

TEATRO DE BONECOS
PATRIMÔNIO CULTURAL
IMATERIAL

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 12 - NÚMERO 15 - 2016 - ISSN 1809-1385



Humberto Braga
Rio de Janeiro – RJ

Izabela Brochado
Brasília – DF

Adriana Schneider
Rio de Janeiro – RJ

Graça Cavalcanti
Natal – RN

Kaise Helena
Brasília – DF

André Carrico
Natal – RN

Rívia Ryker
Brasília – DF

Valdeck de Garanhuns
São Paulo – SP

Toni Rumbau
Barcelona – Espanha

Ignazio Buttitta
Palermo – Itália

Yasuko Senda
Nagoia – Japão

Cengiz Özek
Istambul – Turquia

Dadi Pudunjee
Nova Déli – Índia

MÓIN-MÓIN

**REVISTA DE ESTUDOS SOBRE
TEATRO DE FORMAS ANIMADAS**

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE
TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

Realização

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

MINISTÉRIO DA
CULTURA



ScaA
Sociedade Cultural Artística

UDESC
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
SANTA CATARINA

ppét Programa de
Pós-graduação
em Teatro
CEART - UDESC

Sociedade Cultural Artística de Jaraguá do Sul – SCAR
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Editores:

Gilmar Antônio Moretti (SCAR)
Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame (UDESC)

Conselho Editorial:

Profa. Dra. Ana Maria Amaral
Universidade de São Paulo (USP)

Dra. Ana Pessoa
Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ)

Profa. Dra. Amabilis de Jesus
Faculdade de Artes do Paraná (FAP)

Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa
Universidade de São Paulo (USP)

Profa. Dra. Izabela Brochado
Universidade de Brasília (UNB)

Profa. Ma. Izabel Concessa P. de A. Arrais
Universidade Federal do Pernambuco (UFPE)

Marcos Malafaia
Giramundo Teatro de Bonecos (Belo Horizonte)

Prof. Me. Miguel Vellinho
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof. Dr. Paulo Balardim
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Prof. Dr. Tácito Borralho
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof. Dr. Wagner Cintra
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

TEATRO DE BONECOS – PATRIMÔNIO
CULTURAL IMATERIAL



Móin-Móin é uma publicação conjunta da Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul – SCAR e do Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado e Doutorado) da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. A publicação de artigos, fotos e desenhos foi autorizada pelos responsáveis ou seus representantes.

Editores: Gilmar Antônio Moretti – SCAR

Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame – UDESC

Coordenação Editorial: João Chiodini (Design Editora)

Estudantes Bolsistas: Antonio Cesar Maggioni, Giovana Luiza Ferreira Henckemaier

Revisores Colaboradores: Alex de Souza, Isabella Irlandini, Paulo Balardim.

Diagramação: Beatriz Sasse

Capa: Personagens do Mamulengo. Imagem gentilmente cedida por Fernando Augusto Gonçalves Santos. Foto de Daniel Rozowykwiat.

Página 3: *Coleção de Bonecos* (Luva-Madeira, mulungu monocromático). Mestre Tonho de Pombos. Pombos – PE. Exposição – SESI Bonecos do Brasil (2008). Joinville – SC. Foto de Chan. Acervo de Fernando Augusto Gonçalves Santos.

Página 5: *Conjunto de índios* (Luva-Madeira, mulungu policromado). Mestre Luiz da Serra. Vitória de Sto. Antão – PE. Exposição – SESI Bonecos do Brasil (2008). Joinville – SC. Foto de Chan. Acervo de Fernando Augusto Gonçalves Santos.

Página 6: Imagem gentilmente cedida pelo Festival Sesi Bonecos do Mundo. Foto de Dudu Schnaider.

Página 7: *Morte*. Boneco de Mestre Tonho (Pombos – PE). Exposição - SESI Bonecos do Brasil (2008). Joinville – SC. Foto de Chan. Acervo de Fernando Augusto Gonçalves Santos.

Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas.
Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 12, v. 15, junho, 2016.

Periodicidade semestral
v. 15, ano 11, Junho, 2016.
ISSN 1809-1385
M712

1. Teatro de bonecos. 2. Teatro de máscaras. 3. Teatro de fantoches.

CDD 792

SUMÁRIO

MÓIN-MÓIN 15

TEATRO DE BONECOS - PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL

Teatro de Bonecos – Patrimônio Cultural Imaterial: à guisa de apresentação
Valmor Níni Beltrame e Gilmar Antônio Moretti, 11

Registro do Teatro de Bonecos Popular do Brasil como Patrimônio Imaterial – contexto e motivações iniciais.
Humberto Braga, 16

O Processo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste do Brasil como Patrimônio Cultural do Brasil
Izabela Brochado, 28

Northeastern Popular Puppet Theater - Mamulengo, Babau, João Redondo and Cassimiro Coco: an intangible Brazilian heritage
Izabela Brochado, 44



Procedimentos de pesquisa, política e dissenso no registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como patrimônio cultural do Brasil
Adriana Schneider, 55

A Brincadeira do Teatro de Bonecos no Rio Grande do Norte
Graça Cavalcanti, 69

O Mamulengo em Brasília – O caso de um estudo de caso
Kaise Helena, 84

Mas será o Benedito?
Mudança e permanência no boneco popular
André Carrico, 99

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco – A salvaguarda de um Patrimônio Cultural do Brasil
Rívia Ryker, 113



Nosso novo patrimônio cultural

Valdeck de Garanhuns, 126

Polichinela, Arquetipo y mito

Toni Rumbau, 128

Os pupi sicilianos: memória, tradição e inovação de um patrimônio artístico e cultural

Ignazio Buttitta, 153

I pupi siciliani: memoria, tradizione e innovazione di un patrimonio artistico e culturale

Ignazio Buttitta, 177

Bunraku – patrimônio cultural imaterial

Yasuko Senda, 196

Bunraku – intangible cultural heritage

Yasuko Senda, 210

500 anos de Karagöz

Cengiz Özek, 220

500 Years of Karagöz

Cengiz Özek, 234

Patrimônio não é peça de museu

Dadi Pudunjee, 242

Heritage is not a museum piece

Dadi Pudumjee, 249





Móin-Móin: o nome desta publicação é uma homenagem à marionetista Margarethe Schlünzen, que faleceu em agosto de 1978 e, durante as décadas de 1950 e 1960, encantou crianças de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brasil) com suas apresentações. Era sempre recebida efusivamente nas escolas pelo coro *guten Morgen, guten Morgen* (“Bom dia, bom dia” em alemão). A expressão tornou o trabalho da marionetista conhecido como “Teatro da Móin-Móin”.

Móin-Móin: the name of this publication is a tribute to the puppeteer Margarethe Schlünzen, who died in August 1978. During the 50’s and 60’s she enchanted children from Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brazil) with her puppet plays. When arrived at the schools she was always warmly welcomed by the chorus *guten Morgen, guten Morgen* (“Good morning, good morning” in German). The expression made the work of the puppeteer known as the “Móin-Móin Theatre”.

Móin-Móin: le nom de cette publication est un hommage à la marionnettiste Margarethe Schlünzen, décédée au mois d’août 1978. Pendant les années 1950 et 1960 elle a émerveillé les enfants de la ville de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brésil) avec ses spectacles. Elle était toujours accueillie avec enthousiasme dans les écoles où elle se présentait, les enfants lui disant en chœur *guten Morgen, guten Morgen* (“Bonjour, bonjour”, en allemand). C’est pourquoi le travail de la marionnettiste est connu comme “le Théâtre de la Móin-Móin”.

Móin-Móin: el nombre de esta publicación es un homenaje a la titiritera Margarethe Schlünzen, que falleció en agosto de 1978 y, durante las décadas de 1950 y 1960, encantó a niños y niñas de Jaraguá do Sul (Santa Catarina – Brasil) con sus presentaciones. Era siempre recibida efusivamente en las escuelas por el coro *guten Morgen, guten Morgen* (“Buenos días, buenos días” en alemán). La expresión volvió el trabajo de la titiritera conocido como “Teatro de la Móin-Móin”.

Teatro de Bonecos – patrimônio cultural imaterial: à guisa de apresentação

A edição da Revista Móin-Móin n°15 reúne textos em torno do tema: *Teatro de Bonecos – patrimônio cultural imaterial*. O grande motivador da organização deste número foi, sem dúvida, o registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco – como Patrimônio Cultural do Brasil, cujo reconhecimento se deu no mês de maio de 2015 junto ao IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão do Ministério da Cultura.

O pedido de Registro e reconhecimento pela ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos despertou sentimentos de orgulho, de curiosidade e dúvidas: quais os caminhos percorridos para a obtenção do Registro? Como preservar estas manifestações sem folclorizá-las? Como proceder para que os saberes produzidos nestas práticas não se cristalizem e “museifiquem”? Uma vez declaradas como patrimônio, como agir para que as atualizações e mudanças provocadas por seus artistas não sejam vistas como profanação destas manifestações tradicionais? Que iniciativas colaboram para a sua salvaguarda sem que sejam criadas relações de dependência com os poderes públicos?

Para aprofundar as reflexões em torno deste relevante acontecimento, reunimos um conjunto de estudos aqui organizados em dois blocos, o que nos permite conhecer, de um lado, como se efetuou o Registro, suas etapas, as diferentes manifestações que se incluem no

que se denomina Teatro de Bonecos Popular do Nordeste do Brasil; e de outro lado, expressões do Teatro de Bonecos de mais países, algumas delas reconhecidas pela UNESCO como Patrimônio Imaterial da Humanidade, a saber, o Teatro Karagöz (Turquia), a Ópera dei Pupi (Itália) e o Bunraku (Japão).

No primeiro bloco, contamos com o texto de Humberto Braga, que nos apresenta o início do processo de Registro, as primeiras iniciativas e intenções realizadas por um pequeno grupo de pessoas junto à Associação Brasileira de Teatro de Bonecos para o reconhecimento do Mamulengo como Patrimônio Imaterial. O autor relembra o que na época, 2004, era um sonho e as articulações iniciais que se desencadearam para torná-lo realidade onze anos depois.

Izabela Brochado, coordenadora geral da ação, relata como se deu o registro, detalhando as diferentes etapas, a abrangência com a inclusão de mais três manifestações teatrais no que se denomina Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. É possível perceber, além do volume de trabalho, a agregação de pesquisadores, as estratégias de envolvimento de artistas, as exigências documentais e a constante necessidade de tomada de decisões no encaminhamento da solicitação de reconhecimento.

Adriana Schneider contribui com um texto sobre como se deu a pesquisa, seus procedimentos metodológicos mais significativos e recorrentes, a reunião da farta documentação, sobretudo a audiovisual, que alicerçou e deu fundamento e comprovação ao processo de Registro. Em seu estudo, se observa a consistência de dados e informações coletadas, surpreendendo até mesmo os estudiosos dessas manifestações em relação à quantidade de brincantes identificados.

Uma sequência de três textos de Maria das Graças Cavalcanti Pereira, Kaise Helena Ribeiro e André Carrico colaboram para que o leitor conheça melhor estas diferentes, mas ao mesmo tempo semelhantes manifestações do nosso Teatro. Graça Cavalcanti nos apresenta as etapas do Registro do João Redondo, expressão teatral de seu Estado, o Rio Grande do Norte. Constatamos que, se o Mamulengo é dentre as “brincadeiras” a mais conhecida em todo o Brasil, o Teatro de João Redondo é o que hoje agrega o maior número de praticantes. Outro aspecto revelador em seu estudo é a presença de mulheres brincantes, quando, tradicionalmente, nosso Teatro de Bonecos Popular é marcadamente masculino. Kaise Helena, de Brasília,

contribui com reflexões sobre o que hoje já comumente denominamos de “Mamulengo fora de lugar”. O fluxo migratório no País e notadamente a concentração de moradores provenientes de Estados do Nordeste no Distrito Federal (Região Centro-Oeste do Brasil) agregaram artistas atuando com o Mamulengo. Isso confirma que, além do cuidado com o contexto geográfico, o Registro valorizou o Teatro de Bonecos como manifestação viva, que migra e se transforma. André Carrico centra seu estudo no Mamulengo com reflexões sobre as mudanças e “contaminações” que este teatro vem efetuando nas práticas de alguns artistas, principalmente em relação à dramaturgia, atuação e encenação. Seu artigo nos estimula a pensar sobre as mutações, sobre as atualizações que as artes consideradas tradicionais e os artistas vão incorporando aos seus *savoirs-faires*.

Rívia Ryker B. de Alencar traz o olhar institucional refletindo sobre o papel do Estado, o IPHAN, os compromissos em relação à salvaguarda, as ações que podem colaborar para o apoio e a continuidade destas manifestações. Faz-se necessário destacar que duas importantes ações desencadeadas pelo IPHAN se realizaram desde a confirmação do Registro. A primeira, o Edital Prêmio Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Edição 2015, que beneficiou diretamente trinta e sete mestres, brincantes destas manifestações em diferentes Estados do País. A segunda, a edição de um livro-documento que apresenta, de forma breve, a história do registro e os artistas contemplados com o Prêmio.

No segundo bloco de artigos, reunimos cinco textos de autoria de Toni Rumbau (Espanha), Ignazio Buttitta (Itália), Yasuko Senda (Japão), Cengiz Özek (Turquia) e Dadi Pudumjee (Índia). Estes textos nos dão a dimensão da importância do Teatro de Bonecos para culturas e contextos tão distantes e diferentes. Mas, ao mesmo tempo, apontam que as fronteiras entre elas são tênues.

A pesquisa de Toni Rumbau tem na figura do personagem Pulcinella, napolitano de origem, a referência para compreendermos as mais conhecidas personagens do tradicional Teatro de Bonecos europeu. O autor nos conduz a compreender, e nos convence, de que os mitológicos Punch, Petrushka, Guignol, Kasper, Cristolbita e Robertos (entre muitos outros) pertencem a uma mesma família, cujo ancestral é Pulcinella. Rumbau não menciona, mas fornece indícios e nos faz acreditar que os nossos Beneditos e Joões Redondos têm estreitas relações

com aquelas personagens europeias. Por vezes, cria a impressão de que eles – os bonecos europeus – atravessaram o Atlântico, se miscigenaram com personagens de diferentes culturas, principalmente dos povos africanos que aqui viviam e, por isso, parecem parentes. Quem sabe, todos são primos em primeiro grau.

A *Opra dei Pupi*, o tradicional Teatro de Bonecos siciliano, é analisada por Ignazio Buttitta, que nos dá a dimensão da importância das ações de registro, pesquisa e recuperação de uma manifestação que definha. Hoje, é possível ver, desfrutar de apresentações da *Opra* e observar uma manifestação que renasceu, é viva e que, ao mesmo tempo em que mantém os elementos da tradição, atualiza-se. Desconhecemos a existência de outro estudo publicado no Brasil sobre os Pupi.

Yasuko Senda nos apresenta o Teatro Bunraku, do Japão. Chama a atenção a complexidade deste teatro, não só do ponto de vista da sua realização, haja vista a sua rígida codificação, mas também pela imersão de suas narrativas em profundos problemas humanos. Certamente por isso, Yasuko inicia seu texto afirmando que o Buraku é o teatro “onde os bonecos explicam as emoções humanas melhor do que os seres humanos”.

O Karagöz turco é tema do artigo de Cengiz Özek, e nele podemos conhecer as personagens principais, a estrutura narrativa e a organização deste antigo espetáculo de teatro de sombras. Seu estudo apresenta um aspecto novo, para nós, ao defender e demonstrar as estreitas origens do Karagöz com formas antigas do teatro egípcio, de onde, argumenta, é originário. Suas reflexões nos ajudam a compreender melhor este teatro que, no ano de 2017, completará quinhentos anos de existência.

Fechamos a Revista com o texto do indiano Dadi Pudumjee, presidente da Union Internationale de la Marionnette – UNIMA, no qual ele formula questões sobre a importância e precauções na preservação do Patrimônio Imaterial nas sociedades contemporâneas. Mais do que oferecer respostas, Dadi nos conduz a uma série de pertinentes questionamentos que merecem atenção constante, refletindo sobre a preservação de uma cultura viva, que não se “congela” no tempo.

A expectativa com o Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural do Brasil é de que esta ação colabore para que a aceção de nosso Teatro Tradicional e Popular possa tanto ultrapassar os limites do que se poderia configurar como manifestação exótica (pitoresca, folclórica e localizada) quanto possa superar as

demonstrações de ufanismo nacionalista, visto que é uma ação de salvaguarda que reconhece a universalidade de sua manifestação enquanto bem cultural. Personagens como Tiridá, Benedito, Simão, entre outros, protagonistas do nosso Teatro de Mamulengo, Cassimiro Coco, João Redondo e Babau reforçam e colaboram na construção de identidades, uma ideia de pertencimento que vai se esboçando e realizando nas suas condutas e nas poéticas dos espetáculos. A ideia de “diferença” que permeia a forma de ser destas personagens e o universo na qual se situam pode ser vista como elemento que constrói um jeito de ser, outro modo de ver e estar no mundo. A diferença é tratada como irreverência, insubordinação diante de uma realidade adversa, um jeito de falar e se comportar que, além de peculiar, denota uma forma de resistir às discriminações, preconceitos, injustiças sociais e políticas. Os Beneditos, os Simãos e os Tiridás reforçam a importância da diferença e colaboram, insistimos, na construção de identidades, evidenciando que não existe uma cultura, mas muitas culturas. Contribuem, assim, para a compreensão da existência de um pluralismo cultural fundamental em qualquer democracia.

Acreditamos que a presente edição colabora para aprofundar as reflexões em torno deste tema e estimular a realização de novas pesquisas sobre o nosso Teatro de Bonecos Tradicional e Popular.

A publicação da *Revista Móin-Móin* só é possível graças à colaboração de muitas pessoas e instituições. Agradecemos a todas elas, mas queremos fazer um agradecimento especial ao Festival SESI Bonecos do Brasil e do Mundo e a sua coordenadora, Lina Rosa Vieira, por gentilmente disponibilizar fotografias que publicamos neste número e em outras edições da Revista. Lina soube reunir um dos mais expressivos acervos de imagens sobre diferentes manifestações do Teatro de Bonecos do Brasil. Agradecemos também à FUNARTE – Fundação Nacional de Artes por seu apoio na impressão da presente edição.

Temos a esperança de que, com esta edição, possamos dar suporte para novas e aprofundadas discussões e difundir amplamente a conquista do título de Patrimônio Cultural Imaterial pelo Teatro de Bonecos Popular Brasileiro.

Valmor Níni Beltrame
UDESC

Gilmar Antonio Moretti
SCAR

Registro do Teatro de Bonecos Popular do Brasil como Patrimônio Imaterial – contexto e motivações iniciais

Humberto Braga
ABTB – UNIMA – Rio de Janeiro



Quitéria. Boneco de Mestre Bate Queixo. Exposição - SESI Bonecos do Brasil (2008). Joinville – SC. Foto de Chan. Acervo de Fernando Augusto Gonçalves Santos.



Boneco Tiridá (Fernando Augusto Gonçalves Santos). Mamulengo Só Riso. Imagem gentilmente cedida pelo Festival Sesi Bonecos do Mundo. Foto de Dudu Schnaider.

Resumo: O artigo contextualiza o contato do autor com o teatro popular de bonecos do Nordeste desde a década de 1970 até a solicitação de registro desta manifestação como Patrimônio Imaterial Brasileiro, no período entre 2004 e 2006. O texto também reflete sobre os caminhos percorridos, as etapas realizadas, dificuldades encontradas e as motivações que deram início à solicitação do registro.

Palavras-chaves: Patrimônio Imaterial. Babau. João Redondo. Calunga. Mamulengo. Cassimiro Coco.

Abstract: The article contextualizes the author's contact with the Puppet Popular Theatre from Northeast of Brazil from the 1970s and the registration request of this manifestation as Brazilian Intangible Heritage in the period between 2004 and 2006. The text also reflects on the paths taken, the steps made, the difficulties encountered and the reasons that triggered the registry request.

Keywords: Intangible heritage. Babau. João Redondo. Calunga. Mamulengo. Cassimiro Coco.

Pretendo neste texto refletir sobre o contexto e as motivações que deram início à solicitação do registro do Teatro de Bonecos Popular do Brasil como Patrimônio Imaterial. Para isso, recupero alguns aspetos históricos e, de forma bem resumida, como o tema “bens culturais de natureza imaterial” vem sendo referenciado, em diferentes acepções, ao longo de algumas décadas, no País.

Nos estudos sobre a Semana de Arte Moderna de 1922, encontramos ideias avançadas de Mário de Andrade¹ valorizando a diversidade

¹ Mario Raul Moraes de Andrade (São Paulo, 1893 – 1945). Poeta, escritor, crítico literário, musicólogo, folclorista, ensaísta brasileiro. Pioneiro da poesia moderna brasileira com a publicação de seu livro *Pauliceia desvairada* em 1922. Autor de *Macunaíma*, de 1928.

e a cultura das camadas populares na formação das identidades do País. Estas ideias são incorporadas nas propostas de implantação de políticas de preservação do patrimônio cultural solicitadas pelo então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema², na criação da Secretaria de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, na estrutura daquele Ministério, em 1937. Em meados da década de 1970, outro marco aparece com a criação, em 1975, do Centro Nacional de Referência Cultural por Aloísio Magalhães³ e, em 1979, da Fundação Nacional Pró-Memória no âmbito da mesma Secretaria de Patrimônio vinculada ao Ministério de Educação e Cultura. A Constituição Federal de 1988 institucionaliza um conceito reconhecendo a existência de bens culturais de natureza material e imaterial. Ou seja, para além dos prédios, da arquitetura e das praças, são incluídos *os domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares (como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas)*, explicitados nos artigos 215 e 216 da Carta Magna. Concretizam-se, assim, e de forma legal, as conceituações que vinham sendo debatidas no período. Até então, na estrutura institucional da esfera federal, prevaleciam as políticas emanadas pela Comissão e pela Campanha de Defesa do Folclore, criadas em 1947 e 1958, respectivamente⁴. O teatro de bonecos popular do Nordeste em todas as suas denominações faz parte, em tese, desse universo de bens culturais considerado por tanto tempo como uma manifestação folclórica. Por que digo, nesta afirmação, em tese?

² Gustavo Capanema (Pitangui–MG, 1900 – Rio de Janeiro–RJ, 1985) foi o quarto Ministro da Educação do Brasil entre os anos de 1934 a 1945, realizando obras importantes como a Universidade do Brasil, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) e o Instituto do Livro.

³ Aloísio Sérgio Barbosa Magalhães (Recife–PE, 1927 – Pádua – Itália, 1982). Formou-se em Direito pela Universidade Federal de Pernambuco (1950). Artista plástico, um dos impulsionadores do design no Brasil, ocupou o cargo de secretário de Cultura do Ministério da Educação e Cultura.

⁴ Estudos mais amplos podem ser encontrados nos sites [http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Patrimonio_Imaterial_no_Brasil_Legislacao_e_Políticas_Estaduais\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Patrimonio_Imaterial_no_Brasil_Legislacao_e_Políticas_Estaduais(1).pdf)
<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>

Nos anos 1970, quando entro no mundo do teatro de bonecos e, por extensão, no tema do teatro de bonecos popular do Nordeste, constato que pouco ou quase nada existia no apoio às atividades desta manifestação artística. Mesmo, em 1976, quando da transformação da Campanha de Defesa do Folclore em Instituto Nacional do Folclore dentro do organograma da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE – instituição eminentemente de ação cultural –, o Instituto mantém seu foco prevalente em ações de estudo, de pesquisa, de identificação e de preservação dos bens culturais, ressaltado aqui o relevante papel desse setor na defesa da arte popular. E ainda assim, nas vertentes em que o Instituto atuava, pouco se via em relação ao teatro de bonecos popular do Nordeste. Talvez porque – como mera especulação de reflexão – as brincadeiras conhecidas como Mamulengo, João Redondo, Cassimiro Coco, Babau, citando algumas, traziam como identificação primeira a denominação de “teatro de bonecos popular”, o que os deixavam órfãos de tutela tanto de um lado quanto de outro, até então.

Assim que foi criado o setor de teatro de bonecos do então Serviço Nacional de Teatro⁵ – SNT, do Ministério da Educação e Cultura, uma das suas primeiras ações foi o apoio ao I Encontro de Mamulengos, em 1976, promovido pelo Governo do Estado do Rio Grande do Norte, através da Fundação José Augusto. Percebia-se um diferencial neste evento que cumpria importante papel de identificação e reconhecimento de artistas de teatro de bonecos popular do Nordeste e que, com as realizações subsequentes do Encontro, acabou se transformando num polo aglutinador dos próprios artistas e estudiosos do tema. A partir de 1979, assume a coordenação do evento Deífilo Gurgel⁶, que empreendia uma difícil tarefa, na época, embrenhando-se mato adentro e procurando em longínquos cantões estes brincantes encontrados comumente em praças, feiras e em festas comunitárias. Convidados a virem a Natal, os artistas – naquela época, não se reconheciam como tal – chegavam sem saber do que se tratava o tal Encontro e demonstravam surpresa com o interesse manifestado por gente da “capital” e por outros que vinham do

⁵ Órgão vinculado ao Ministério da Educação e Cultura responsável por ações na área do teatro na esfera federal sucedido pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas.

⁶ Deífilo Gurgel. Professor, poeta, folclorista, autor de diversos livros. (Areia Branca–RN, 1926 – Natal–RN, 2012).

“Sul” reunidos todos solenemente num auditório conhecido como a Sala dos Grandes Atos, com esta denominação gravada em letras de bronze atrás do palco. Quando instigados pelos visitantes com gravadores e máquinas fotográficas, muitos brincantes falavam timidamente do que faziam e como viviam, mas atrás das empanadas e com os bonecos nas mãos, embalados com a música de sanfoneiros, zabumbeiros, pandeiristas e rabecas⁷ – na ocasião, ainda se via este instrumento musical –, eles se soltavam, perdiam a timidez e faziam apresentações inesquecíveis.

Os encontros de Natal possibilitavam o contato direto com os artistas através de uma programação intensa de apresentações em escolas, em praças e no próprio auditório da Fundação, e de reflexão sobre o tema com a participação de palestrantes e estudiosos da região como Altimar Pimentel⁸, José Bezerra Gomes⁹, Franco Maria Jasiello¹⁰, Valério Mesquita¹¹, entre outros. Acompanhei quase todas as edições desses Encontros, que me deram a oportunidade de conhecer Zé Relampo¹², o mais velho dos três conhecidos como Irmãos Relampo, Antônio Pequeno, de Santo Antônio do Salto da Onça – RN, Joaquim Lino, de Nova Cruz, Joaquim Cardoso, paraibano residente em Natal, Vicentão, de Cerro Corá, no Seridó – RN, Garrafinha, do Agreste, Joaquim Cardoso, da Paraíba, Antônio Gordo, também de Macaíba – RN, Bilino e Ratinho, de Passa e Fica – RN, Mestre Solon¹³, Manuel Lucas, de Várzea

⁷ Instrumento musical no estilo do violino. No Brasil, é confeccionado por artistas populares em comunidades rurais e usado em manifestações populares e religiosas desde os tempos da colonização.

⁸ Altimar Pimentel (Maceió–AL, 1936 – João Pessoa–PB, 2008). Escritor, teatrólogo, folclorista e professor, autor de diversos títulos, entre eles *O mundo mágico de João Redondo*, lançado em 1971.

⁹ José Bezerra Gomes (Currais Novos–RN, 1911 – 1982). Escritor norte-riograndense, cuja obra aborda temática regionalista nordestina. Autor do livro *Teatro de João Redondo* – Fundação José Augusto, 1975.

¹⁰ Escritor e poeta potiguar.

¹¹ Valério Mesquita (Macaíba–RN, 1941). Escritor e político.

¹² Zé Relampo (Macaíba–RN, 1928 – Natal–RN, 2002). Artista popular que se destacava do grupo conhecido como Irmãos Relampo, junto com Miguel e Antônio Relampo.

¹³ Solon Alves de Mendonça (Carpina–PE, 1920 – 1987). Artista, escultor conhecido como Mestre Solon, criador do Invenção Brasileira.

Nova – PB, Joaquim Guedes, da Paraíba, e Chico Daniel¹⁴ e Manoel Daniel, seu irmão também de Açu, entre outros.¹⁵

As ações desenvolvidas em favor desta atividade ficavam, de início, ao sabor do que eles mesmos, os artistas, colocavam de forma bem pragmática nas rodas de conversa e que acabavam sendo transformadas em soluções necessárias e urgentes (já nos anos 1970!) para a manutenção da brincadeira. Cito alguns fatos exemplificando que as iniciativas de apoio mudavam de enfoque na ótica de uma instituição de *ação cultural* diferente do olhar das instituições de folclore. Numa dessas viagens, fui visitar a casa de Chico Daniel, em Macaíba. A prefeita desse município era esposa do presidente da Fundação José Augusto, Valério Mesquita, que me facilitou a entrada na Prefeitura, e ali permaneci horas seguidas conversando sobre a possibilidade de apoio mais contundente como uma remuneração fixa para as apresentações de Chico Daniel e a aquisição de uma casa própria num programa local conhecido como Pró-Morar. Outro exemplo, os brincantes reclamavam muito de perseguição de “autoridades” que muitas vezes impediam as apresentações em algumas cidades. Providenciamos uma carteira expedida pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB que servia como uma espécie de identificação do artista, comprovando que aquela entidade representativa estava vigilante na defesa de sua atividade. Em outra oportunidade, em um projeto que se articulava com a área de educação, inserindo nos currículos escolares traços de contextos culturais específicos, foram aprovados projetos da Federação de Teatro Amador do Rio Grande do Norte e do Mamulengo Só-Riso, de Olinda, com a proposição de inclusão do teatro de bonecos popular em atividades curriculares das instituições de ensino. Outros projetos foram desenvolvidos no sentido de estimular cada vez mais as apresentações dos brincantes, na programação de festas populares – abundante na região – e apresentação de alguns dos mestres na programação dos festivais e eventos de teatro de bonecos em outras cidades do País e também no exterior. Após a interrupção dos Encontros de Natal, outros foram realizados em diferentes cidades do Nordeste.

¹⁴ Francisco Ângelo da Costa (Açu–RN, 1941 – Natal–RN, 2007). Brincante de João Redondo e considerado um dos maiores artistas populares do seu tempo.

¹⁵ O livro *Reinado de Baltazar*, de Deífilo Gurgel, traz um expressivo relato dos Encontros de Mamulengo do Nordeste.

No campo do estudo e da documentação, foi editado, em 1979, o livro *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*, de Fernando Augusto Gonçalves Santos, reeditado em 1987; neste mesmo ano, foi publicado o livro de Altimar Pimentel *O mundo mágico de João Redondo*; e em 1988, fez-se uma nova edição do livro de Hermilo Borba Filho, *Fisionomia e espírito do Mamulengo*.

Na década de 1980, um projeto mais ambicioso foi possível com a aquisição de um imóvel em Olinda – PE, pelo então INACEN¹⁶ e pelo IPHAN¹⁷, para instalação do Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá. Depois de um longo período de obras, em 1992, foi celebrado um convênio com a Prefeitura de Olinda e inaugurado o espaço com rico acervo adquirido através da Fundação Joaquim Nabuco¹⁸, do Grupo Mamulengo Só Riso, de Olinda, sob a direção de Fernando Augusto Gonçalves Santos, idealizador do projeto e um dos maiores especialistas do tema. Este espaço – inaugurado quase uma década depois da aquisição do imóvel – consiste num marco decisivo no campo da difusão e da documentação do teatro popular de bonecos do Nordeste e, ainda que superando difíceis etapas de manutenção, funciona hoje em Olinda recebendo um número expressivo de estudantes e visitantes do País e de várias partes do mundo.

O Brasil acolheu, em agosto de 1999, a reunião do Comitê Executivo da UNIMA em Olinda – Pernambuco, onde foram também realizadas as comemorações pelo septuagésimo aniversário da entidade em um memorável encontro. A cidade de Olinda, tombada como Patrimônio Histórico da Humanidade, vivenciou, durante vários dias, uma festa de bonecos nos teatros, nas ruas, nos bares e nas praças. As reuniões do Comitê Executivo com representantes de diversos países foram realizadas num convento do século XVI, marco de manifestações dos presépios religiosos, homenageando simbolicamente a origem do teatro de bonecos brasileiro. Neste encontro, quando apresentei ponderações em relação ao teatro popular de bonecos do Nordeste, o então

¹⁶ Instituto Nacional de Artes Cênicas, do Ministério da Educação e Cultura, criado em 1981 por transformação do Serviço Nacional de Teatro.

¹⁷ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura.

¹⁸ Instituição sediada em Recife – PE, atualmente vinculada ao Ministério da Educação do Brasil, fundada em 1949 e dedicada à preservação do legado histórico-cultural de Joaquim Nabuco e do País, com ênfase nas regiões Norte e Nordeste.

presidente da UNIMA, Jacques Felix, declarou de forma enfática que este assunto referente ao teatro de bonecos popular do Nordeste não era uma questão de interesse apenas do Brasil, mas repercutia em um bem cultural da humanidade por conta de suas características ainda vivas.

Quando assumimos a presidência da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos¹⁹, em 2004, observávamos que o processo de registro de bens culturais imateriais encontrava-se em andamento no IPHAN/MINC. O “Ofício das Paneleiras de Goiabeiras” obteve esta condição, em 2002, no Livro dos Saberes. A “Arte Kusiwa – Pintura Corporal e Arte Gráfica Wajãpi” obteve a mesma condição também em 2002, na categoria Formas de Expressão. O “Samba de Roda do Recôncavo Baiano” e o “Círio de Nazaré”, em Belém, estavam com seus processos em andamento, o primeiro na categoria Formas de Expressão, e o segundo na categoria Celebração. Encaminhamos, então, ao IPHAN/Ministério da Cultura a solicitação de registro do teatro popular de bonecos no Livro Formas de Expressão, na condição de patrimônio imaterial. Para instrumentalização do processo e enriquecimento das informações nele contidas, foi agendada uma reunião, em setembro de 2004, com a diretora do Departamento de Patrimônio Imaterial do IPHAN, Márcia Sant’Anna, na residência de Magda Modesto, no Rio de Janeiro, onde dispúnhamos de bibliografia, documentos e bonecos das mais variadas origens para defesa da proposta. Em 12 de novembro de 2004, recebemos ofício informando que a solicitação foi considerada pertinente. Em agosto de 2005, foi agendada uma reunião na Prefeitura de Olinda com representantes do IPHAN e da Secretaria de Cultura do Município, tratando do apoio necessário ao estabelecimento de uma base de dados e coordenação dos trabalhos de pesquisa para elaboração do dossiê. É importante observar que, em referência à sugestão apresentada e contida no ofício do IPHAN, que ilustra este artigo, no sentido de que o estudo do tema estivesse com um foco definido no mamulengo de Olinda – Pernambuco, este assunto foi exaustivamente tratado e corrigido para que a abrangência do tema contemplasse também outros Estados do Nordeste e incluísse as manifestações conhecidas como João Redondo, Babau, Cassimiro Coco, entre outras.

¹⁹ Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB. Entidade representativa do teatro de bonecos no País, criada em 1973.

Ainda em 2004, e garantindo o apoio de organizações internacionais, encaminhamos ofício ao secretário geral da UNIMA²⁰, Miguel Arreche, dando-lhe conhecimento da solicitação encaminhada aos organismos brasileiros. Recebemos, em maio de 2004, resposta da UNIMA assegurando que, após o registro no âmbito do País de origem e o encaminhamento da solicitação à UNESCO, o parecer daquela instituição seria favorável, uma vez que – como está declarado – não se trata o teatro de bonecos popular brasileiro um patrimônio apenas do Brasil. A UNIMA é a entidade responsável pelos pareceres de solicitações de registro de patrimônio da humanidade, neste campo específico, conforme aconteceu com solicitações encaminhadas por outros países. Animava-nos ainda o conhecimento que tínhamos do Pupi Siciliano como “obra-prima do patrimônio oral e imaterial da humanidade”, da mesma forma como aconteceu com o javanês Wayang e o japonês Bunraku.

A diretoria da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – entidade proponente do registro – passou a elaborar o planejamento das próximas etapas na constituição de um grupo de trabalho responsável pelo projeto. Esta medida foi resultado de uma reunião realizada em Atibaia – SP de 7 a 10 de abril de 2004, avaliando e definindo os rumos da entidade, da qual participaram Manoel Kobachuk, Magda Modesto, Olga Romero, Ana Maria Amaral e Ana Pessoa. Durante o ano de 2005, um obstáculo encontrado na documentação da Associação atrasou a celebração de convênios aprovados no âmbito do Ministério da Cultura. Em 2006, em cumprimento das obrigações estatutárias da entidade, foi realizada a eleição de uma nova diretoria, que deu prosseguimento ao processo.

Tento trazer à reflexão algumas questões que se destacam nesta trajetória. Na verdade, o teatro bonecos popular do Nordeste não motivava, há algumas décadas, o interesse da elite intelectual, dos órgãos de educação e cultura dos Estados e municípios, da mídia e dos artistas em geral. Alguns solitários defensores e guardiões da arte popular criavam – e ainda criam – verdadeiras trincheiras na defesa da cultura popular. Poucos demonstravam sensibilidade e percebiam tratar-se, no caso do

²⁰ Union Internationale de la Marionnette – UNIMA. Organização não governamental, filiada à UNESCO, com sede em Charleville-Mézières, França, criada em 1929 e considerada a mais antiga entidade de teatro do mundo.

teatro de bonecos popular do Nordeste, de uma expressão genuína da nossa cultura e realizado por artistas mambembes, no sentido mais digno do termo. Com um talento singular para a crítica e o improviso, não poupam quem sobressai nas comunidades, brincam com o público e não lhes falta a sensualidade, mas sempre pela veia da poesia. Com suas malas cheias de bonecos, suas toldas, chegam às praças, armam suas barracas, e a festança começa. O povo, de longe, percebe e aos poucos – muitos abastecidos com boas pingas – senta e se delicia com as peripécias. São artistas do povo que fazem arte para o povo.

Quando decidimos pelo encaminhamento do pedido de registro, muita gente tinha dúvida sobre a pertinência desta iniciativa e em que medida este reconhecimento poderia mudar a vida dos nossos mestres. Respondia sempre que a questão do patrimônio imaterial primeiro corrigia um erro histórico, trazendo esta arte para o centro das políticas públicas. E, além da difusão que o registro poderia promover, ressaltávamos que o mais importante estava estabelecido na Constituição Federal colocando para o Estado a obrigação de estabelecer e coordenar “políticas de salvaguarda” necessárias à manutenção dos bens culturais considerados relevantes pelo próprio Estado. Entendíamos também que a questão do registro do patrimônio imaterial, conforme pode ser observado em extenso período de debates e conceituações, é uma iniciativa difícil no recorte do próprio “bem cultural”. Em se tratando da natureza imaterial, está em dinâmico processo de transformação, diferente do patrimônio cultural conhecido como “pedra e cal”, para onde as atenções são sempre de “preservação” e “manutenção”. Fica mais claro quando a compreensão dos bens imateriais se remete com acuidade às “matrizes” aferidas não no terreno subjetivo, mas em seus componentes de identidade intrínsecos e apropriados de um determinado contexto cultural.

A iniciativa de 2004, com efetiva dedicação de diversas pessoas, resultou, no ano de 2015 – dez anos depois –, no registro do teatro de bonecos popular do Nordeste como patrimônio imaterial do Brasil. O desafio agora é que as políticas de salvaguarda se concretizem e caminhem no fortalecimento desta arte popular.

A reconquista do público é um fator determinante para o reconhecimento da manifestação artística. Somente o público liberta o artista da dependência dos órgãos públicos e o coloca num patamar de dignidade. Não vamos deixar que a manifestação artística se folclorize, ou

seja, que ela apenas se torne importante para estudo, pesquisa e edição de livros. Não pode perder a sua contemporaneidade e sua riqueza nas identidades culturais do País.

O Processo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste do Brasil como Patrimônio Cultural do Brasil¹

Izabela Brochado
UnB (Brasília – DF)



Chico da Porca. Mestre Ginu (Natal – RN). Exposição SESI Bonecos do Brasil (2008), na cidade de Joinville – SC. Foto de Chan. Acervo de Fernando Augusto Gonçalves Santos.

¹ Este artigo foi parcialmente publicado em *La Hoja del Titiritero*, Boletín electrónico de la Comisión para América Latina de la Unima – Año 12 – n° 32 – Mayo 2015.



Mestre Zé Lopes na sua oficina. Glória de Goitá (2004). Foto de Izabela Brochado.



Seu Antônio de Babau, esculpindo. Mari - PB. Foto de autor desconhecido.

Resumo: Este artigo aborda os fundamentos, as diretrizes e os processos do Inventário do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco como Patrimônio Cultural do Brasil. O Inventário foi realizado nos Estados de Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba e no Distrito Federal durante os anos de 2008 a 2015. Este artigo está baseado no Dossiê do Registro, que é um dos instrumentos exigidos pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para a obtenção do título acima citado.

Palavras-chave: Teatro de bonecos popular do Nordeste. Patrimônio imaterial. Cultura brasileira.

Abstract: This article discusses the basic principles, guidelines and processes for the registration of Northeastern Popular Puppet Theater – Mamulengo, Babau, João Redondo and Cassimiro Coco – as part of Brazil's cultural heritage. The article is based on a dossier, which is one of the requirements of IPHAN (National Institute of Historical and Artistic Heritage) to obtain the above-mentioned title.

Keywords: Northeastern popular puppet theater. Intangible heritage. Brazilian culture.

1 Introdução

Em 2004, a Diretoria da ABTB² (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – Centro UNIMA – Brasil), entidade que congrega bone-

² A diretoria da ABTB (Gestão 2004–2006) era composta por: Humberto Braga (presidente); Magda Modesto (vice-presidente e Relações Internacionais); Manoel Kobachuk (secretário geral); Ana Maria Amaral (suplente de presidente); Olga Romero (suplente de vice-presidente e de Relações Internacionais) e Neiva Figueiredo (suplente de secretário geral).

queiros de todo o Brasil, entrou com o pedido de registro do teatro de bonecos popular dentro dos parâmetros técnicos e acompanhamento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A solicitação apresentava o título de “Mamulengo – Teatro Popular de Bonecos Brasileiro como Patrimônio Imaterial”.

Em resposta ao alerta de pesquisadores, professores e artistas do teatro de bonecos que destacaram a urgência de ações de registro, inventário e salvaguarda desta manifestação da cultura popular brasileira, a solicitação foi acatada pelo IPHAN. Como é sabido, a partir da década de 80 do século passado, estas formas populares de teatro de bonecos vêm sofrendo considerável declínio em suas formas tradicionais de produção e circulação.

Por questões diversas, apenas em 2008 é que a instrução do processo de registro foi efetivamente instaurada, ação realizada pela Diretoria da ABTB na gestão 2006–2008³, tendo na coordenação geral a professora Izabela Brochado, da Universidade de Brasília, e Cláudia Marina Vasquez, do Departamento do Patrimônio Imaterial – IPHAN.

O Inventário foi realizado em quatro Estados da Região Nordeste com maior ocorrência do teatro de bonecos popular na atualidade, ou seja, Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba, e no Distrito Federal, este último como um estudo de caso, considerando a grande quantidade de bonequeiros existentes na capital. Cada Estado teve sua equipe de pesquisa formada por um coordenador e pesquisadores.

A pesquisa ocorreu nas capitais e nas cidades do interior dos Estados inseridos no inventário e foi dividida em duas etapas: pesquisa documental e pesquisa de campo. Utilizou-se parcialmente o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), instrumento técnico direcionado para a pesquisa e a identificação das referências associadas ao bem cultural utilizado pelo IPHAN, o que auxiliou na uniformização de dados e de informações recolhidas; nas suas análises; e na elaboração posterior dos relatórios, com vistas à produção de conhecimento denso e sistematizado sobre o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – TBPN⁴.

³ A diretoria da ABTB (Gestão 2006–2008) era composta por: Renato Perré (presidente); Graziela Saraiva (vice-presidente); Aline Busatto (secretária) e Gilmar Carlos (tesoureiro).

⁴ Ao longo do artigo, será utilizada a sigla TBPN para designar o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste.

Em setembro de 2015, foi entregue ao IPHAN o Dossiê Analítico composto de um livro de 250 páginas e o Dossiê videográfico, composto por dois vídeos – versão curta de 26 minutos e versão longa de 75 minutos.

Em 5 de março de 2015, o Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural do Brasil aprovou o processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo como Patrimônio Cultural do Brasil. Este reconhecimento foi confirmado oficialmente durante a cerimônia realizada em Brasília, nos dias 6 e 7 de maio deste mesmo ano, organizada pelo IPHAN para discutir e prosseguir com propostas para uma política de salvaguarda para o TBPN.

2 Definições e recortes da pesquisa

O Teatro de Bonecos Popular apresenta nomenclaturas diversas, diferenças estéticas e referências múltiplas. Assim sendo, foram realizadas discussões com o intuito de estabelecer delimitações para a realização do inventário. Após extensos debates, chegou-se à conclusão de que o foco do processo de registro deveria ser o teatro de bonecos de cunho popular praticado na Região Nordeste, considerando a extrema vulnerabilidade em que se encontravam os seus produtores e, conseqüentemente, essa forma de expressão cênica, presente há mais de dois séculos no Brasil.

Neste contexto, inserem-se, primordialmente, os brincantes que aprenderam e aprendem por linhagem “familiar”, ou seja, que estão inseridos na própria comunidade e/ou grupo social do seu mestre e que se tornam bonequeiros por contato constante com a linguagem e pelos bens associados de herança vivencial e cultural.

Esta distinção deu-se uma vez que foi identificada a existência de outras duas categorias: b) aquele que aprende com um ou mais mestres e que se apropria dos elementos de linguagem das formas tradicionais, incorporando-as nos seus espetáculos, mas que, diferentemente do primeiro grupo, vem de fora da comunidade – grupo social do mestre, ou seja, aprende por vivência temporária, passando a formar seu próprio grupo e brincadeira; c) aquele que se apropria de certos elementos de linguagem das formas tradicionais, passando a incorporá-los nos seus espetáculos a partir de releituras. Neste caso, não apresenta vínculo permanente com

as formas populares tradicionais, usando-as de forma descontinuada⁵.

Foram priorizados os brincantes inseridos na primeira categoria, em que predomina a tradição da transmissão oral, de mestre para discípulo, dentro do mesmo universo cultural. No entanto, brincantes pertencentes às outras duas categorias, e que foram identificados durante o processo de registro, sempre que possível, foram também documentados. Assim, pretendeu-se “cobrir” e referenciar esse universo mais amplo do teatro de bonecos popular do Nordeste, desde a perspectiva mais “tradicional” à mais “contemporânea”.

Em relação à delimitação territorial, priorizaram-se os Estados da Região Nordeste com maior ocorrência do teatro de bonecos popular na atualidade, ou seja, Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba. Uma vez que o TBPN pode ser encontrado também em outras regiões do Centro-Sul do País, devido ao deslocamento das populações nordestinas para os grandes centros urbanos, a inserção do Distrito Federal se deu como um estudo de caso, o que possibilitou a percepção da forte assimilação e da releitura do teatro de bonecos popular em contextos diferenciados, uma vez que a maioria deles se encaixa na categoria “b”, ou seja, aquele que se apropria de certos elementos de linguagem das formas tradicionais passando a incorporá-los nos seus espetáculos a partir de releituras.

Outra importante definição se refere à nomenclatura. Quando da solicitação do registro pela ABTB em 2004, o título do projeto apresentado foi “Mamulengo – Teatro Popular de Bonecos Brasileiro como Patrimônio Imaterial”. Optou-se, no entanto, por alterar a nomenclatura para “Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco”. Esta decisão foi decorrente da generalização do termo “Mamulengo”, que passou a designar, de forma genérica, as diversas expressões de teatro de bonecos popular do Nordeste, e não apenas a de Pernambuco, como é a sua denominação original.

Um importante argumento para tal alteração diz respeito aos mestres bonequeiros que não denominam a sua brincadeira de “Mamulengo”

⁵ Compreendeu-se, entretanto, que essas categorias de enquadramento são relativas, pois há controvérsias quanto ao próprio brincante se reconhecer ou não pertencente a uma dada categoria na qual ele se vê ou não incluso, ou mesmo quanto ao olhar preciso/impreciso do pesquisador ao enquadrá-los em uma. No entanto, delimitar estas categorias é reconhecer que há determinadas particularidades que devem ser consideradas, principalmente em se tratando de estabelecer recortes necessários.

e não se reconhecem como “mamulengueiros”, entre os quais estão a maioria dos brincantes da Paraíba, do Rio Grande do Norte e do Ceará, uma vez que nestes Estados o Teatro de Bonecos recebe diferentes denominações. Chico Daniel, bonequeiro potiguar já falecido, disse que só em 1979 é que ele se deparou com a denominação Mamulengo. O sentimento de pertencimento e a manutenção da diversidade foram fundamentais para a redefinição do título do projeto para, assim, abarcar de maneira mais aprofundada as diferentes formas do TBPN.

3 Equipes de pesquisa

Como dito anteriormente, a coordenação geral do processo de registro ficou a cargo da professora Izabela Brochado (UnB), responsável também pela elaboração do dossiê textual. A professora Adriana Alcure (UFRJ) foi a responsável pela elaboração do dossiê videográfico e pela pesquisa documental no Estado do Rio de Janeiro.

Devido à abrangência do registro, foram formadas cinco equipes de pesquisa, cada uma relativa aos quatro Estados nordestinos e ao Distrito Federal. As coordenações estaduais ficaram a cargo de: Pernambuco – Isabel Concessa, professora de Teatro da UFPE (Etapa I), e Gustavo Vilar, etnomusicólogo (Etapa II); Paraíba – Amanda de Andrade Viana, bonequeira; Rio Grande do Norte – Ricardo Elias Ieker Canella, professor de Teatro da UFRN; Ceará: Ângela Escudeiro, escritora e bonequeira; e Distrito Federal: Kaise Helena T. Ribeiro, professora de Teatro e bonequeira.

A formação das equipes de pesquisa – coordenadores e pesquisadores – foi baseada em critérios de formação acadêmica, conhecimento sobre o Bem⁶ e experiência anterior em pesquisa. Buscou-se a formação de equipes multidisciplinares, compostas por historiadores/antropólogos, por pesquisadores do teatro de bonecos e por bonequeiros.

A incorporação de um bonequeiro articulador nas equipes de pesquisa de campo, que em alguns Estados foi possível de ser viabilizada, trouxe uma significativa contribuição a este processo, considerando o importante papel exercido na intermediação entre as equipes de pesquisa e os bonequeiros inventariados.

⁶ O termo “Bem” designa o objeto do inventário, ou seja, o TBPN.

4 Pesquisa documental: levantamento de fontes secundárias

A pesquisa documental foi realizada em acervos públicos e privados, bibliotecas e museus, entre outros, dos Estados citados, assim como no Rio de Janeiro e no Distrito Federal. Nesta etapa, priorizou-se o levantamento de informações históricas sobre o TBP, suas possíveis origens, transformações e configurações nos diferentes contextos culturais em que ocorre; o levantamento e o mapeamento das referências documentais disponíveis; a identificação de seus produtores/fazedores e locais de ocorrência.

A pesquisa documental revelou que o TBP apresenta uma gama significativa de documentos (teses, dissertações, artigos, matérias jornalísticas, material audiovisual – fotografias, vídeos, filmes, registros sonoros) que se encontrava dispersa e que, a partir da pesquisa documental, foi classificada e catalogada. Além desses, foram também inventariados materiais cênicos, tais como bonecos, objetos de cena, barracas pertencentes a instituições, grupos/bonequeiros e colecionadores.

Apesar do grande número de documentos e materiais cênicos encontrados, os acervos acessíveis e em boas condições são quase inexistentes. Com exceção do Museu do Mamulengo, localizado em Olinda, os acervos encontram-se dispersos, e poucos são os espaços destinados à guarda desses bens. Acervos particulares



Museu do Mamulengo. Olinda – PE (2013). Foto de Izabela Brochado.

importantíssimos, oriundos quase sempre do falecimento de mestres bonequeiros, estão em péssimo estado de conservação, sendo muitas vezes vendidos por familiares que não compreendem o valor deste Bem, como é o caso do mestre Solón de Carpina, grande referência tanto como construtor quanto como brincante de Mamulengo, falecido em 1988, que teve boa parte de seus bonecos e objetos de cena vendidos a colecionadores.

O levantamento preliminar permitiu ainda a localização de informantes essenciais e de bonequeiros, o que possibilitou às equipes estaduais realizarem a pesquisa de campo.

5 Pesquisa de campo: indo ao encontro dos bonequeiros

Esta etapa pressupôs a incursão dos pesquisadores em campo com o objetivo de encontrar os bonequeiros em suas localidades. Esta dinâmica esteve sujeita a surpresas e imprevistos que geraram alterações no seu desenvolvimento. Algumas bastante positivas, como a inserção de novos brincantes no registro, uma vez que eles não haviam sido identificados na primeira etapa. Outras negativas, como a constatação da falta de identificação dos mestres pelas Prefeituras e Secretarias de Culturas Estaduais, devido à ausência quase absoluta de cadastros, o que explicitou a desinformação sobre a existência dessa prática nos municípios e nos Estados.

O trabalho de campo incluiu a realização de entrevistas, prioritariamente com os bonequeiros. Foram ainda realizados registros fotográficos dos acervos de bonecos e objetos de cena, dos seus locais de trabalho e das suas localidades. Nestas, também houve apresentações de suas brincadeira⁷, que foram filmadas pelas equipes de pesquisa.

Além dos aspectos técnicos relativos ao processo de registro, a pesquisa de campo objetivou, ainda, contato e iniciativas visando ao envolvimento das instâncias governamentais locais nas atividades que foram desenvolvidas em cada um dos municípios, como estratégia de divulgação e de valorização do bonequeiro local. A apresentação da sua brincadeira, em local público e com divulgação prévia, serviu a essas duas finalidades: dar visibilidade ao mestre bonequeiro e à sua arte e valorizá-los.

⁷ O termo “brincadeira” corresponde ao termo “espetáculo” e é amplamente utilizado pelos bonequeiros, principalmente em contextos mais tradicionais.

Conhecer o contexto das comunidades produtoras e receptoras possibilitou aos pesquisadores a aproximar-se da verdadeira dimensão desse saber e apreender o que o caracteriza como um patrimônio; verificar a sua importância no sentido de preservá-lo; identificar e compreender os elementos que o constituem como forma de expressão; entender a sua historicidade e a dinâmica de sua movência; e, finalmente, os sentidos e significados constituídos nas e para as comunidades produtoras e receptoras do TBPN.

6 Os Encontros: encenando e contando suas histórias

O processo de registro compreendeu, também, a realização de encontros em cada um dos Estados inseridos na pesquisa, como estratégia para reunir os mestres bonequeiros registrados; artistas e pesquisadores do teatro de bonecos; representantes de entidades culturais estaduais e municipais; representantes do IPHAN e a sociedade em geral.

Esses encontros, além de estarem inseridos na metodologia proposta para a identificação e a documentação do bem cultural, serviram também às funções de: articulação, informação e difusão da política institucional; levantamento de questões; envolvimento das bases e das instituições responsáveis pelas políticas culturais em níveis federal, estadual e municipal e da sociedade em geral.



Encontro de Babau. João Pessoa – PB (2009). Foto de Izabela Brochado.

Foram realizados: I Encontro de Babau da Paraíba (João Pessoa, maio de 2009); I Encontro de João Redondo do Rio Grande do Norte (Natal, setembro de 2009); Encontro de Cassimiro Coco do Ceará (Fortaleza, abril de 2013) e Encontro de Mamulengo de Pernambuco (Recife, junho de 2013).

Os Encontros foram compostos por palestras, mesas-redondas, rodas de conversas, entrevistas e apresentações dos espetáculos dos mestres bonequeiros presentes no evento, todas abertas às comunidades.

As rodas de conversas tiveram como foco as narrativas dos bonequeiros, que abordaram aspectos relativos aos seus processos de aprendizagem; aos espetáculos (personagens, enredos e transformações); às expectativas em relação à instrução do processo de registro; entre outros temas. Nestas rodas, os mestres tiveram a liberdade de conduzir as suas narrativas, acompanhados pela abertura de suas malas de bonecos ao público presente. Estes momentos foram de importância significativa para a instrução deste processo de registro, assim como para os próprios bonequeiros, que tiveram a oportunidade de se conhecerem, ampliando, assim, redes de contato e laços de pertencimento a um grupo sociocultural de grande relevância.

Os encontros serviram também para mobilizar os brincantes e alertar os representantes das prefeituras e de entidades culturais para a situação atual do TBPN e de seus produtores. Um exemplo bastante positivo foi a criação da Associação Potiguar de Teatro de Bonecos (APOTI), realizada e motivada pelo Encontro de João Redondo, em Natal. Em Assembleia Extraordinária, os mestres discutiram estratégias, votaram e elegeram o corpo diretor da Associação, a qual se encontra bastante atuante.

Este dado, entre outros, evidenciou que a instrução do processo de registro, em si, foi propulsora de ações de salvaguarda. O contato com as comunidades também indicou necessidades prementes de ações de salvaguarda.

7 Número de bonequeiros registrados

Em Pernambuco, foram localizados 18 mamulengueiros em 16 municípios, sendo que a maioria vive na região da Zona da Mata.

Na Paraíba, foram realizadas incursões de campo nas regiões da Mata e do Agreste paraibanos, nas quais foram localizados treze brincantes de Babau, dos quais dois faleceram durante do processo de registro.

No Rio Grande do Norte, foram registrados 46 brincantes locali-

zados em 28 municípios, sendo a capital do Estado, Natal, a que possui o maior número de bonequeiros vivos e atuantes, totalizando sete.

No Ceará, treze bonequeiros foram registrados, dos quais três faleceram durante o processo de registro.

No Distrito Federal, foram registrados oito bonequeiros, sendo um residente em Águas Claras, GO, entorno do DF e que mantém fortes laços com a capital.

Porém, o que se evidencia é que este número é muito maior, uma vez que, após o encerramento do inventário, são continuamente localizados novos bonequeiros, o que indica que uma pesquisa é um processo contínuo, quase sempre inconcluso.

8 Conclusão

Como um patrimônio, o TBPN está inserido na vida social de uma ou mais comunidades, articulado aos demais aspectos que as caracterizam como tal, tais como outras expressões culturais populares⁸. Ao mesmo tempo, ele está em diálogo com as formas de teatro de bonecos que se localizam no campo “das artes” e que são reconhecidas como manifestações predominantemente artísticas, inseridas no contexto das outras artes urbanas. Como essas duas “formas” (e suas variações) convivem ou entram em conflito? Como esse teatro “popular”, seja o “tradicional”, seja o “urbano”, relaciona-se com o segmento do teatro inserido no campo das artes cênicas e/ou das manifestações e expressões populares? As respostas a estas perguntas são complexas, uma vez que a própria dinâmica dos tempos atuais desloca categorias antes sólidas e fixas, inserindo nos novos espaços configurações nas quais as categorizações se tornam mais difíceis.

Adentrar no contexto das comunidades produtoras e receptoras possibilitou aos pesquisadores conhecer a verdadeira dimensão desse saber, ao compreender o que o caracteriza como um patrimônio; verificar a sua importância no sentido de preservá-lo; identificar os elementos que o constituem como forma de expressão no campo das teatralidades; entender a sua historicidade e a dinâmica de sua movência; e, finalmente, compreender os sentidos e significados constituídos nas e para as comunidades produtoras e receptoras do TBPN.

⁸ É evidente a forte conexão do TBPN com manifestações culturais populares tais como: Cavalo Marinho; Maracatu; Pastoril; Circos Mambembes, entre outras.

A riqueza humana e cultural encontrada contrasta com a situação precária de produção e circulação desse bem cultural para a maioria de seus brincantes.

Grande parte dos bonequeiros nordestinos, principalmente os mais velhos, vive no interior dos Estados brasileiros, em áreas urbanas ou rurais. A situação econômica da maioria é precária, e poucos são os que participam dos circuitos dos festivais nacionais e de associações e cooperativas de teatro de bonecos.

Paralelamente a essa situação, observa-se um aumento significativo de novos grupos de teatro de bonecos que se relacionam, muitas vezes ou não, com as formas tradicionais, mesmo que apresentem algumas características distintas. Diferentemente dos mestres da velha geração, boa parte desses novos grupos vive quase exclusivamente do teatro de bonecos, seja por meio da apresentação de seus espetáculos em contextos mais diversificados como escolas, festas de aniversários infantis, centros comerciais, espaços culturais e turísticos; seja pela comercialização e venda de produtos artesanais, como bonecos e brinquedos, ou ainda do desenvolvimento de projetos didáticos, entre outros.

Verificou-se um contraste entre esses dois grupos: os mais velhos, isolados em suas comunidades, e os mais jovens, articulados em novos contextos e configurações. A ampliação dos campos de atuação dos bonequeiros é importante, uma vez que cria oportunidades de sustentabilidade para seus artistas em novos contextos e atualiza o TBPB como forma de expressão. Porém, observa-se que a grande maioria dos mestres da velha geração está fora dessas novas conjunturas, e, assim, acervos importantíssimos (materiais, dramatúrgicos, musicais) estão se perdendo por falta de políticas públicas específicas que priorizem o teatro de bonecos como bem cultural enraizado na vida social, e não apenas como mercadoria vendável ou instrumento didático.

O fato de a maioria dos mestres da velha geração estarem fora destas novas conjunturas se explica seja por falta de condições para fazê-lo, seja porque o que eles sabem e querem fazer é, acima de tudo, apresentar suas brincadeiras da maneira que lhes pareça mais conveniente dentro de seus parâmetros estéticos. A diminuição das condições para tal explicita a falta de políticas públicas específicas, que acusamos acima.

Manter o TBPB como forma de expressão, que apresenta acervos que comungam com uma memória de longa duração, torna-se urgente diante

das precariedades observadas, principalmente entre os bonequeiros mais velhos. As condições econômicas adversas são refletidas nas condições em que se encontra o conjunto de bens materiais e imateriais destes grupos, como seus acervos de bonecos; barracas; instrumentos musicais. A diminuição do número de participantes dos grupos, evidenciada principalmente na supressão da música ao vivo executada por um grupo musical, é evidente, uma vez que a ela vem sendo substituída por som mecânico.



Bibiu, em frente à sua casa, cortando madeira mulungu para construção de bonecos. Carpina – PE (2013). Foto de Izabela Brochado.

A revolta diante das dificuldades muitas vezes tem levado os mestres bonequeiros a atitudes radicais de rompimento com esse fazer. Mano Rosa, Ferreiros, PE, afirmou ser tomado, às vezes, por uma vontade de queimar todos os seus bonecos, “pelo aperreio que a brincadeira dá”. Bibiu, Carpina, PE, narra que seu pai, Saúba, só não queimou a sua mala de bonecos porque ele chegou a tempo de impedi-lo. Relatos das equipes de pesquisa durante as incursões no campo também revelam o desânimo de muitos brincantes diante das dificuldades vivenciadas. Em alguns casos, as equipes tiveram que atuar para que alguns bonequeiros se motivassem novamente a montar suas malas e a brincar, completando, assim, as etapas do registro.

Ser levado a suprimir cenas e temas, a substituir músicos por som mecânico, a diminuir de forma drástica o tempo da brincadeira, entre outros, gera processos de descontinuidade abruptos e possíveis perdas de acervos materiais e imateriais. O apoio e a realização de contratos por parte das prefeituras locais são cruciais para a sobrevivência do Bem e de seus brincantes, tanto como arte quanto como trabalho. É nestas comunidades que os bonequeiros mais velhos encontram sentidos mais profundos para a realização das suas brincadeiras e, conseqüentemente, é ali que elas se revelam em sua plenitude. Sendo os bonequeiros reconhecidos pelo público, mas também pelos poderes públicos, e podendo viver de forma digna a partir da prática e da circulação de suas brincadeiras, novos aprendizes surgirão e, com certeza, desejarão dar continuidade à brincadeira, compreendendo-a não apenas como forma de trabalho, mas também como forma de expressão e arte, que dá sentido e estrutura à vida em comunidade.

As etapas da instrução do processo de registro indicam um caminho viável para ações de salvaguarda que deem força e sustentabilidade ao TBPN. Paralelo a isto, as equipes de pesquisa colheram sugestões de ações de salvaguarda por parte dos vários segmentos – brincantes, demais artistas, público e gestores. As propostas de salvaguarda apresentadas no Dossiê apontam para ações específicas relativas aos vários aspectos que são intrínsecos à prática e aos artistas do TBPN, tais como: ações específicas voltadas para o bem-estar dos mestres bonequeiros; produção e circulação das brincadeiras; manutenção e recuperação dos elementos que constituem o teatro de bonecos; acervos e documentação; intercâmbio com outros bonequeiros; realização de encontros e festivais; transmissão de saberes; participação em editais e licitações, entre outros.

O Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco – como Patrimônio Cultural do Brasil e sua inscrição no livro *Formas de Expressão* justifica-se considerando a originalidade e a tradição dessa expressão cênica, repassada de mestre para discípulo, de pai para filho, de geração para geração. Uma tradição que revela uma das facetas da cultura brasileira, na qual brincantes, através da arte dos bonecos, encenam histórias apreendidas na tradição que falam de relações sociais estabelecidas em um dado período da sociedade nordestina e de histórias que continuam revelando seu cotidiano através dos novos enredos, personagens, música, linguagem

verbal, das cores e da alegria que são inerentes ao seu contexto social e à estética dessa manifestação cultural.

Porém, é a efetiva aplicação de ações de salvaguarda que garantirá a manutenção desse Patrimônio Cultural do Brasil.

REFERÊNCIAS

Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo. Dossiê Interpretativo. MinC, IPHAN, UnB, ABTB. Brasília, Junho, 2014.

_____. Dossiê videográfico: *brincadeiras, bonequeiros e bonecos do Nordeste* (Vídeo versão longa: 1.05:52). MinC, IPHAN, UnB, ABTB. Brasília, junho, 2014.

_____. Dossiê videográfico: *brincadeira de boneco* (Vídeo versão curta: 0.23:35). MinC, IPHAN, UnB, ABTB. Brasília, junho, 2014.

Northeastern Popular Puppet Theater - Mamulengo, Babau, João Redondo and Cassimiro Coco: an intangible Brazilian heritage¹

Izabela Brochado
UnB (Brasília - DF)

Abstract: This article discusses the basic principles, guidelines and processes for the registration of Northeastern Popular Puppet Theater - Mamulengo, Babau, João Redondo and Cassimiro Coco - as part of Brazil's cultural heritage. The article is based on a dossier, which is one of the requirements of IPHAN (National Institute of Historical and Artistic Heritage) to obtain the above-mentioned title.

Keywords: Northeastern popular puppet theater. Intangible heritage. Brazilian culture.

1. Introduction

In 2004, the Brazilian Puppet Theater Association (ABTB)² - UN-

¹ Article translated from Portuguese by Vincent Bastik, graduated from Sydney University in English and History, with 20 year experience on teaching English as a second language; and Izabela Brochado Ph.D. in Drama Studies by Trinity College - University of Dublin – 2006.

² The board of ABTB (Management 2004-2006) consisted of: Humberto Braga (Chairman); Magda Modesto (Vice President and International Relations); Manoel Kobachuk (Secretary General); Ana Maria Amaral (Deputy President); Olga Romero (Alternate Vice - President and International Relations) and Neiva Figueiredo (Deputy General Secretary).

IMA Center Brazil, asked IPHAN, the Historical and Artistic National Institute, to open a registration process of popular puppet theater as part of Brazil's cultural heritage. The request was titled "Mamulengo - Brazilian Popular Puppet Theatre as Intangible Heritage".

In response to an alert by researchers, professors and puppeteers who had underlined the urgency of the registration process, the taking of an inventory and the safeguarding of this expression of Brazilian culture, the request was accepted by IPHAN, considering the fact that from the 1980s, this part of Brazilian culture had suffered considerable decline in its original ways of production and circulation.

However, it was only in 2008 that the registration process was effectively established. It was taken by the Board of ABTB (Management 2006 - 2008)³, coordinated by Izabela Brochado, Professor at the University of Brasília, and Claudia Marina Varquez from the Department of Intangible Heritage, IPHAN.

The inventory was conducted in four states of the Northeast region where the highest occurrence of the popular puppet theater could be found. Those states were Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte and Paraíba. Also, Brasília, the capital of the Federal District, was included as a case study, given the significant number of puppeteers living in the capital who have the Northeastern puppet theatre as the highest point of reference. In each of these states, a research team was assembled, consisting of a coordinator and researchers.

The technical process of registration corresponded to the production of a systematized and updated knowledge on the occurrence of this unique form of expression of Brazilian puppetry, which included surveys, systematization, the evaluation and complementing of previously existing data on these forms of expression, as well as field-work research in the aforementioned states.

In September 2015 the general coordinators delivered to IPHAN an analytical dossier which consisted of a 250-page book and an audiovisual dossier of two DVDs – a short-version video 26' and a long-version video 1.015' to be analyzed.

³ The board of ABTB (Management 2006- 2008) was composed of: Renato Perre (Chairman); Graziela Saraiva (Vice-President); Aline Busatto (Secretary) and Gilmar Carlos (Treasurer).

On 5 March 2015, the Consultative Council of Cultural Heritage of Brazil endorsed the process of registration of the Northeastern Popular Puppet Theatre (NPPT): Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau and João Redondo, as part of the cultural heritage of Brazil. This recognition was officially confirmed during a ceremony held in Brasilia on 6-7 May 2015, organized by IPHAN, to discuss proposals and develop policies to safeguard the NPPT.

2. Research definitions and boundaries

What is Brazilian Popular Puppet Theatre? We need to consider its diversity, such as aesthetic differences, multiple references and so on. Therefore, discussions were held to establish boundaries for the inventory. After extensive debate, the research team came to the conclusion that the focus of the registration process should be the popular puppetry practiced in the Northeast, considering its richness and originality, as well as the vulnerability of this puppet theatre which has existed for more than two centuries in Brazil.

In this context, the focus was on: a) puppeteers who learn through a family tradition or lineage, that is, those who are from the same community and / or social group as their master (the person from whom they have learned) and who have become puppeteers through constant contact with a traditional repertoire, including scenarios, puppet figures and characters.

This distinction was given since two other categories of puppeteers were identified: b) those who learn from one or more master puppeteers and use the elements of traditional popular puppetry, incorporating them into their shows (however, unlike the focus group, they come from outside the community of the master, learning by temporary contact and later, creating their own group and plays); and c) those puppeteers who appropriate certain elements of traditional puppetry, using them in some of their shows. In this case, there is no permanent link with the traditional folk forms, only using them occasionally.⁴

⁴ It is understood, however, that these framework categories are relative, considering their boundaries. However, the categories recognize that there are certain characteristics that should be considered, especially when it comes to establishing necessary omissions.

Those puppeteers in the first category were prioritized for the inventory. However, whenever possible, puppeteers belonging to the other two categories identified during the registration process were also documented. Thus, the intention was to 'cover' and refer to this broader universe of Northeastern Popular Puppet Theater - NPPT⁵, from the more 'traditional' to more 'contemporary' perspectives and forms.

Regarding the territorial limitations, the inventory prioritized Northeastern states with a higher incidence of active popular puppet theater, namely Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte and Paraíba. While NPPT can also be found in other regions, (mainly the mid-south of the country, due to the displacement of Northeastern populations to large urban centers) Brasília - DF was taken as a case study, which supported the perception of the strong assimilation and reinterpretation of the popular forms in different contexts, since most of the puppeteers living there fit category "b", appropriating elements of traditional forms and incorporating them into their shows.

Another important definition refers to the nomenclature. When the request for registration was made by the ABTB in 2004, the project was titled "Mamulengo - Brazilian Popular Puppet Theatre as Intangible Heritage". It was decided, however, to change the nomenclature to "Northeastern Popular Puppet Theater: Mamulengo, Babau, João Redondo and Cassimiro Coco". This decision was made because the term "Mamulengo" came to designate in a general way not only the puppet theatre of Pernambuco, where it originated, but also the various puppet theatre expressions of the Northeast region.

An important reason for this amendment concerns the old master-puppeteers who do not call their shows "Mamulengo" and do not recognize themselves as "Mamulengueiros" (puppeteers who perform Mamulengo). Among these are the majority of puppeteers from Paraíba, Rio Grande do Norte and Ceará. In these states, popular puppet theatre has different names. So, the project title was changed to cover the diversity of NPPT more inclusively.

⁵ Throughout the article, the acronym NPPT is used to designate the Northeastern Popular Puppet Theater.

3. Research teams

As stated previously, the overall coordination of the registration process was done by Professor Izabela Brochado (PHD - University of Brasília), also responsible for the analytical dossier. Professor Adriana Alcure (PHD – Federal University of Rio de Janeiro) was responsible for the audiovisual dossier, consisting of two DVDs and also for the documentary research in the state of Rio de Janeiro.

Due to the scope of the registration process, five research teams were formed, dedicated to each of the four Northeastern states and Brasília-DF. The composition of the research teams was based on academic criteria: knowledge on popular puppetry and previous research experience. Another important criterion was to have multi-disciplinary teams, composed of puppet theater researchers, historians/anthropologists and puppeteers.⁶

The incorporation of one puppeteer articulator in the fieldwork research teams brought a significant contribution to this process, considering the important role played by them in liaising between the team and the puppeteers of the older generation.

4. Documentary research: survey of secondary sources

The documentary research was based on public and private collections - libraries and museums among others - in the aforementioned states as well as in Rio de Janeiro City. At this stage, historical information about NPPT was prioritized. This included: possible origins, sources, transformations and recreations in different cultural contexts; surveying and mapping of documentary references available, and identification of their producers and event venues.

The documentary research revealed that NPPT presents a significant but dispersed range of written documents (theses, dissertations, articles) and audiovisual material (photographs, videos, films, sound recordings). From the documentary research these were classified and cataloged. In

⁶ The state coordinators were: in Pernambuco - Isabel Concessa, theater professor at UFPE (Phase I) and Gustavo Vilar, ethnomusicologist (Phase II); in Paraíba - Amanda Andrade Viana, puppeteer; in Rio Grande do Norte - Ricardo Elias Ieker Canella, drama teacher UFRN; in Ceará: Angela Escudeiro, writer and puppeteer; and in the Federal District: Kaise Helena T. Ribeiro, drama teacher and puppeteer.

addition to these documents, scenic materials (puppets, booth and props) belonging to institutions, puppeteers and collectors were inventoried.

Despite the wide range of documents and scenic materials, collections which are accessible and in good condition are almost non-existent. Apart from the Mamulengo Museum in Olinda, Pernambuco, others collections are dispersed and there are very few spaces for the safe-keeping of these assets. Therefore, very important private collections (almost always following on from the death of master puppeteers) are in disrepair, often sold by families who do not understand their value. An exemplary case is that of Master Solon, from Carpina, Pernambuco, a great reference both as a puppet maker and as a Mamulengueiro (Mamulengo puppeteer). Many of his puppets and props were sold to collectors after his death in 1988.

The preliminary survey also confirmed the location of puppeteers and people with key information, which allowed the state teams to conduct indepth research in the field.

5. Fieldwork research: meeting the puppeteers

This step entailed the researchers going to meet the puppeteers in their local area. This process led to several surprises and unforeseen events. Some have been positive, for example, the inclusion of new puppeteers in the registry, since they had not been identified during the first phase. Others were negative, such as the absolute lack of recognition of the puppeteers coming from their municipalities and the various states' cultural departments, due to the almost complete absence of records.

The fieldwork research included interviews, primarily with the puppeteers, and the audiovisual recording of their collections of puppet and props, of their workplaces and also their cities. In each city there were also presentations of their puppet shows, which were filmed by the research teams.

Besides the technical aspects included in the registration process, the fieldwork research also aimed to involve local government bodies in the activities developed in each of the municipalities as a strategy to promote the local puppeteers. The presentation of the puppet shows, which happened in public spaces, served to give visibility and appreciation to the master puppeteers and their art.

Knowing the context of the communities – the puppeteers and their public - allowed researchers to achieve the following: to understand fully

what characterizes NPPT as a part of Brazil's heritage; to verify its importance in order to preserve it; to identify and understand the elements that constitute it as a theatrical expression; to understand its historicity and the dynamics of its transformations; and finally, the meanings built together by its artists and public.

6. The meetings: playing and telling their stories

The registration process also involved meetings in each of the states included in the research in order to bring together puppeteers, teachers and researchers of puppetry, representatives of the state and municipal cultural organizations, representatives of IPHAN and the community in general.

The meetings were composed of lectures, round-table talks, discussion wheels, interviews and puppetry performances, all of which were open to the communities. The discussion wheels focused on the narratives of the puppeteers, who discussed aspects of their learning processes, their shows (characters, plots and transformations) and their expectations regarding the registration process. Within these 'wheels', the puppeteers were free to conduct their narratives, followed by them opening their bags of puppets to the audience. These meetings were of significant importance to the registration process, as well as to the puppeteers themselves, for they had the opportunity to meet each other, thus widening the networks and ties to a socio-cultural group of great relevance.

The meetings also served to mobilize puppeteers and alert municipal officials and cultural entities to the current situation of NPPT and its producers. A very good example was the creation of Potiguar Puppet Theater Association (APOTI) which was inspired and driven by the João Redondo meeting in Natal. At the assembly, the puppeteers discussed strategies, voted and elected the director of this association which is very active nowadays.

This fact, among others, showed that the explanation of the registration process itself could drive efforts to preserve and safeguard the heritage. Contact with the communities also indicated the urgent need for safeguard actions.

7. Number of registered puppeteers

In Pernambuco, eighteen Mamulengueiros were located in sixteen municipalities, most of whom live in the coastal region.

In Paraíba, the fieldwork was carried out on the coast and inland areas, where thirteen puppeteers were located, two of whom died during the registration process.

In Rio Grande do Norte, 46 puppeteers were recorded, located in 28 municipalities and the state capital, Natal, which has the largest number of living, active puppeteers, totaling seven.

In Ceará, thirteen puppeteers were recorded, three of whom died during the registration process.

In Brasília – DF, eight puppeteers were recorded.

What is evident, however, is that the number living, active puppeteers is much higher than previously thought, since after the closing of the inventory, new puppeteers are continuously being found, indicating that research is an ongoing and often inconclusive process.

8. Conclusion

In terms of patrimony, NPPT is part of the social life of a community, linked to other aspects that characterize it as such. At the same time, it is in dialogue with puppet theater forms that are located in the field of “the Arts”, and are recognized as predominantly artistic events within the context of other urban arts. So, some questions arise: how do these two “forms” (and their variations) coexist and/or conflict? How does this popular puppet theater, whether in its traditional or more contemporary form, relate to the theater segment included in the field of performing arts? The answers to these questions are complex, since the dynamics of the present time dislocate categories which were once solid and fixed, by bringing new spaces and configurations which make categorization more difficult.

Entering into the context of the puppeteer’s communities allowed researchers to know the true extent of this knowledge, to understand what characterizes it as a cultural heritage, to verify its importance in order to preserve it, to identify the elements that constitute it as a form of expression in the field of theatrics, to understand its historicity and the dynamics of change, and finally to understand the meanings and significance contained within and for the communities which produce and receive NPPT.

The human and cultural richness of the heritage contrasts with the precarious situation of the puppeteers. The majority of them, mainly

the older ones, live in the interior areas of the Northeast states, in both urban and rural areas. The economic situation of the majority is difficult, and only a few participate in the national festivals circuit and participate often in puppet theater unions and associations.

Parallel to this situation, there is a significant increase of new puppet theater groups, most of them formed by young puppeteers. Unlike the puppeteers of the older generation, many of these new groups support themselves almost exclusively through puppetry, either by performing in diverse contexts such as schools, children's birthday parties, shopping centers, cultural and tourist spaces and festivals. Also, the marketing and sale of craft products such as puppets and toys or even the development of educational projects are other forms of income.

There is a contrast between these two groups: the older puppeteers, isolated in their communities, and the newer puppeteers, working in new contexts and settings. The expansion of the puppeteer's fields of activity is an important fact, as it creates sustainable opportunities for them in new contexts and updates NPPT as a form of expression. However, it is evident that the vast majority of the older generation of puppeteers – the master puppeteers – is not involved in these new situations, and thus, their very important collections (whether visual, dramaturgical or musical) are being lost due to the lack of specific policies that prioritize the popular puppet theater as a cultural expression rooted in the social life of communities, and not just as salable merchandise or as a didactic teaching tool.

The registration process indicates a viable way to establish safeguard policies that will give strength and sustainability to NPPT. Further to this, research teams collected many suggestions throughout the registration process from puppeteers, artists, managers and so on (all of them are listed in the dossier) on ways to safeguard NPPT. These suggestions included: specific actions for the puppeteers; production and circulation of their shows; maintenance and recovery of the constituting artistic elements of this puppet theater; archiving and documentation; exchanges with other puppeteers: meetings and festivals; transmission of knowledge; and participation in tenders and procurement.

To maintain NPPT as a cultural expression that is part of our long-term memory, it is urgent to face the precariousness observed, especially among older puppeteers. Their adverse economic situation is reflected in the fragile condition of their assets, notably their collections

of puppets and musical instruments. Also, it can be seen in the drop in participant numbers of puppet groups, evidenced mainly in the decline of live music performed by musical groups, which being replaced by pre-recorded sound.

The economic difficulties of some of these old puppeteers have led them to despair and desperate attitudes to disrupt their practice. Mano Rosa, a puppeteer from Pernambuco, said that he was sometimes taken by a desire to burn all his puppets, "by the grief and sorrow that the situation gives me." Bibiu, also from Pernambuco, recounts that his father, Saúba, a very well-known puppeteer, "only just failed to burn his puppet bag because I arrived in time to stop him". Reports of the research teams during the fieldwork also revealed the dismay of many puppeteers in the face of the difficulties they have experienced. In some cases, teams have had to work hard with some puppeteers, fixing puppets and props to enable them to stage their shows again and thus, complete the registry steps.

Being obliged to suppress scenes and themes, replacing musicians with recorded music and dramatically reducing the duration of puppet shows, among other factors, cause a lack of continuity and possible losses of both material and non-material collections. The support of and fulfillment of contracts by local governments is crucial to the survival of NPPT and its puppeteers, in terms of both art and employment. It is in their communities that older puppeteers have found the deeper meanings of their performances and therefore, it is there where they can deeply reveal their art and expertise. The puppeteers being recognized not only by the public but also by their governments, the puppeteers being able to live with dignity from the practice and circulation of their puppet performances - these will surely give the new generation of puppeteers enough motivation to continue this cultural heritage, understanding it not only as a way to survive, but also as a form of expression and art, which gives meaning and structure to community life.

The safeguard proposals in the dossier point to specific actions relating to various aspects that are inherent in the practice of north-eastern popular puppetry, such as production and circulation of shows, maintenance and recovery of the elements which constitute the puppet theater, the creation and recovery of archives and documentation. Actions specifically related to the artists were also suggested, such as increasing

the frequency of meetings and festivals, the sharing of their knowledge, health insurance and participation in tenders and bids.

The process of registration of Northeastern Popular Puppet Theater - Mamulengo, Babau, João Redondo and Cassimiro Coco as a part of Brazilian cultural heritage is justified when one considers the originality and historicity of this theatrical expression, passed on from master to disciple, from father to son, from generation to generation. It is a tradition that reveals a facet of Brazilian culture, where puppeteers, through the art of puppets, act out stories borne out of tradition. It is a tradition that speaks of social relations during a certain period of Northeastern society and stories that continue to reveal their daily lives, through new plots, characters, music, verbal language, colors and joy that are inherent in their social context.

However, it is the effective application of safeguards that will ensure the maintenance of this cultural heritage of Brazil.

BIBLIOGRAPHY

Registration of Northeastern Popular Puppet Theater - Mamulengo, Babau, João Redondo and Cassimiro Coco - Analytical Dossier. MinC, IPHAN, UnB, ABTB. Brasília, Junho, 2014.

Audiovisual Dossier: Brincadeiras, Bonequeiros e Bonecos do Nordeste (Long-version video: 1.05:52). MinC, IPHAN, UnB, ABTB. Brasília, Junho, 2014.

Audiovisual Dossier: Brincadeira de Boneco (Short-version video: 0.23:35). MinC, IPHAN, UnB, ABTB. Brasília, Junho, 2014.

Procedimentos de pesquisa, política e dissenso no registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como patrimônio cultural do Brasil

Adriana Schneider Alcure

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ



Antonio Calu e seu neto durante a realização da entrevista . Encontro em Pernambuco. Foto de Adriana Schneider



Mestre Zé Lopes – PE. Imagem gentilmente cedida pelo Festival Sesi Bonecos do Mundo. Foto de Dudu Schnaider.



Mestre Zé Divina – PE. Imagem gentilmente cedida pelo Festival Sesi Bonecos do Mundo. Foto de Dudu Schnaider.



Mestre Zé Lopes - PE. Foto de Adriana Schneider

Resumo: O processo de pesquisa para o registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN) como patrimônio imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), envolvendo quatro de suas expressões, o Mamulengo de Pernambuco, o João Redondo do Rio Grande do Norte, o Babau da Paraíba e o Cassimiro Coco do Ceará, se inseriu num contexto de debates mais amplos acerca das políticas patrimoniais brasileiras, trazendo especificidades. Os procedimentos adotados expressaram as condições e necessidades contemporâneas destas brincadeiras, e colocaram todos os participantes numa relação dialógica, dissensual e complexa. Ao analisá-los, o artigo questiona a existência de metodologias de pesquisas não isentas de debates políticos mais amplos, em especial as que envolvem alteridades minoritárias.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Patrimônio imaterial. Metodologias de pesquisa.

Abstract: The research process for the registration of the Northeast Popular Puppet Theatre (TBPN) as an intangible heritage of Brazil by the National Historic and Artistic Heritage Institute (IPHAN), involving four of its expressions, Mamulengo from Pernambuco, João Redondo from Rio Grande do Norte, Babau from Paraíba and Cassimiro Coco from Ceará, was inserted in a context of broader discussions about the Brazilian heritage policies, bringing specificities. The procedures adopted expressed contemporary needs and conditions of these playful activities, and put all participants in a dialogic, not consensual and complex relationship. By analyzing them, the article questions the existence of research methodologies which are not free from broader political debates, especially those involving minority otherness.

Keywords: Traditional Puppet Theater from Northeast Brazil. Intangible heritage. Research methodologies.

O longo processo de pesquisa para o registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN) como patrimônio imaterial brasileiro pelo IPHAN, envolvendo quatro de suas expressões, o Mamulengo de Pernambuco, o João Redondo do Rio Grande do Norte, o Babau da Paraíba e o Cassimiro Coco do Ceará, se inseriu num contexto de debates mais amplos acerca das políticas patrimoniais brasileiras, trazendo especificidades que, até então, não haviam sido experimentadas. A começar pela confirmação da constatação de que estas quatro expressões guardam particularidades de saberes e fazeres que as diferenciam entre si, mesmo que tragam elementos análogos. A legitimação do Mamulengo, nacional e internacionalmente, o coloca numa posição mais favorável em termos de notoriedade e de quantidade de pesquisas desenvolvidas. Inicialmente, pensava-se em realizar o registro em nome do Mamulengo, incluindo nesse escopo as demais expressões. Esta estratégia poderia ter facilitado muitos dos procedimentos de pesquisa adotados, o que, provavelmente, teria reduzido tempo e custos, mas, felizmente, a escolha pelas especificidades, mesmo tornando o processo mais complexo, revelou um campo vasto e rico de formas adquiridas pelo teatro de bonecos popular no Brasil, numa temporalidade histórica de longa duração.

É preciso mencionar ainda a inclusão do Distrito Federal como mais um Estado pesquisado. O debate acerca da inclusão do Distrito Federal na pesquisa para o registro é exemplar para que se possam analisar os modos conceituais e os enfrentamentos políticos provocados pelo processo. Foram muitas as disputas de campo intelectual suscitadas na pesquisa, exigindo procedimentos ainda não experimentados em processos de registro no IPHAN. Nesse sentido, as contribuições de Bourdieu (1968) ainda são úteis como provocações para desnaturalizar categorias e metodologias de pesquisa, levando em conta seus contextos históricos de legitimação.

Por estar inserido no universo de produção cultural popular, o Mamulengo foi muitas vezes definido como sendo de “natureza folclórica”. Desenvolvo esta discussão brevemente em Alcure (2001 e 2007), em que interrogo sobre a presença rarefeita de espetacularidades de cunho popular na maioria dos trabalhos historiográficos do teatro brasileiro. Essa exclusão demonstra não apenas um desconhecimento dessas manifestações, mas também uma desconsideração dos aspectos dramáticos, técnicos e simbólicos particulares destes tipos de teatro. A inclusão

do Mamulengo como sendo parte do “folclore pernambucano” faz-nos refletir sobre a natureza do “tipicamente nacional”, sobre sua relação com o turismo e com a fixação de estereótipos regionais. Estas imagens reducionistas contribuíram para o estranhamento e a falta de precisão na identificação das características específicas do Mamulengo, gerando generalizações problemáticas, tornando as outras expressões do TPBN quase invisíveis, conectando-o, paradoxalmente, de forma dependente, a debates de identidade e de nacionalismo. Este impulso “pasteurizador”, que atinge os estudos de folclore, é, como analisa Gonçalves (2002), um campo perfeito para discursos retóricos, que cercam a problemática e as políticas culturais para o patrimônio imaterial brasileiro. Nesse sentido, a rejeição à inclusão do Distrito Federal na pesquisa para o registro, por parte de alguns pesquisadores de teatro de bonecos popular, está conectada a um campo intelectual (Bourdieu, 1968) marcado historicamente por certo diletantismo dos estudos de folclore no Brasil, que trazem em seu bojo elementos de uma retórica romântica, como discutidos em Carvalho (1992), Cavalcanti e outros (1992), Burke (1989) e Vilhena (1997).

Entretanto, se alguns argumentos contrários à inclusão do DF na pesquisa pareciam extremamente frágeis, em especial os que evocavam conceitos equivocados acerca do “tradicional”, do “mestre original”, da “autenticidade”, carregados de estereótipos folcloristas, havia outros que, hoje, considero relevantes de serem pensados. Em especial, os argumentos de cunho político que questionavam o lugar privilegiado de alguns grupos e artistas do DF na negociação e no acesso aos debates e ações de políticas públicas para este campo. Nesta disputa, o lugar de mediação em que alguns agentes de cultura do DF se colocam em relação aos artistas do TBPN tem sido controverso, e é preciso atentar para isso. Talvez caiba perguntar: a legitimação dos bonequeiros do DF no processo de registro contribuirá ainda mais para a desigualdade e os processos tutoriais que marcam estas políticas? É preciso observar criticamente as implicações decorrentes deste fato, o que não será realizado neste texto.

Durante o processo de pesquisa de registro do TBPN, alguns seminários de preparação foram realizados, reunindo as coordenações e pesquisadores locais e alguns superintendentes regionais do IPHAN. Estas reuniões serviram para apresentar os procedimentos exigidos pelo

IPHAN e para criar os conceitos, as categorias e os focos de pesquisa gerais que seriam utilizados pelas equipes em todos os Estados. Discutiu-se bastante a categoria “mestre”, no intuito de compreender quem teria legitimidade para ser considerado “bonequeiro popular”². Depois de extensos debates, chegou-se a três categorias básicas, que cito a partir de Brochado (2014, p.39):

1) “[...] os brincantes que aprenderam e aprendem por linhagem ‘familiar’, ou seja, que estão inseridos na própria comunidade e/ou grupo social do seu mestre e que se tornam bonequeiros por contato constante com a linguagem e pelos bens associados de herança vivencial e cultural”;

2) “[...]aquele que aprende com um ou mais mestres e que se apropria dos elementos de linguagem das formas tradicionais, incorporando-as nos seus espetáculos, mas que, diferentemente do primeiro grupo, vem de fora da comunidade – grupo social do mestre, ou seja, aprende por vivência temporária, passando a formar seu próprio grupo e brincadeira”;

3) “[...]aquele que se apropria de certos elementos de linguagem das formas tradicionais, passando a incorporá-los nos seus espetáculos a partir de releituras. Neste caso, não apresenta vínculo permanente com as formas populares tradicionais, usando-as de forma descontinuada”.

Em Alcure (2007), discuti muitas destas questões no capítulo “Tornar-se mestre: aprendizado e legitimação no teatro de mamulengos”. *Mestre* é, sem dúvida, na contemporaneidade, uma categoria própria a estas expressões. No entanto, em conversas informais com alguns mamulengueiros pernambucanos, me revelaram que, antigamente, os mamulengueiros não se chamavam por “mestre”, que a designação teria aparecido a partir da chegada dos primeiros pesquisadores em campo, por volta da década de 1970.

Esses foram os primeiros a se referirem aos mamulengueiros como mestres. A hipótese para o surgimento do termo nessas circunstâncias me parece relevante. O fenômeno de interesse das camadas médias urbanas dos grandes centros pela cultura popular, fato que se verifica

² Utilizo a expressão “bonequeiro popular”, de modo a não privilegiar outras como “mamulengueiro”, “cassimireiro”, “calungueiro”, etc. Compreendo, então, “bonequeiro popular” como uma categoria geral onde se incluem os artistas das diferentes formas do TBP.N.

fortemente no caso do DF, vem atribuindo a definição de mestre, de forma generalizada, a artistas populares portadores de saberes e fazeres “tradicionais”. A falta de critério para a atribuição do termo, bem como a naturalização de sua utilização contribuem para essa imprecisão. No campo, aparecem outros termos para designar mestre e contramestre, como por exemplo, os de *presepeiro*, *figureiro*, *careteiro*, *folgazão* e *coiceiro*. A inclusão do DF na pesquisa está relacionada aos novos contextos e circuitos destas expressões do TBPN, que ampliam seus sentidos, suas definições, demonstrando suas processualidades e seus dinamismos como bens culturais. O cuidado em categorizar os tipos de “bonequeiros populares” do TBPN nos protegeu de posturas com juízos de valor, em que, supostamente, seria possível determinar quem pode ou não se considerar “mestre bonequeiro”. A preocupação auxiliou a análise no sentido de conseguir identificar, sem julgar, as próprias dinâmicas paradoxais e polissêmicas das diversas expressões do TBPN.

Estou tentando apontar que há condições contemporâneas exigindo dos pesquisadores outros procedimentos. Para tanto, as metodologias empregadas no processo de registro tiveram que ser construídas no meio destes jogos de força, não apenas conceituais, mas fundamentalmente políticos. Projetos que envolvam patrimônio imaterial e iniciativas de políticas culturais contribuem para novas consciências dos próprios sujeitos da pesquisa, que não são objetos passivos, esquecidos num campo a serem descobertos. Ou pior, objetos-sujeitos de seus “donos-descobridores”, como os próprios pesquisadores, que, se esquecendo dos propósitos implicados em um projeto institucional de registro patrimonial, barganharam informações para disputar politicamente suas próprias legitimidades. Então, em pesquisas que envolvam tantas alteridades, principalmente os “outros” minoritários, ao tentar falar sobre o “outro”, sujeito/objeto, se está também negociando, falando muito sobre si, aquele que tem autoridade de revelar esse “outro”. Para este debate, me norteio pelos questionamentos feitos à autoridade do etnógrafo, como desenvolvidos por Clifford (2002), mas tomando também como contraponto as críticas de Foster (2014) e, em especial, a problematização das políticas de subjetivação no contemporâneo como desenvolvida por Guattari e Rolnik (2011).

A pesquisa para o registro foi atravessada por um intenso debate dissensual interno e externo. As diversidades locais, as especificidades

das expressões, as expectativas dos próprios bonequeiros, as composições das equipes e coordenações regionais foram levadas em consideração, e esta não era uma tarefa fácil. Externamente, opiniões objetivas e subjetivas de pesquisadores, artistas e agentes de cultura, bem como a organização intrínseca do próprio IPHAN (para além do envolvimento de muitas superintendências regionais) e o financiamento do projeto, pressionaram o processo colocando-o, inevitavelmente, numa arena de debates políticos mais amplos. Estas pressões exigiram que posicionamentos metodológicos de pesquisa fossem tomados na tentativa de encontrar um chão comum. Por exemplo, as fichas catalográficas do IPHAN, que tinham que ser preenchidas, não correspondiam a algumas perspectivas contemporâneas que despontavam na pesquisa, exigindo que novos itens fossem contemplados e fichas complementares fossem elaboradas.

O processo de inventário está inscrito no “Livro de Registro das Formas de Expressão”³, entretanto, muitos elementos do TBPN também se relacionavam ao “Livro de Registro dos Saberes”⁴. Já de início, esta escolha determinaria focos e procedimentos do processo, como por exemplo, uma necessidade de evidenciar as expressões em si mesmas, independentes dos saberes adquiridos pelos bonequeiros. No entanto, tratar as ex-

³ O texto referente a este livro, diz, resumidamente, o seguinte: “Para as manifestações artísticas em geral. *Formas de Expressão* são formas de comunicação associadas a determinado grupo social ou região, desenvolvidas por atores sociais reconhecidos pela comunidade e em relação às quais o costume define normas, expectativas e padrões de qualidade. Trata-se da apreensão das performances culturais de grupos sociais, como manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas, que são por eles consideradas importantes para a sua cultura, memória e identidade”. Os outros livros de registro são: “Livro de Registro de Celebrações” e “Livro de Registro dos Lugares”. Consulta no site: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122>. Acesso em 19 de dezembro de 2015.

⁴ O texto referente a este livro, diz, resumidamente, o seguinte: “Criado para receber os registros de bens imateriais que reúnem conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades. Os *Saberes* são conhecimentos tradicionais associados a atividades desenvolvidas por atores sociais reconhecidos como grandes conhecedores de técnicas, ofícios e matérias-primas que identifiquem um grupo social ou uma localidade. Geralmente estão associados à produção de objetos e/ou prestação de serviços que podem ter sentidos práticos ou rituais. Trata-se da apreensão dos saberes e dos modos de fazer relacionados à cultura, memória e identidade de grupos sociais”. Consulta no site: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/122>. Acesso em 19 de dezembro de 2015.

pressões dissociadas dos seus fazedores é algo impossível, o que se reflete tanto no dossiê⁵ quanto nos filmes documentários⁶, que integram os documentos finais do processo. Esta constatação, um tanto óbvia, gerou diversos debates durante a edição dos documentários para o registro, em que se questionava o destaque dado aos artistas bonequeiros em detrimento de uma descrição pormenorizada dos elementos das brincadeiras.

O foco de todo processo, como pode ser verificado na metodologia empregada, destacava o fazer do próprio bonequeiro e seus processos de sociabilidade e inserção cultural. No caso do TBPN, o portador da expressão é o bonequeiro, que guarda e transforma os saberes, que o coloca em rede estabelecendo relações sociais amplas. O bem imaterial não paira numa instância incorpórea independente, mas se faz vivo num corpo, encontra um sujeito atravessado por políticas de subjetivação que o tornam o próprio bem em si. Sem o bonequeiro, não há bem imaterial. Portanto, tanto a pesquisa para o registro quanto seus objetivos tiveram estes sujeitos como protagonistas, bem como todo o planejamento de salvaguarda deverá tomá-los como propósito. Entretanto, as políticas patrimoniais brasileiras⁷, ainda muito marcadas pelos processos históricos de “tombamento” de bens materiais, precisam ser atualizadas acerca dos debates sobre a cultura⁸ numa perspectiva mais processualista.

A consciência dos atores sociais em relação aos resultados de pesquisas reforça a necessidade de pensar as questões éticas relativas aos

⁵ Escrito por Izabela Brochado, coordenadora geral da pesquisa.

⁶ Dirigidos por mim e por Rodrigo Savastano.

⁷ Diz Gonçalves (2005, p.16), na nota 7: “Do ponto de vista das ideologias das modernas sociedades ocidentais, a categoria patrimônio tende a aparecer com delimitações muito precisas. É uma categoria individualizada, seja enquanto patrimônio econômico e financeiro, seja enquanto patrimônio cultural, seja enquanto patrimônio genético etc. Nesse sentido, suas qualificações acompanham as divisões estabelecidas pelas modernas categorias de pensamento: economia, cultura, natureza etc. Sabemos, no entanto, que essas divisões são construções históricas. Podemos pensar que elas são naturais, que fazem parte do mundo. Na verdade, resultam de processos de transformação histórica e continuam em mudança. A categoria patrimônio, tal como ela é usada na atualidade, nem sempre conheceu fronteiras tão bem delimitadas. Em contextos não modernos (e mesmo em contextos específicos das modernas sociedades ocidentais), ela tende a assumir formas totais, incorporando amplas dimensões cosmológicas e sociais, exigindo assim o seu entendimento como ‘fatos sociais totais’”.

⁸ Vide, por exemplo, os trabalhos de Eagleton (2011) e Wagner (2012).

procedimentos de trabalho, exigindo do pesquisador posicionamento político, além de maior atenção sobre a qualidade dos dados investigados, já que estes possuem mais filtros de intenções e expectativas do que normalmente a natureza destes dados já teria. Ter nas coordenações regionais da pesquisa para o registro do TBPN não só pesquisadores com formação em Antropologia e História, mas também artistas⁹ trouxe outras perspectivas para a formação das equipes. Algumas destas tinham um bonequeiro popular¹⁰ como articulador de pesquisa, que fazia os contatos, mediando as relações e atuando ativamente como pesquisador. Estas participações foram fundamentais para a fase dos trabalhos de campo e a realização dos encontros regionais.

Aconteceram quatro encontros entre os pesquisadores, os bonequeiros e os agentes de cultura (independentes, institucionais e governamentais). Em 2009, foram realizados encontros na Paraíba e no Rio Grande do Norte e, em 2013, no Ceará e em Pernambuco. Os encontros integravam as perspectivas e os procedimentos adotados na pesquisa para o registro e se constituíram como ações fundamentais de todo o processo. Este fato foi um experimento inédito no conjunto dos processos de registro de bens imateriais realizados pelo IPHAN. Exigiram mecanismos de financiamento extras e específicos, que já colocaram em questão as disponibilidades orçamentárias do IPHAN nestes processos. Mesmo com todas as dificuldades enfrentadas, a realização dos encontros foi fundamental para garantir a participação dos bonequeiros populares no processo, gerando informações, inclusão destes sujeitos na pesquisa e, especialmente, o fortalecimento de redes afetivas e políticas entre os próprios bonequeiros. O andamento das pesquisas era apresentado durante os encontros, e havia atividades fundamentais que se

⁹ Ângela Escudeiro é artista bonequeira e era a coordenadora de pesquisa do Ceará, atualmente é a presidente da ABTB. Amanda Viana era a coordenadora de pesquisa da Paraíba e colocou a estrutura de sua companhia Boca de Cena disponível para o projeto. Izabel Concessa, também artista bonequeira, coordenou a pesquisa em sua fase documental em Pernambuco. Kaise Helena, coordenadora da pesquisa no DF, é artista bonequeira. Gustavo Vilar, coordenador da pesquisa de campo em Pernambuco, e Ricardo Canella, coordenador da pesquisa no Rio Grande do Norte, com Graça Cavalcanti, possuem formação em Antropologia.

¹⁰ Integraram as equipes: Raul do Mamulengo e Francisco Gomes, no RN; Bibiu de Saúba e Zé Lopes, em PE.

realizavam, em especial, a abertura da mala de bonecos, em que cada bonequeiro abria a sua mala diante de todos e falava sobre seus bonecos, sua relação com a brincadeira, sua história de vida e o que mais desejasse. Este compartilhamento de conhecimento proporcionado por esta ação fortaleceu os laços entre eles, colaborando para, em muitos casos, o restabelecimento de uma rede de saberes e fazeres que havia se rompido.

Durante os encontros, aconteciam apresentações das brincadeiras em teatros e espaços públicos, criando relações do processo de registro com a sociedade em geral. A presença de representantes de instituições governamentais ou não também foi importante para a retomada da consciência da importância destas expressões em seus Estados e municípios de origem, fundamental para os instrumentos de salvaguarda que, com a conclusão do registro, começam a ser desenvolvidos. Um fato importante foi a criação da APOTB— Associação Potiguar de Teatro de Bonecos, fundada pelos “mestres” de João Redondo presentes no encontro em 2009.

Nos encontros, minha função era a de entrevistar todos os bonequeiros presentes com o objetivo de constituir um banco de dados sobre cada um deles, além de obter material para a edição dos documentários apresentados na finalização do registro. Quase todos os bonequeiros identificados durante o processo de registro foram entrevistados. Procurei manter uma base comum em todas as entrevistas que versavam sobre a história de vida; a relação com a brincadeira; os processos de aprendizagem; identificação de personagens; técnicas de construção dos bonecos; elementos constitutivos da brincadeira; as dificuldades encontradas na manutenção do brinquedo; entre outras particularidades que despontavam a cada entrevista. Foram realizadas pequenas viagens para visitar alguns mestres em suas próprias casas e locais de trabalho. Nestas visitas, foram detalhados os modos de confecção dos bonecos e um reconhecimento das condições de vida dos artistas. Em situações ideais de tempo e financiamento, estes seriam os contextos adequados para a realização das entrevistas. Mesmo em condições adversas, o trabalho revelou um mosaico sem precedentes destas expressões no Brasil e precisa ser disponibilizado para um público mais amplo de modo a ser utilizado em outras pesquisas e trabalhos sobre estas expressões. Espera-se que o IPHAN possa tomar as providências necessárias para a divulgação destes materiais.

Quando verificamos a ampla literatura produzida internacional-

mente sobre esses tipos de teatro de cunho “popular”, em suas particularidades nacionais, desde os anos 1970, e a comparamos com esta produção e interesse aqui no Brasil, notamos que estamos apenas iniciando uma vasta investigação. Se até então a historiografia do teatro brasileiro vinha ignorando esta diversidade de expressões populares de caráter dramático, em detrimento de outros enfoques, ainda muito conectados a uma historiografia canônica, acredito que os novos contextos de estudos em cultura popular, de discussões acerca do patrimônio imaterial brasileiro, de novas políticas de apoio a estes segmentos, e da produção de monografias e teses nos departamentos de Antropologia, História, Artes Cênicas, Comunicação, entre outros, possam contribuir para ampliar esse quadro, evidenciando a qualidade e a riqueza desta diversidade artística.

O processo de pesquisa para o registro do TBPN como patrimônio cultural do Brasil se constituiu como um trabalho de longa duração, fruto da dedicação dos próprios artistas da arte do boneco no Brasil, “populares” ou não, e de organizações como a ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Também é resultado do trabalho de pesquisadores que se dedicaram a ir a campo dando voz a estes artistas, “mestres” do boneco brasileiro, uma arte forjada em processos históricos demorados, envolvendo a transmissão de saberes e fazeres específicos. Os procedimentos de pesquisa adotados no processo de registro expressaram as condições e necessidades contemporâneas destas brincadeiras, e colocaram todos os participantes numa relação dialógica dissensual, complexa, mas muito necessária. Assim, a contribuição que o registro do TBPN pode oferecer aos debates patrimoniais brasileiros e ao campo de investigação destas expressões é o de que não há neutralidade metodológica, as escolhas conceituais não são isentas. É também importante ressaltar que pesquisas envolvendo alteridades, em especial as minoritárias, podem ser ações de salvaguarda em si mesmas e posicionamentos políticos. É preciso que o pesquisador compreenda o sentido desta tomada de posição. O trabalho não se encerra com a conquista do registro, muito pelo contrário. É preciso ampliar a pesquisa para outros Estados, incluir outros bonequeiros que não foram identificados no processo, manter constantes atualizações dos dados apresentados, divulgar estas informações amplamente e publicamente para que todos possam ter acesso, e, principalmente, disputar internamente com o poder público a criação de políticas específicas para estes artistas.

REFERÊNCIAS

- ALCURE, Adriana Schneider. *Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens*. 2001. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, UNIRIO. Rio de Janeiro.
- _____. *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo*. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, UFRJ. Rio de Janeiro.
- BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador. IN: POUILLON, Jean (org.). *Problemas do Estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- BROCHADO, Izabela. *Dossiê interpretativo: Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, Mamulengo, Cassimiro Como, Babau e João Redondo como Patrimônio Cultural do Brasil*. Brasília: MINC; IPHAN; UnB; ABTB, 2014.
- BURKE, Peter. *A cultura popular na Idade Moderna: Europa, 1500 – 1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional da sociedade moderna. CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (série “Encontros e Estudos”), Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, 1992.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; LINS E BARROS, Myriam; ARAÚJO, Silvana; MELLO E SOUZA, Marina e VILHENA, Luís Rodolfo. Os estudos de folclore no Brasil. IN: CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (série “Encontros e Estudos”), Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP, 1992.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX*. IN: GONÇALVES, José Reginaldo S. (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- EAGLETON, Terry. Versões de cultura. IN: *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.
- FOSTER, Hal. O artista como etnógrafo. IN: *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

- GONÇALVES, José Reginaldo. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ / Ministério da Cultura – IPHAN, 2002.
- _____. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. IN: *BIB: Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. (n. 60, segundo semestre). São Paulo: ANPOCS, 2005.
- GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. Cultura: um conceito reacionário?. IN: *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947- 1964)*. Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

A Brincadeira do Teatro de Bonecos no Rio Grande do Norte

Maria das Graças Cavalcanti Pereira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN (Natal)



Dadi com o Boneco Pula-pula. Foto de Graça Cavalcanti.



Bonecos do acervo de Mestre Raul do Mamulengo (2011). Foto de Vinícius Cavalcanti Rocha.



Mestre Manoel de Dadica. Acervo do Museu do Homem Missioneiro - RN. Foto de Neilton Santana.



Bonecos do acervo do Mestre Raul do Mamulengo (2011). Foto de Vinícius Cavalcanti Rocha.

Resumo: Este artigo trata da pesquisa sobre o universo mágico do Teatro de Bonecos, denominado no Rio Grande do Norte de “João Redondo”. Ele é marcado por um caráter historicamente *masculino* da tradição, representada por alguns mestres falecidos e seus multiplicadores ou por brincantes que não possuem linhagem de mestres em suas famílias, mas aprenderam com vários deles, sendo inseridos na brincadeira, totalizando 45 mestres em atividade. Utilizamos o aporte teórico-metodológico das Ciências Sociais, em especial referências dos Estudos da Cultura, como abordagens sobre a Memória e Tradição, de autores como Halbwachs e Paul Zumthor, entre outros. A pesquisa de campo priorizou a observação participante e o diálogo permanente com os envolvidos, proporcionando ao trabalho uma atualidade relevante.

Palavras-chave: Teatro de bonecos. Teatro de João Redondo. Tradição. Memória.

Abstract: This article deals with the research about the magic universe of Puppet Theatre, named “João Redondo” in Rio Grande do Norte. It is marked by a historically male aspect of tradition, represented by some deceased masters and their multipliers, or by players who do not have masters lineage in their families, but learned with several of them being inserted into the playful activity, numbering 45 masters at work. We use the theoretical and methodological contributions from the Social Sciences, especially from Cultural Studies, such as approaches to Memory and Tradition from authors like Halbwachs and Paul Zumthor, among others. The field research prioritized the participant observation and the ongoing dialogue with stakeholders, making the work relevant today.

Keywords: Puppet Theatre. João Redondo Theatre. Tradition. Memory.

A brincadeira no Teatro de Bonecos é, acima de tudo, uma mágica aventura no universo das artes, da expressão, sem fronteiras de idiomas, costumes ou religiões. Cria, a partir da relação com o inanimado, um

duplo, que sente-fala-discute no lugar do outro, contracenam juntos, dependem um do outro e dividem o suporte privilegiado da cena. E, nesse jogo teatral, colocam o homem como observador de si mesmo.

Para seu aparecimento no Brasil, não há documentação que determine as primeiras manifestações dos bonecos. Seu surgimento está relacionado à própria formação do povo brasileiro, considerando-se sua intensa originalidade de expressão dramática, plástica e musical enraizada na cultura popular nordestina, repassada de mestre para discípulo, de geração a geração.

A hipótese mais recorrente nos autores que tratam dessa temática é a de que o Teatro de Bonecos tenha chegado ao nosso país, pelos portugueses, no século XVI, como *Presépio*, representação do nascimento de Jesus Cristo, dando origem a duas formas de teatro: os *Pastoris*, espetáculos do ciclo natalino, encenados por atores; e o de *Mamulengo*; encenados, em várias ocasiões, por bonecos de madeira (PEREIRA, 2010, p.85).

Atualmente, é praticado no meio rural e urbano do Nordeste brasileiro, com diferenças de conteúdo dramático nas apresentações dos mestres, que, como brincantes do seu tempo, assimilam os interesses, as críticas e o gosto de cada grupo social. A maior parte dos brincantes é composta por agricultores autônomos, que trabalham em roçados próprios ou como meeiros em outras propriedades (ALCURE, 2001, p.171). Como os convites para as brincadeiras são cíclicas, se o brincante não tiver outra atividade, sofre com a falta de recursos para a sua sobrevivência ou mesmo de sua família.

Grande parte tem habilidades nas artes plásticas, principalmente na produção dos bonecos que fazem para brincar e/ou vender, entre outros objetos artesanais. Essas atividades também garantem um auxílio na renda. Ou melhor, fazendo minhas as palavras de Beltrame (2008, p.34), ao discutir sobre a diversidade de relações com as funções exercidas pelo artista do teatro de bonecos:

O ator-animador, ator-bonequeiro, titereteiro, animador e bonequeiro, cada qual com suas razões, é um artista que encena espetáculos, expressando-se com bonecos. E, na realização desse trabalho, normalmente, concebe o texto, ou seja, é dramaturgo; confecciona os bonecos, os objetos, o que lhe exige competências para esculpir, pintar, costurar e, assim, é escultor, pintor e figurinista;

concebe e executa o cenário e materiais de cena... É cenógrafo e aderecista; seleciona a trilha sonora e às vezes compõe músicas para o espetáculo... É músico; interpreta utilizando bonecos e objetos para representarem e, atualmente, é comum extrapolar os limites da “tenda ou palquinho” tradicional dos bonecos e atua numa relação direta com o público, ou seja, é ator; dirige o próprio espetáculo, é diretor; concebe a iluminação para o espetáculo, é iluminador; levanta os recursos financeiros e condições materiais para a realização do trabalho, além de divulgar e vender o espetáculo, é produtor; define o material gráfico, tais como programa e cartaz, assim, também é artista gráfico.

Seguindo esse pensamento, observamos também que alguns têm outras atividades artísticas, tais como: a de Mestre de Boi de Reis; Puxador de Quadrilha; Tocador de Fole, Rabeca, Realejo; Poeta, Repentista e Cordelista, entre outras.

No Rio Grande do Norte, o Teatro de Bonecos é denominado “João Redondo”, recebendo vários outros nomes nos Estados nordestinos¹. Isso evidencia o caráter historicamente *masculino* da tradição, representada por alguns mestres² já falecidos ou por seus multiplicadores, que, aos poucos, foram inseridos nesse universo lúdico.

Conhecer o João Redondo também passa por sua origem, quando entramos em contato com aspectos que nos falam acerca de uma historicidade, um vínculo que remonta a um passado distante. Para o brincante João Viana, 79 anos, “Essa brincadeira se originou dos povos do outro lado do mundo há milhares de anos”. E Emanuel Amaral, 58 anos, complementa observando que essa arte teria surgido na região da Ásia,

¹ No Rio Grande do Norte, esse teatro toma o nome de “João Redondo” ou “Calunga”; “Mamulengo” em Pernambuco; “Babau” na Paraíba; “Cassimiro Coco” no Ceará e Piauí.

² Segundo Pereira (2010, p.119), os mestres José, Miguel e Antônio Soares de Assis, conhecidos como os “irmãos Relampo”, Feliciano, Chico Daniel, Francisco Rosa, Joaquim Lino, João Constantino Dantas, Antônio Pedro da Silva, Joaquim Cardoso, Antônio Gordo, Paulo Vicente, José Bernardino, Jeremias Avelino, Sebastião Severino Bastos, já falecidos. Ou pelos mestres que estão na ativa, recentemente inventariados pelo registro do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN para transformar o Teatro de Bonecos do Nordeste em Patrimônio Cultural do Brasil, como por exemplo: Raul dos Mamulengos, Heraldo Lins, Ronaldo, Francinaldo, Manoel Dadica, Manuel do Fole, Marcelino, Felipe, Tio João, Josivan, Daniel, entre outros.

e o Mamulengo atual conteria em suas bases elementos da Commedia Dell'Arte e depois ficou conhecido como títeres. Ele acrescenta, ainda, que esse teatro chegou ao Brasil por meio dos padres ou das Companhias de Minas Gerais e popularmente ficou conhecido como bonecos de luva, fantoche: “O João Redondo, aqui no Rio Grande do Norte, recebeu esse nome devido aos primeiros personagens que foram criados pelos bonequeiros antigos do Estado, era o Capitão João Redondo, Baltazar, Minervina”.

As falas desses brincantes apontam para uma das vertentes que exploram uma linhagem europeizante dessa tradição. Por outro lado, como o mestre Emanuel diz, chegando ao Nordeste, especificamente no RN, *ganhou nome próprio, devido aos primeiros personagens, nos quais podemos observar uma regionalização da brincadeira, o que faz entrever histórias que fundam e fundamentam essa tradição como algo peculiar e nascido nessas terras.*

Para a Calungueira Dadi, 71 anos, essa brincadeira começou na época da escravidão, como diversão, depois de um dia de muito trabalho, para “provocar o riso na tristeza deles”. Segundo Josivan, 42 anos, seu pai, Chico Daniel³, falava que a origem do João Redondo aconteceu a partir da história de um fazendeiro:

[...] era muito rígido, o nome dele era João Redondo, era capitão naquela época, né, e ele judiava muito com

³ Segundo Canela (2004, p. 48), Chico Daniel narrou que os mais antigos contavam que há muito tempo existia um homem muito rico, tenente, capitão, coronéis... “Esses nomes”, que segundo Chico, “naquela época, a gente sabia quem era rico”, e esse homem chamava-se João e que na fazenda tinha uma mulher negra, D. Inês, que tinha dois filhos, Baltazar e Benedito. O fazendeiro cuidava dos meninos como se fossem seus filhos. Um dia depois da morte do fazendeiro, os meninos resolveram fazer uma brincadeira e esculpir alguns bonecos e a um deles deram o nome de seu patrão, João, João Redondo. Em outro momento, ele conta a mesma história, só que com algumas alterações: “Eu escutei meu pai falar que tinha um homem, que morava naquelas fazendas, e tinha esse nome, o nome dele era João Redondo, aí quando ele morreu a turma lá inventaram o negócio de João Redondo, uma pessoa chamou, saíram brincando pelo meio do mundo, aí inventaram o João Redondo, Baltazar, Inês, que era mãe de Baltazar, e o outro era Benedito, e daí fizeram os outros bonecos: era Dr. João..., Dr. Pindurassaia, e lá vai... Fizeram um bocado de bonecos e saíram brincando, e daí o pessoal foram vendo, e outros fazendo também. Que nem eu comeci um dia desses, já os meus filhos já brincam também, aí vai continuando, né... Eu sei que eu era muito novo quando eu aprendi esse negócio.” Em síntese, é isto que ele falou, mas há nuances sobre essa mesma história em outras falas do brincante.

os escravos, e teve um dos escravos da fazenda que fez essa brincadeira em modo de crítica. Botou na história o capitão João Redondo e o nego Baltazar, que era um escravo e era muito levado mesmo, não tinha medo de apanhar, tinha apoio do homem, mas ele criticava, aí era uma crítica, entendeu?! Era uma maneira para eles falarem do capitão em forma de brincadeira. O capitão ria, mas não sabia que eles estavam criticando ele [...].

Portanto, a narrativa feita por Josivam, que vem de seu pai, sobre o início dessa tradição complementa o pensamento de Dadi e mostra um vínculo dessa arte com as questões raciais no Brasil. Existem várias versões que perpetuam no imaginário dos brincantes, e várias delas falam de escravos e senhores de fazenda.

Todas as histórias levam aos “escravos”, em um dado momento, a reproduzir seus “donos” em forma de bonecos. Nesse momento, retomo as proposições de Zumthor (2000) e Halbwachs (1990), que se dedicaram a pensar a cultura pelo viés da memória, das lembranças e dos esquecimentos.

Um dos primeiros registros de que se tem conhecimento no RN sobre essa brincadeira é de 1950. Tal dado é proveniente de levantamento feito por José Bezerra Gomes (1978, p.8) sobre o calungueiro Sebastião Severino Dantas, Seu Bastos, conhecido artista da região do Seridó (RN), apresentado em forma de tese no I Congresso Brasileiro de Folclore no Rio de Janeiro no ano de 1951. Somente a partir de 1960 é que começaram a aparecer publicações sobre essa temática, tais como dos seguintes autores: Altimar Pimentel (1971), Hermilo Borba Filho (1966), Deífilo Gurgel (1999), Franco Jasiello, entre outros.

A contar de 1976, a FJA – Fundação José Augusto, órgão de Cultura do Estado do RN, passou a realizar, no segundo semestre de cada ano, um Encontro de Mamulengos do Nordeste, não só como forma de preservar e incentivar esse bem da cultura popular, mas contribuindo para os estudos sobre o João Redondo. Em 1989, o encontro passou a acontecer na cidade de Mossoró (RN) e no ano de 1991 teve o seu encerramento.

Até que em abril de 2004, o pedido de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco, como Patrimônio Cultural do Brasil foi encaminhado ao IPHAN pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB – Centro UNI-

MA Brasil. Assim, o registro dos brincantes existentes no RN foi incluído no Inventário, que envolveu tanto os dados da circulação e comercialização dessa brincadeira quanto aos riscos de sua transmissão e continuação da sua prática, formando um conjunto documental composto por textos, fotos, documentos diversos e vídeos.

Essa pesquisa foi dividida em duas fases. Seu início aconteceu em março de 2008, com três meses de pesquisa em que fizemos o levantamento preliminar e a catalogação de dados já existentes, tais como: fontes escritas, acervos de bonecos, registro audiovisual, tudo constante no formulário do INRC. Estive como pesquisadora na equipe do RN, que era composta de um coordenador (Ricardo Canella), duas pesquisadoras (Graça Cavalcanti e Gabrielle Guimarães) e um mestre (Raul do Mamulengo) para intermediar a conversa com os outros brincantes na visita de campo. Produzimos informações acerca do João Redondo por meio das Fichas de Acervo (433), Bibliográfica (134), Audiovisual (438), de Contato (18), informantes (52) e brincantes.

Alguns mestres já constavam como falecidos em nossa lista; tínhamos notícia sobre outros, possíveis multiplicadores, mas sabíamos que seria necessário confirmar os que ainda atuavam. Portanto, tínhamos que atualizar as informações acerca dos mestres brincantes.

A segunda fase iniciou-se em maio de 2009, quando saímos para a pesquisa de campo para conhecer os brincantes e suas brincadeiras, seguindo alguns critérios: contatar com a comunidade produtora e receptora observando a relação estabelecida com esse saber; confirmar a incidência do João Redondo e de seus brincantes em cerca de 25 municípios; sistematizar os dados coletados: fotos, documentação, edição de vídeos, dossiê do registro e apreender o que caracteriza essa brincadeira como patrimônio, indicando mecanismos de salvaguarda e da importância de sua preservação para a cultura brasileira.

Na análise preliminar de campo, verificamos que alguns mestres estavam na ativa, outros brincavam esporadicamente, e outros não estavam brincando. Os motivos para não apresentarem a brincadeira ou só eventualmente eram diversos, como por exemplo: por pertencerem a uma religião que não permite a brincadeira; por não serem mais chamados para brincar; para os que fazem casualmente, observamos que os bonecos estavam cheios de bichos dentro das malas; alguns, para sobreviver, tinham vendido suas malas com bonecos por preços irrisórios; outros, por não verem interes-

se das instituições culturais locais em dar-lhes visibilidade, tinham desistido ou até mesmo pelo descaso de membros da família, que não dão estímulo para que se faça a brincadeira e, assim, não dão continuidade a esse fazer.

Registramos que a madeira preferida da maioria dos mestres é o mulungu, a imburana, mas também usam o brasileirinho, cabaça, timbaúba e até mesmo papel machê ou outros materiais recicláveis. A forma varia de acordo com a exigência e a criatividade do brincante, e a maioria dos mestres segue a tradição de possuírem malas de madeira para acondicionar seus "calungas", "bonecos" ou "meninos", como alguns chamam.

Pudemos constatar ainda que o Teatro de Bonecos no RN mantém características básicas quanto à utilização do boneco de luva em sua manipulação; enredos com personagens da tradição; introdução de novos personagens, piadas e temáticas que falam de seu tempo, da vivência social, histórica, econômica e cultural; tipo de empanada/biombo/tolda; cenas curtas; música, geralmente o forró; o auxílio de um ajudante, tudo com a intenção de provocar o riso, que, segundo Bergson (2001, p.15-18), *pressupõe entendimento prévio e cumplicidade com quem ri. O riso tem uma função social e é um gesto social. Não saborearíamos a comicidade se nos sentíssemos isolados. Parece que o riso precisa de eco. [...] Nosso riso é sempre um riso de um grupo.*

Numa apresentação bonequeira, como resultado de uma variedade de situações possíveis, registramos o momento privilegiado em que a transmissão do enunciado é recebida, e nada melhor que o *riso* como termômetro para regular sua essência. O teatro de bonecos se sustenta pelo improviso e pela poesia; pela vivacidade e graça, originalmente ligadas às formas mais primitivas do jogo, como uma atividade voluntária, prazerosa, fazendo com que a beleza do corpo em movimento atinja seu apogeu, no momento em que o manipulador dá vida ao que nada mais é que matéria inanimada, criando a sua brincadeira.

Os elementos mais esperados nas ações que provocam o riso nessa forma de teatro – hoje mais contidas – são a repetência dos gestos, batidas com a cabeça dos bonecos na parede – alguns mestres dizem que a cabeça do boneco é de ferro, que aguenta toda pancada e começam a brigar com o neguinho Baltazar–, que são alternadas por um bom forró-pé-de-serra. As danças, o movimento de um lado para o outro, de entradas e saídas, as quedas, bater palmas, carregar objetos, abaixar e levantar a cabeça, rodar, bater com as mãos na empanada e dar pauladas são os mais fre-

quentes, não havendo nesses atos diferenças representativas entre uma personagem e outra, apenas pequenas particularidades nas apresentações dos mestres observados.

A investigação mostrou, também, que a interpenetração no imaginário e nas práticas do dia a dia do cidadão norte-rio-grandense, pelo Teatro de Bonecos Popular, vem ganhando, de certa forma, novas reconfigurações, provavelmente devido às novas mídias. Hoje, entrando em *sites*, *blogs*, jornais *on-line*, já se pode ter acesso a algumas informações sobre essas práticas e seus praticantes. Para além das práticas, teorias e discursos que problematizam o descaso das autoridades em relação ao brinquedo e, mesmo, as profecias de que essas práticas estão se acabando se observam novas relações com esse fazer.

Outro dado importante que vem se verificando é que alguns brincantes contatados na capital, e também no interior, começam a se relacionar e se conectar com o universo midiático. Assim, vão se adaptando a outros interesses, procurando caminhar com os novos padrões da contemporaneidade, um interesse para se inserir nesse meio.

Sendo assim, alguns recursos se somam ao universo desses brincantes, tais como: produção de documentários sobre a temática; propagandas utilizando o trabalho dos bonequeiros; entrevistas em jornais (escritos e televisionados), como também em programas televisivos; monografias; dissertações; teses; projetos culturais voltados para essa temática e área; nome de teatro: Teatro de Cultura Popular Chico Daniel (brincante falecido) de âmbito estadual, assim como a sala de ensaio Chico Daniel, no Teatro Municipal Sandoval Wanderley; pintura de um grande painel do artista Plástico Flávio Freitas a partir das personagens João Redondo e Baltazar, do brincante Chico Daniel, em exposição no Shopping Cidade Jardim; utilização desse tipo de teatro pela Companhia de Águas e Esgotos do RN –CAERN e da EMATER-RN, Instituto de Assistência Técnica e Extensão Rural do Rio Grande do Norte, para desenvolver trabalhos socioeducativos.

Veem-se, cada vez mais, escolas, museus, eventos científicos, entre outros, que vêm se interessando por introduzir apresentações do Teatro de Bonecos em seus espaços, se definindo como formadores desse público. Tudo isso são sinais de que há uma mobilização para dar voz e vez a esses produtores, e de que há uma força e importância desse teatro no RN, atualmente.

Outra questão observada é ver pessoas que não brincavam há algum tempo estão sendo estimuladas por algum motivo para fazê-lo. Esse é o caso de Dadi, mestra e fazedora de ex-votos que, aos cinquenta anos de idade, desperta uma arte adormecida na infância. Ao invés de se tornar santeira, um ritual de iniciação artística, que passa pela feitura de ex-votos, envereda pelo caminho do lúdico, do riso, esculpindo seus bonecos ou calungas, como prefere chamá-los, para o teatro de bonecos. Além de ser, provavelmente, a única mulher a fazer o Teatro de João Redondo no RN.

Como também o caso que aconteceu com o mestre Raul do Mamulengo, que recebeu um pedaço de mulungu da calungueira Dadi e se inspirou para acordar a arte adormecida na juventude. Temos também o caso de Josivam e de Daniel, filhos de Chico Daniel, que com afinco vêm dando continuidade à tradição de sua família, confeccionando e apresentando bonecos após a morte do pai.

É significativo registrar, ainda, que o Rio Grande do Norte possui elementos estéticos básicos da tradição do teatro do João Redondo presentes até hoje, mesmo nos trabalhos e apresentações de artistas que fazem esse teatro, recentemente. Não houve, até o momento, a criação de um grupo ou trabalho no RN que objetivasse outras linguagens dentro do teatro de bonecos, como se vê em vários Estados do Brasil e no mundo: teatro de animação, marionetes, de sombras, negro, assim como os diversos tipos de manipulação, de histórias e de bonecos. O que se vê é uma lenta *movência* e uma forte permanência desse tipo de teatro no Estado.

Por outro lado, entramos em contato com o universo das insatisfações, vindos de uma boa parte dos brincantes, concentrando-se, principalmente, com os gestores de cultura, com falsas promessas e falta de compromisso, quer seja nos acordos de pagamentos de cachês, quer seja nas políticas públicas que evidenciem e deem o verdadeiro valor para eles.

O próprio inventário se tornou como um grande passo para vencer certas barreiras. No entendimento de Heraldo Lins (47 anos): “É preciso que façamos muitos outros bonecos, ter uma prática social com o Governo Federal, pra que a gente possa ter acesso às verbas. Pensar o Mamulengo como trabalho e o registro vem nos dar sustentabilidade para que possamos dizer: eu faço parte do Patrimônio Cultural do Brasil”.

Procurando ampliar o entendimento dessa brincadeira tão peculiar no RN, defrontei-me não só com a passagem da pesquisa teórica para o domínio da pesquisa de campo, mas com o drama do teatro de João

Redondo, baseado no visual interativo, performático, estético, improvisado, na tentativa de contribuir para disponibilizar dados sobre o assunto, refletindo e procurando elucidar aspectos próprios deste fazer, expondo seus processos de construção em diálogo com a contemporaneidade.

É este repertório que mantém e atualiza, por meio do polo da oralidade, a história, a memória e a transmissão do conhecimento às futuras gerações, confirmada pela pesquisa avaliada pela comissão do Departamento do Patrimônio Imaterial do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, pela instrução técnica do Processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, envolvendo tanto a circulação e a comercialização dessa brincadeira quanto os riscos de sua transmissão e continuação da sua prática.

No encerramento da pesquisa no RN, em setembro de 2009, como parte fundamental do processo do Inventário, aconteceu o Encontro de João Redondo do Rio Grande do Norte, com o objetivo de divulgar e discutir o andamento do processo de Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, reunindo mestres brincantes, pesquisadores, agentes públicos e demais interessados no debate e na salvaguarda dessa forma de expressão.

Nesse Encontro, reuniram-se 20 brincantes dos 45 inventariados no processo de Registro no RN, quando houve a eleição para a criação da Associação Potiguar do Teatro de Bonecos do RN – APOTB, com a meta principal de buscar reconhecimento desta forma de arte e lutar pelos direitos dos brincantes.

No ano de 2011, aconteceu o I Encontro de Bonecos e Bonequeiros do Teatro de João Redondo no RN, fazendo parte da programação do projeto “Agosto da alegria”, em sua primeira edição, patrocinado pelo Governo do Estado/Secretaria Extraordinária da Cultura/Fundação José Augusto – FJA, coordenado pela APOTB – Associação Potiguar de Teatro de Bonecos, com palestras e rodas de conversas com 30 mestres e apresentações públicas em vários espaços da cidade do Natal, na Vila Feliz, Museu do Homem Missioneiro, espécie de museu a céu aberto em Pium, com palestras sobre esse saber-fazer formadas por gestores públicos, instituições culturais e pesquisadores. Houve uma plenária com representantes de entidades culturais se posicionando sobre o papel das instituições no processo de manutenção do João Redondo no RN;

Oficina de Ventriloquia, com o mestre Augusto Bonequeiro, do Ceará, e apresentações de vários mestres e roda de conversas como formas de fomento e salvaguarda desse bem.

O II Encontro de Bonecos e Bonequeiros do Teatro de João Redondo no RN, mais uma vez, aconteceu dentro da programação do evento “Agosto da alegria: é festa para Deífilo”, em sua segunda edição, patrocinado pelo Governo do Estado, Secretaria Extraordinária da Cultura/Fundação José Augusto, no Salão Nobre do Teatro Alberto Maranhão, na Ribeira, em Natal–RN. Local propício ao diálogo entre os saberes da tradição e saberes acadêmicos, em que puderam receber 30 mestres brincantes, pesquisadores, estudantes, entre outros convidados para compor esse diálogo, com palestras; roda de conversas; *workshop* e apresentações bonequeiras diurnas em várias feiras públicas locais, escolas, hospitais e instituições sociais.

No ano de 2013, o Governo do Estado do RN, por meio da Secretaria Extraordinária de Cultura/Fundação José Augusto – FJA, torna pública a chamada para seleção de projetos do Edital Prêmio Deífilo Gurgel de Cultura Popular, contemplando as Culturas Populares, entre elas o Teatro de João Redondo, recebendo apoio na modalidade circulação; aquisição de instrumentos de som e empanadas; realização de oficinas para a formação de novos grupos; implantação de uma Escola de João Redondo, contemplando 21 mestres.

Em agosto de 2015, como mais uma ação de salvaguarda, realizamos o III Encontro de Bonecos e Bonequeiros do Teatro de João Redondo, por meio de vários parceiros, tais como: IPHAN, Governo do Estado, Prefeitura da Cidade de Currais Novos, entre outros, quando colocamos dentro de sua programação a solenidade de entrega dos certificados aos mestres como Patrimônio Cultural do Brasil.

Nesse mesmo evento, foi anunciada a publicação do Edital de Concurso, com o objetivo de reconhecer e valorizar a tradição cultural do bem registrado por meio da premiação de bonequeiros/as com idade igual ou superior a 55 anos e, também, de bonequeiros falecidos/as, cujas trajetórias de vida tenham contribuído de maneira fundamental para a transmissão e a continuidade desse Patrimônio Cultural do Brasil, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco. Para nossa alegria, tivemos 17 mestres contemplados na categoria “Em atividade” e dois mestres na categoria “In memoriam”.

Atualmente, inquieta-me pensar que boa parte das apresentações bonequeiras só acontece nos grandes centros urbanos e de interesse turístico, onde alguns mestres mais conhecidos são contratados, geralmente por órgãos oficiais de cultura, em contraste com as pequenas cidades e nas zonas rurais, redutos tradicionais desta forma de expressão, onde o número de apresentações dos mestres vem caindo ano após ano, chegando à situação crítica neste momento.

Mas, por outro lado, penso que, com o bem cultural registrado como Patrimônio Cultural do Brasil, a implantação das ações propostas em seu Plano de Salvaguarda passa a ser um compromisso do poder público e da sociedade brasileira para com esse bem. Assim, será possível criar políticas públicas e de revitalização destas expressões teatrais populares feitas com bonecos, o que se pressupõe a sobrevivência dos mestres bonequeiros e de suas brincadeiras.

REFERÊNCIAS

- ALCURE, Adriana Schneider. *Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens*. 2001. Dissertação – Mestrado em Teatro do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro.
- BELTRAME, Valmor Níni. Princípios técnicos do trabalho do ator animador. In: *Teatro de Bonecos: distintos olhares sobre a teoria e prática*. Florianópolis: UDESC, 2008.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.
- CANELLA, Ricardo Elias Ieker Canella. *A construção da personagem no João Redondo de Chico Daniel*. 2004. Dissertação apresentada à Coordenação de Pós-Graduação em Ciências Sociais. UFRN. Natal.
- GOMES, José Bezerra. *Teatro de João Redondo*. Natal: Fundação José Augusto, 1978.
- GURGEL, Deífilo. *Espaço e tempo do folclore potiguar*. Natal: Grafpar, 1999.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice/Editora Revista dos Tribunais, 1990.

- PEREIRA, Cavalcanti Maria das Graças. *Arte e singularidade da calun-
gueira Dadi: história, memória e tradição no teatro de bonecos*.
2005. Monografia de conclusão de curso de graduação apresen-
tada ao Departamento de História. UFRN. Natal.
- _____. *Dadi e o Teatro de Bonecos: memória, brinquedo e
brincadeira*. 2010: Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais)
– Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de
Pós-Graduação em Ciências Sociais. UFRN. Natal.
- PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O mundo mágico do João Redondo*. Rio
de Janeiro: MEC/Serviço Nacional do Teatro, 1971.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires
Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

O Mamulengo em Brasília – O caso de um estudo de caso

Kaise Helena Teixeira Ribeiro
Universidade Nacional de Brasília – UnB (Brasília)



Tá Pra Tu. Mestre Zé Lopes (Glória de Goitá – PE). Exposição SESI Bonecos do Brasil 2008, na cidade de Joinville – SC. Foto de Chan. Acervo de Fernando Augusto Gonçalves Santos.



Mateus da Lelé Bicuda, 1988. Chico Simões, 2002. Foto de Fernando Teles.



Chico Simões com o boneco Misericórdia da Paixão junto ao povo Kayapó, 2012. Foto de Flávia Felipina.

Resumo: Apresento neste artigo um recorte descritivo e reflexivo acerca do Teatro de Bonecos Popular em Brasília, Distrito Federal. As bases documentais do que será abordado aqui foram organizadas e produzidas durante o período da pesquisa de campo do processo de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, Cassimiro Coco, João Redondo realizado pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e pela ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos.

Palavras-chave: Mamulengo. Teatro de Bonecos Popular. Brasília. Distrito Federal.

Abstract: I present in this article a descriptive and reflective clipping about the Popular Puppet Theatre in Brasília, capital of Brazil. The documentary basis of what will be discussed here were organized and produced during the period of the field research of the process of registration of the Northeast Popular Puppet Theatre (TBPN): Mamulengo, Babau, Cassimiro Coco and João Redondo conducted by IPHAN – National Historic and Artistic Heritage Institute and the ABTB - Brazilian Association of Puppet Theatre.

Keywords: Mamulengo. Popular Puppet Theatre. Brasília. Federal District.

Introdução

Antes de tudo, é preciso esclarecer a presença do Distrito Federal na pesquisa do processo de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Esta questão foi levantada e discutida dentro da equipe de trabalho e em diversos outros contextos onde este fato foi divulgado. Um dos principais questionamentos deve-se à posição geográfica da capital, localizada na Região Centro-Oeste, e não na Região Nordeste, como prevê o título. Em seguida, vem o fato de que, dos nove Estados que compõem a região-foco da pesquisa, somente quatro deles estavam

contemplados neste registro (Pernambuco, Paraíba, Ceará e Rio Grande do Norte). Outros questionamentos também se fizeram pertinentes: de que maneira o Mamulengo pode se constituir numa cidade que tem apenas cerca de meio século de existência efetiva em contraposição a pelo menos dois séculos de tradição no Nordeste? O Mamulengo no DF é uma releitura do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste? Como o Mamulengo se constitui como parte da identidade cultural da cidade fora da região-foco?

O Teatro de Bonecos Popular, seja qual for a sua região, compartilha das questões que permeiam também outras formas de arte: o que é e o que não é pertencente a essa arte? O que pode e o que não pode no que tange à sua dinâmica que atravessa o tempo e o espaço? Quais são os seus fatores de transformação? Quais são os seus executantes mais antigos, os seus mestres? Quem são os seus executantes nos dias de hoje? A quais contextos pertencem? Quais são as condições para a continuidade de sua arte? Muitas foram as questões que balizaram todo o processo. Diante disso, não pretendo abordar ou responder assertivamente a todas essas questões, mas suscitá-las com o propósito de ampliar as possibilidades de discussão em trabalhos futuros.

Compreendendo o Teatro de Bonecos Popular em seus aspectos mais amplos, a começar pela variedade de suas nomenclaturas, diferenças estéticas e referências múltiplas, foi definido um recorte que partiria do quesito das condições de aprendizagem dos mamulengueiros, cassimireiros, calungueiros e brincantes de Babau. Três foram as categorias elaboradas:

1) mestres e mamulengueiros que aprenderam a partir da convivência familiar ou comunitária, pela via da convivência cotidiana, da transmissão oral e da observação direta;

2) mamulengueiros que não pertencem a família ou comunidade que tenha relação direta com o Mamulengo, mas que aprenderam a partir da observação e da convivência “artística” e que, ainda, optaram pelo Mamulengo como a sua principal forma de expressão artística;

3) bonequeiros que em seu repertório possuem trabalhos (espetáculos) com inspiração direta ou indireta no Mamulengo, mas que não é sua principal forma de expressão artística e teatral.

Assim, em resposta a essas condições de aprendizagem e a outras problemáticas pertinentes, ficou entendido que o Distrito Federal, como um estudo de caso, se encaixaria na segunda e na terceira categorias,

com ênfase na segunda¹.

A partir disso, foi possível estabelecer um panorama de como esta arte se configura aproximando-se de suas principais referências nordestinas e como se diferencia, assumindo traços constituídos na capital do País.

Aspectos organizacionais e metodologia

Todo o levantamento e a produção de dados para a pesquisa acerca do Mamulengo no Distrito Federal seguiram as recomendações presentes no *Manual do Inventário Nacional de Referências Culturais* – o INRC², ou seja, na produção de dados preliminares de documentação (neste caso, da complementação desses dados), da identificação e do registro e produção de dados específicos referentes ao bem em questão. Foram adotados o questionário e a ficha de identificação da categoria “Formas de expressão”, na qual o Teatro de Bonecos Popular se enquadra, bem como os anexos de bibliografia, audiovisual e ficha de contatos, no sentido de complementar o levantamento documental preliminar realizado em etapas. Este material de orientação forneceu ainda as noções fundamentais dos aspectos que deveriam compor o inventário. Além disso, uma entrevista estruturada e/ou semiestruturada e uma apresentação teatral de cada um dos mamulengueiros serviram para efeito de registro e de complementação de dados que fundamentariam o entendimento do bem artístico e cultural.

Durante o processo de registro, a realização dos encontros nos Estados da Paraíba e do Rio Grande do Norte (em 2009, nas cidades de João Pessoa e Natal, respectivamente) de artistas brincantes do Babau

¹ Naquele momento da pesquisa, foram elencados os seguintes artistas bonequeiros: 1) Aguinaldo Algodão – Universo Saruê – Taguatinga; 2) Carlos Machado – Mamulengo Mulungu – Sobradinho; 3) Chico Simões – Mamulengo Presepada – Taguatinga; 4) Josias Silva – Mamulengo Alegria – Sobradinho; 5) Miguel Mariano – Grupo Roupas de Ensaio – Samambaia; 6) Neide Nazaré (viúva de mestre Zezito) – Circo, Boneco e Riso – Águas Lindas de Goiás (região do entorno do DF); 7) Robson Siqueira – Pilombetagem – Gama; 8) Walter Cedro – Mamulengo Sem Fronteiras – Taguatinga. Ao longo da pesquisa, foram agregados outros artistas que, citados pelos que estão nesta lista ou constatados pelos pesquisadores, também foram referendados durante a pesquisa. Neste ponto, é válido acrescentar que, diante das limitações inerentes a uma pesquisa, especialmente no que tange ao seu recorte já explicitado acima, mas também de tempo e de recursos, vamos incorrer na falta de citar nomes de pessoas que também colaboraram nesse processo de constituição do Mamulengo no DF.

² Disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/685/>

e de calungueiros proporcionaram a efetiva reunião dos artistas, que intercambiaram experiências, histórias de vida e apresentações, que sinalizaram para a pesquisa no DF a observação de que os seus artistas -mamulengueiros, nascidos ou não na capital, compartilham, de fato, dos saberes específicos que caracterizam a brincadeira do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Mesmo estando geograficamente situados em outra região, as referências e a constituição da brincadeira apresentam relações evidentes. Outro aspecto observável foi a condição de ressignificação dessa arte, na dinâmica que a constitui, presente também e com força nos Estados do Nordeste, ou seja, o Distrito Federal é um caso especial a ser analisado, mas não é um caso isolado. Percebe-se a influência direta e referenciada a mestres mamulengueiros nordestinos na constituição da estética dos bonecos e da dramaturgia.

Influências e transformações

O Teatro de Bonecos Popular no Distrito Federal é chamado, predominantemente, de Mamulengo, como no Estado de Pernambuco. Em relação ao “aparecimento” dessa arte em Brasília, citarei as principais fontes consultadas ou produzidas em diferentes momentos, no intuito de abarcar o maior número de referências e, conseqüentemente, poder compreender ao máximo possível o quadro que o constitui.

A primeira pesquisa de referência para o estudo do Mamulengo no DF é a dissertação de mestrado *Distrito Federal: o Mamulengo que mora na cidade – 1990 a 2001*, de autoria de Izabela Brochado (2001). Esta pesquisa demarca uma atenção para o DF como um lugar onde a tradição do Mamulengo é absorvida e ressignificada pelos artistas e aponta para o DF como espécie de polo que congregava, na época, seis grupos que trabalhavam com o Mamulengo: o Mamulengo Presepada (de Chico Simões); Circo, Boneco e Risos (de mestre Zezito); Mamulengo Brasília (de Carlos Machado); Mamulengos (de Walter Cedro); Universo Saruê (de Aguinaldo Algodão) e Cooperativa de Atores (de Ricardo Guti). Josias Silva é citado como aprendiz de Mamulengo, e Neide Nazaré é citada como integrante principal ao lado de mestre Zezito no grupo Circo, Boneco e Riso, ambos integrantes da lista de mamulengueiros atual abordada na pesquisa para o registro. Outros aspectos que são apresentados nessa dissertação contemplam o panorama que, atualmente, ainda se mostra pertinente. Entre eles, quanto ao que se caracteriza como

um início do Mamulengo no DF, pelo menos de forma continuada tal qual se configura até os dias de hoje, Brochado afirma:

A presença do Mamulengo no Distrito Federal está relacionada à dinâmica da formação da cultura da cidade, visto que para cá vieram migrantes de múltiplas procedências, como nordestinos, mineiros, goianos, entre outros. Esses imigrantes trouxeram consigo suas culturas, possibilitando a heterogeneidade cultural do DF. Os nordestinos trouxeram consigo o cordel, a cantoria de viola, entre outras formas de expressão cultural. (2001, p. 29)

Os mamulengueiros do DF compartilham esse mesmo ambiente de formação cultural. É importante dizer que esse movimento migratório, mais concentrado na época da construção, período compreendido a partir do ano de 1957, 1958, continuou ocorrendo mesmo após a inauguração de Brasília em 21 de abril de 1960, permeando os anos 1960, 70 e 80 ainda fortemente.

Semelhante ao que aconteceu em outros processos migratórios, como por exemplo, explica Maria Ignez Ayala em seu livro *O arranco do grito*, sobre a cantoria de viola dos nordestinos em São Paulo, observamos que, no período da construção de Brasília, o mesmo tenha se dado em relação a estes mamulengueiros: “A formação de núcleos de migrantes e a manutenção de práticas culturais, dentre as quais, as artísticas, são maneiras de se afirmar em terra estranha, de reagir ao que é diferente e hostil, sendo também uma forma de afirmar uma identidade cultural” (1988, p. 37).

Por caminhos diferentes, outro pesquisador do teatro brasiliense chamado Eliezer Faleiros de Carvalho (2004) relata no artigo inicial do livro *Histórias do teatro brasiliense*:

Nesse período [o da construção de Brasília] era grande o número de nordestinos e nortistas que migraram para a consolidação da nova capital. Migrantes que trouxeram a sua bagagem cultural com diversas manifestações de cultura popular do norte e nordeste, incluindo o teatro de bonecos. O diretor Manguieira Diniz cita as histórias que seu pai contava sobre a construção de Brasília, relatando que esses nordestinos faziam apresentações de teatro de bonecos nas carrocerias dos caminhões durante os intervalos de almoço e também em seus horários de

folga. Além de Diniz, o ator e diretor Nivaldo Ramos também cita relatos sobre essas apresentações de teatro de bonecos. Essas apresentações aconteceram durante a construção de Brasília a partir do ano de 1956. (p. 25)

Este trecho revela-nos que houve mamulengueiros nos canteiros de construção da cidade, mas não nos oferece tantos detalhes quanto o relato de seu Ramiro Brito, o seu Cosme, como prefere ser chamado, ex-trabalhador da construção de Brasília, quando, em 2007, relata aos atores de um grupo de teatro de bonecos³ da cidade o seguinte:

Três rapazes que tinham uma mala grande, com uns bonecos, uns mamulengos, uns vestidos de mulher, outros vestidos de homem, tudo bem pintadinho, com aquelas tinta vermelha, roupa preta, chapeuzinho branco, tinha de todo jeito, tinha várias roupas, o Mamulengo. Aí, Mané Pacaru conversava mais Quitéria Sabiá, tinha outros nomes, mas eu só me lembro desses nomes bonitos aí, então, eles apresentavam. Estendiam aquela lona, com uns tocos que tinham lá, nós ficava da banda de fora, e aí ficava assistindo aqueles bonequinhos, fazendo aquelas graça... Era o divertimento da obra era esse, era assistir Mamulengo, Mamulengo vem do tempo antigo, era brincadeira, que foi primeiro que circo lá na terra da gente [...].⁴

Seu Cosme é natural de Boqueirão na Paraíba e, quando foi perguntado acerca do Mamulengo na época da construção, ele demonstrou conhecimento sobre o que estava sendo perguntado, já que tinha na lembrança as primeiras vezes em que assistiu a esse teatro de bonecos em 1938, ainda criança, na Paraíba. Sobre o Mamulengo na época da construção, ele ainda acrescenta:

³ Aos atores Guilherme Carvalho e Kaise Helena, do Grupo Pirlampo de Teatro de Bonecos e Atores – por ocasião de complementação da pesquisa de campo para a montagem do espetáculo “Capital”, história hipotética de um mamulengueiro que deixava o Nordeste para tentar a vida como artista nos canteiros de obra da construção de Brasília. O grupo doou uma cópia de um vídeo no qual seu Cosme, entre outros assuntos, relata o Mamulengo que viu na época da construção da cidade.

⁴ Trecho transcrito do vídeo pela coordenação de pesquisa do DF composta por Kaise Helena T. Ribeiro, como coordenadora da pesquisa; pelo historiador Adriano Yamaoka, como assistente de pesquisa; e pela antropóloga e atriz Verônica Maia, como pesquisadora de campo.

Eles guardavam aquelas malas dentro do alojamento [dos candangos], [...] era umas malas grandes assim, deste tamanho assim [mostra] cheias daqueles boneco, daquelas roupas assim deles vestir, que eles fazia [...], aí eles trancavam aquela portinha assim, trancava bem, e ficava lá dentro, só eles lá, e apresentava por cima aqueles bonequinhos, e eles fazia aquelas fala deles lá. Nós pensava que era aqueles bonequinho falava mesmo. O pessoal ria e acreditava em tudo aquilo. Não sabia que era Mamulengo. Os mais velhos sabia, mas tinha muita gente que acreditava que aqueles bonequinho falava mesmo. Era engraçado.⁵

Ele conta ainda que eles provavelmente vinham do Recife, de Escada, de localidades próximas à capital pernambucana. Quando perguntado pelo nome de algum deles, ele responde que lembra vagamente de um que se chamava Zé do Mamulengo. Embora este não seja o único relato que cita o Mamulengo neste período, é o único que acessamos que apresenta informações que vão além da sua ocorrência, abarcando também algumas de suas características.

Distantes desses mamulengueiros-candangos, no tempo e talvez também no espaço, os mamulengueiros contemporâneos do DF também guardam esse sentimento de afirmação ao qual Ayala de refere e por isso reivindicam o seu estado de pertencimento à tradição do Mamulengo.

Do período que compreende a inauguração da cidade, em 1960 até a primeira notícia publicada no jornal *Correio Braziliense* que cita o Mamulengo em 1979, existem alguns aspectos a serem considerados. Em primeiro lugar, temos ciência de que essa informação não demarca a existência do Mamulengo no DF, mas a sua documentação neste jornal.

Elizângela Carrijo (2006), a partir de sua própria experiência de trabalhar no Centro de Documentação do referido jornal, e, como pesquisadora do teatro brasileiro, em sua dissertação de mestrado *(A)bordar memórias, tecer histórias: fazeres teatrais em Brasília – 1970–1990*, esclarece:

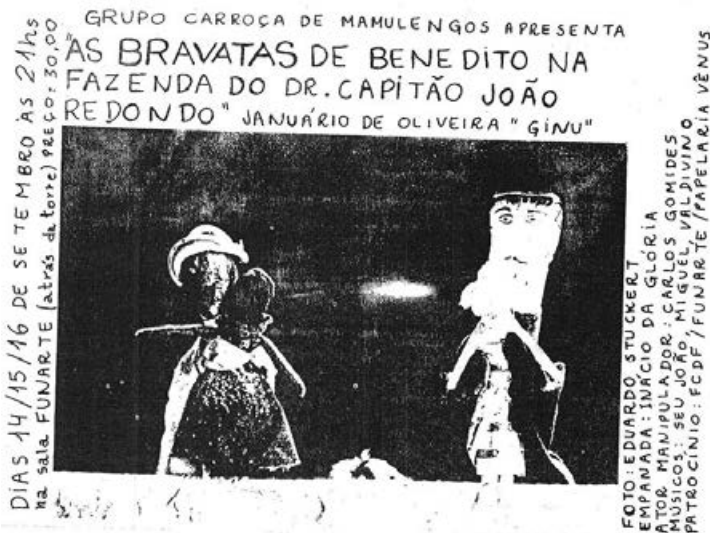
[...] é de conhecimento geral que o fato de um jornal não dedicar algum de seus espaços para registrar a movimentação de determinado grupo não implica na inexistência de ações desse grupo. Pois, projeto editorial, público alvo, interesses gerais e missão corporativa impactam di-

⁵ Idem.

retamente sobre coberturas jornalísticas, que selecionam ou estabelecem aquilo que consideram ou não notícias interessantes de serem veiculadas. [...] O contrário também pode ser questionado, afinal, o fato de um grupo, pessoa e/ou evento aparecer constante na mídia pode gerar a idéia de sua importância para aquela sociedade e/ou época, sendo que, dependendo do projeto do jornal, isso pode ser uma intenção no papel e não um fato visto por muitos no cotidiano. (2006, p. 117)

Compartilhando dessa compreensão, e reconhecendo o caráter do Mamulengo como um teatro muitas vezes divulgado apenas para grupos de interesse mais restritos como o público de uma escola, de um bar ou praça, diferenciamos a sua ocorrência, citada nos relatos que acessamos por meio das entrevistas realizadas e a sua documentação, como um fato que começa de forma mais pontual e que vai se ampliando com o passar do tempo.

Em relação a documentação de 1979, o que aparece é uma curta nota encontrada no Arquivo Público do DF que anuncia onde, quando e o que será apresentado e que, certamente, como nos dias de hoje, foi uma nota encomendada. O anúncio fazia referência à apresentação do espetáculo *As bravatas de Benedito na fazenda do dr. Capitão João Redondo*, a ser apresentado numa sala de teatro, a Sala FUNARTE (hoje, Sala Cássia Eller).



Cópia da filipeta do espetáculo *As bravatas de Benedito na fazenda do dr. Capitão João Redondo*. Acervo: Arquivo Público do DF.

Este texto foi transcrito por Hermilo Borba Filho e publicado no seu livro *Fisionomia e espírito do Mamulengo* com o título “As bravatas do professor Tiridá na Usina do Coroné de Javunda”, de autoria do pernambucano mestre Ginu. A mudança no título, proposto pelo grupo realizador do espetáculo, o Carroça de Mamulengos, já revela não somente o contato com a bibliografia, mas a adaptação à referência paraibana do Babau, ao colocar, no lugar de professor Tiridá, o Benedito, e no lugar do Coroné de Javunda, o Capitão João Redondo.

A imagem ao lado complementa a ideia que consideramos em relação à documentação:

Igualmente importantes, no entanto, são os relatos que ouvimos de poucas pessoas, mamulengueiros que estiveram na cidade nos anos 1970, antes do referido espetáculo acima documentado. Paulo de Tarso, por exemplo, nos conta ter chegado aqui no início da referida década por decisão de seus pais. Ele já brincava Mamulengo, embora em Patos, na Paraíba, o nome que a brincadeira recebia era João Redondo, Babau ou Calunga. Conta ter visto a brincadeira pela primeira vez numa feira em sua cidade, a apresentação de um artista calungueiro chamado Capitão Boca-Mole. Desde então, ele mesmo começou a fazer seus próprios bonecos e a dedicar-se a essa arte, apresentando-se em vários lugares do seu Estado. Ao vir para Brasília, trouxe sua mala de bonecos e continuou o trabalho em Taguatinga, com o TEM (Teatro de Mamulengo e mais tarde Teatro Experimental de Marionetes), grupo que formou na cidade,



Algodão se apresentando em uma escola nos anos 1980. Acervo do Arquivo Público do DF. Foto de Ivaldo Cavalcante.

e depois em Sobradinho, com o Mamulengo Pagode. Entre 1976 e 1981, depois que teve sua mala de bonecos roubada, voltou à Paraíba. Mais tarde, de 1982 em diante, retornou a Brasília, onde teve contato com Carlinhos Babau, Chico Simões, Elizete Gomes e José Regino (para esses dois últimos, Paulo de Tarso é tido como uma referência). Na sequência a esse período, Paulo de Tarso se descobriu doente, portador de hanseníase, e afastou-se do cenário brasiliense do Mamulengo por razões pertinentes à situação de sua saúde física e psicológica. Retornou depois em outros períodos atuando principalmente junto a movimentos políticos e sociais, vinculados ao Sindicato dos Bancários e ao Sindicato dos Professores. Outro mamulengueiro citado é o piauiense Afonso Miguel, também entrevistado pela equipe de pesquisa do DF, mas que fixou residência em Brasília por um período muito reduzido, de poucos meses.

Do início dos anos 1980 até os dias de hoje, muitos artistas passaram pelo Mamulengo, no entanto, nem todos permaneceram. Carlos Gomide, conhecido como Carlinhos Babau, do Carroça de Mamulengos, é a referência inicial de Chico Simões, que vai buscar, mais tarde, conhecer outros mestres referências no Mamulengo nordestino e que servirá mais à frente ainda de inspiração para outros mamulengueiros na cidade. Com ele, brincaram também Zé Regino, Rose Nugoli, Jeo-



Neide Nazaré e seus bonecos. Foto de Adriano Yamaoka.

vá Simões nos anos 1980; Milton Alves, Aguinaldo Algodão, Walter Cedro, Izabela Brochado nos anos 1990; e Fabíola Resende nos anos 2000, entre outros, embora nem tenham permanecido na brincadeira de Chico, mas também enveredado por outros caminhos ou montado a sua brincadeira própria, como foi o caso de Algodão e Walter.

A Cia. Bagagem, do Gama, composta por Airton Masciano, Marco Augusto e Tarcísio, também, ao se iniciar no teatro de bonecos no início da década de 1980, teve como primeiro espetáculo uma brincadeira de Mamulengo, e, nos dias de hoje retoma esse início com um novo trabalho altamente inspirado no Mamulengo, conduzido por Lêda Carneiro e por Eudes Leão.

Nos anos 1990, especialmente a partir da segunda metade da década, surgem os mamulengueiros Carlos Machado, Ricardo Guti, Josias Silva, mestre Zezito (mestre de Cassimiro Coco e de circo). Uma observação importante é que, embora os mamulengueiros estejam sendo citados pelo nome, todos eles constituem grupos, nos quais o único integrante fixo é cada um deles.

Nos anos 2000, além dos já citados, aparecem ainda Miguel Mariano, Robson Siqueira e Neide Nazaré, que, após o falecimento de mestre Zezito, dá continuidade a toda a herança artística que recebeu do marido, atuando como mamulengueira, ventríloca, palhaça e artista circense. Também neste período é formado o grupo Pirilampo de Teatro de Bonecos e Atores, vinculado ao Laboratório de Teatro de Formas Animadas da Universidade de Brasília, que teve em grande parte do seu repertório espetáculos inspirados no Mamulengo.

Se, por um lado, os mamulengueiros do DF não se ligam diretamente ao Mamulengo dos canteiros de obra da época da construção de Brasília, por outro lado, fazem o movimento inverso. Ou seja, historicamente, saem daqui em busca de referências, de convivência, de outros espaços de atuação. Encontram as suas referências em Estados do Nordeste como Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Os mestres mamulengueiros por eles citados são: mestre Solón (Carpina, PE), mestre Saúba (Carpina, PE), mestre Chico de Daniel (Felipe Camarão, RN), mestre Zezito (Crato, CE), mestre Babi Guedes (CE), Gilberto Calungueiro (CE), mestre Chaves (Guarabira, PB), mestre Lucas (PB), mestre Zé de Vina (PE), mestre Zé Lopes (PE), Carlinhos Babau, Paulo de Tarso, Afonso Miguel, Chico Simões (por alguns, considerado mestre), entre outros.

Uma última característica da aprendizagem observada no DF é a referência a mestres de outras brincadeiras, como do Bumba-meu-boi e do Reisado, ambos das tradições nordestinas.

Considerações Finais

O título de reconhecimento do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural foi anunciado no dia 5 de março de 2015. Brasília, Distrito Federal está contemplada com o título, e outras pesquisas contemplando os Estados brasileiros que não puderam ser abordados ainda poderão ser acrescentadas ao longo do tempo e da disponibilidade dos que se interessarem.

Em relação a algumas das perguntas iniciais apresentadas na introdução deste artigo: de que maneira o Mamulengo pode se constituir numa cidade que tem apenas cerca de meio século de existência em contraposição a pelo menos dois séculos de tradição no Nordeste? O que se diz Mamulengo no DF é Mamulengo de fato? O Mamulengo no DF é uma releitura do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste?

Imagino que se possa responder da seguinte maneira: em relação ao tempo de inaugurada esta cidade, capital do Brasil, o Mamulengo tem se tornado, gradativamente, uma tradição. Obviamente, não se constitui pelos mesmos meios que a tradição nordestina. Aqui, além da oralidade, inserem-se outros elementos, tais como o acesso a informações a partir de publicações impressas e virtuais por meios eletrônicos. Mas mesmo no Nordeste não se pode dizer que nenhum mestre não acesse esses meios, o contexto lá também está mudando. Dessa maneira, seguindo esses caminhos, que poderiam ser outros também, o Mamulengo no DF é também Mamulengo, apesar de se diferenciar, por exemplo, da tradição da Zona da Mata pernambucana e, ainda assim, utilizar o mesmo nome. Ao mesmo tempo, se aproxima mais, esteticamente, dos Babaus, Cassimiros e Calungas.

Os mamulengueiros do DF enfrentaram e ainda enfrentam muitos desafios pela escolha por essa arte. A maioria tem origem humilde e teve no Mamulengo uma oportunidade de crescimento pessoal e profissional, que, embora se saiba que não seja igual para todos, é significativa para cada um deles. O Mamulengo do DF, considero que possa ser uma releitura não no campo geral, mas no específico, observando que cada mamulengueiro tem a tendência de se aproximar e de se diferenciar do

seu mestre ou dos seus mestres. Mesmo os que começam como uma “mera repetição” encontram em algum momento um ponto de saturação e inserem suas contribuições próprias, a partir de suas referências, que, inclusive, no DF, são híbridas e múltiplas.

REFERÊNCIAS

- AYALA, Maria Ignez Novais. *O arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Ática, 1988.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1966.
- BOSI, Ecléia. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- BROCHADO, Izabela. *Distrito Federal: o Mamulengo que mora na Cidade, 1990–2001*. 113 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2001.
- CARRIJO, Elizângela. *(A)bordar memórias, tecer histórias: fazeres teatrais em Brasília (1970–1990)*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2006.
- CARVALHO, Eliezer Faleiros. Breve panorama histórico do teatro brasileiro. In: VILLAR, Fernando Pinheiro, CARVALHO, Eliezer Faleiros (org.). *Histórias do teatro brasileiro*. Brasília, UnB, IdA, Artes Cênicas, 2004.
- CORREIO BRAZILIENSE. *Levantamento de reportagens do Correio Braziliense sobre Teatro-DF (1960–1999)*. Brasília, março, 2008.
- INVENTÁRIO NACIONAL DE REFÊNCIAS CULTURAIS: *Manual de aplicação*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2000.
- PIMENTEL, Altimar. *O mundo mágico do João Redondo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Ministério da Educação e Cultura, 1971.
- RIBEIRO, Kaise Helena Teixeira. *Relatório final de pesquisa de campo do processo de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste*. Brasília, setembro, 2009. (Não publicado)
- SANTOS, Fernando Augusto. *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

Mas será o Benedito? Mudança e permanência no boneco popular¹

André Carrico

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN (Natal)



Espectáculo *A Fantástica História do Circo Tomara Que Não Chova* (2011). Grupo Imaginário. Direção de Sandro Roberto.
Foto André Carrico.



Mestre Valdeck de Garanhuns e boneco Benedito. Foto de Ruda K. Andrade.

¹ Parte deste artigo foi publicada na revista *Bastidores do Teatro*, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 11-21, jan./dez. 2015. O texto é parte resultante da pesquisa de pós-doutorado *Mamulengos na contemporaneidade: tradição X reinvenção*, financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.



Espetáculo *A folia no terreiro de seu Mane Pacaru* (2007). Mamulengo da Folia. Direção de Danilo Cavalcante. Foto de Debora de Maio.



Espetáculo *Folia brasileira - Maracatu*. Mamulengo de Mestre Valdeck de Garanhuns. Foto Gilson Taniguchi.

Resumo: O Mamulengo sempre se manteve em estado de contágio com outras linguagens teatrais e temas. Por meio da análise do trabalho de três companhias: Teatro de Mamulengo, de Valdeck de Garanhuns, Mamulengo da Folia (Danilo Cavalcanti) e Grupo Imaginário (Sandro Roberto), este artigo reflete acerca de algumas mudanças no gênero: conteúdo, formação dos mamulengueiros, procedimentos de dramaturgia, de atuação e de encenação.

Palavras-chave: Tradição. Contemporaneidade. Teatro de Formas Animadas. Mamulengo.

Abstract: Mamulengo has always been influenced by other theatrical themes and languages. Through the analysis of the work of three companies: Valdeck from Garanhuns Mamulengo Theatre, Mamulengo da Folia (Danilo Cavalcanti) and Imaginary Group (Sandro Roberto), this article reflects on some changes in genre: content, training of Mamulengo players, procedures of playwriting, acting and staging.

Keywords: Tradition. Contemporaneity. Puppet Theatre. Mamulengo Theatre.

Introdução

O processo de transformação pelo qual passa o Teatro de Mamulengo não é uma novidade. Como todas as escolas da comédia popular, o Mamulengo nunca foi uma arte fossilizada. Ao contrário, desde que se tem notícia de sua existência, ele se articula como um teatro dinâmico e “Como tradição dinâmica, o Mamulengo é capaz de transformação e adaptação, além de absorver novas informações e materiais” (BROCHADO, 2005, p. 29, tradução nossa). Dessa forma, ele sempre se alimentou da aferição do pulso da plateia. A participação do espectador como co-criador do espetáculo é condição imprescindível para o estabelecimento

de sua poética. Suas metamorfoses, desde sempre, resultaram do acompanhamento de novos gostos, hábitos e valores de suas sucessivas plateias.

Assim sendo, ainda que sustentando matrizes próprias de conteúdo e forma, o gênero se manteve em permanente estado de contágio com linguagens e temas de outras artes e até da cultura de massa. Aliás, essa foi uma das táticas para sua sobrevivência. A pesquisa de pós-doutorado *Mamulengos na contemporaneidade: tradição X reinvenção* procura identificar convergências e interações entre o boneco popular e a cena contemporânea por meio da análise de três companhias teatrais estabelecidas na região Sudeste: Teatro de Mamulengo, de Mestre Valdeck de Garanhuns, Mamulengo da Folia, em São Paulo, e Grupo Imaginário, em Niterói, Rio de Janeiro.

Longe de uma aparente imobilidade propalada pelas idealizações, a cultura popular não opera estaticamente, “[...] não está circunscrita a territórios e geografias definidas e é constantemente incorporada e redefinida” (BELTRAME e MORETTI, 2007, p. 15). O primeiro movimento de alteração dos mamulengueiros por nós pesquisados em relação aos antigos mestres da Zona da Mata se refere à relação com sua atividade.

A partir da década de 1980, o Mamulengo foi trazido para o Sudeste por migrantes pernambucanos que estabeleceram suas companhias de teatro em torno dos grandes centros urbanos, favorecidos por um amplo contexto de desenvolvimento na divulgação da arte popular nordestina. A partir do século XXI, no esteio da consolidação de leis de fomento e incentivo, políticas culturais pluralistas e mais heterogêneas, baseadas numa definição mais abrangente de cultura, forneceram mais estímulo, financeiro e simbólico, para as manifestações da cultura popular. Os institutos e centros culturais, sobretudo aqueles mantidos por fundações e serviços sociais, ampliaram o espaço dessas expressões em suas programações. O brinquedo², que durante muito tempo foi visto como uma manifestação *folclórica*, vai, lentamente, sendo compreendido como um gênero de comédia popular valioso e profícuo, de profunda empatia com a plateia. A quantidade de convites para apresentações, temporadas, turnês, palestras e oficinas aumentou significativamente, favorecendo o empreendimento de novas produções.

No caso dos migrantes pernambucanos estabelecidos em São Paulo,

² Nome como também é conhecido o Mamulengo.

eles vivem exclusivamente dos bonecos. Parte dos brincantes do interior de Pernambuco continua a ser de amadores ou semiprofissionais, isto é, mesmo quando ganham dinheiro com sua arte, têm no brinquedo um complemento em seus proventos, mas não sobrevivem dele. Concentram sua temporada de apresentações no período do ciclo de colheita agrícola ou de festas juninas e natalinas. Mestre Valdeck de Garanhuns e Danilo Cavalcanti apresentam-se, em média, de duas a três vezes por semana, durante os 12 meses do ano, sem intervalo. Percorrem semanalmente longas distâncias entre diversas cidades do Sudeste e de todo o Brasil. Esse contato intenso com o mercado de bens culturais influencia diretamente a poética cômica dos brincantes.

Mudanças de conteúdo

A partir do repertório de *passagens* dos mamulengueiros investigados por esta pesquisa, podemos afirmar que, no caso de Valdeck de Garanhuns, 70% incluem temas da atualidade ou citações da indústria cultural, 30% no caso de Danilo Cavalcanti e de Sandro Roberto. Uma das reinvenções do mamulengueiro na cidade grande é a adaptação de seu brinquedo aos padrões ideológicos contemporâneos, como a cultura do *politicamente correto*³. Entre os valores defendidos por esse movimento, destaca-se a forma de representação do negro e da mulher. Em que pese a ambivalência da abordagem do negro no brinquedo, muitas vezes o personagem-tipo é retratado como vagabundo, mau caráter e preguiçoso, vítima da injúria dos personagens brancos⁴. Em algumas *passagens*, ele é filho de uma prostituta. Danilo Cavalcanti, por exemplo, apresenta o afrodescendente como herói. “O Benedito é o herói da minha história. E tem gente que não gosta disso. Mas ele não é um coitado, não”⁵, afirma. Danilo evita a condescendência, mostrando-o corajoso e inteligente. Na

³ “O movimento de *correção política* nasceu com a luta pelos Direitos Civis nos EUA, na década de 1960 e, com a queda do muro de Berlim, foi amplificado nos anos 1990 por parte das esquerdas e grupos de defesa de minorias americanos e europeus. Seu objetivo é isentar a linguagem de discriminação e ofensa, substituindo termos, adjetivos, expressões, piadas, imagens e representações a fim de evitar o racismo, o sexismo, o machismo e a homofobia” (CARRICO, 2013, p. 182).

⁴ Transcrições de gravações em áudio de apresentações de antigos mestres corroboram essa afirmativa. Cf. Borba Filho, 1966 e Santos, 1979.

⁵ Danilo Cavalcanti em depoimento ao autor, Guararema, SP, 20 jun. 2014.

peça *A Festa da Rosinha Boca Mole*, promove um casamento inter-racial. Rosinha, personagem-tipo que representa a donzela branca e filha do coronel, na sua versão, casa-se com Benedito, criado de seu pai e negro. O final de sua história é feliz, Benedito não é condenado nem punido.

Também a mulher é sujeito de discriminação na tradição do Mamulengo. Para Danilo, o gênero, muitas vezes, exibe a mulher como devassa, bêbada, assanhada ou, quando a representa com dignidade, ela está sempre a serviço do marido. E pode aparecer em cena apanhando dos homens. Como forma de adequação de sua arte aos paradigmas da atualidade, Cavalcanti altera o *ethos* de seus títeres. Rosinha e Marieta, suas donzelas, são personagens que opinam, discutem, decidem. E muitas vezes, são as que mandam.

Valdeck de Garanhuns, em seu espetáculo *Mamulengo no cinema*, utiliza o brinquedo para a crítica de conotação ideológica. A fábula deslinda a viagem de Mister Dólar, diretor de cinema norte-americano, ao Brasil. O estrangeiro vem em busca de uma história e de personagens exóticos para seu novo filme. Mister Dólar explora o trabalho e a ilusão de seus figurantes durante as filmagens, prometendo-lhes dinheiro e sucesso, e tenta roubar as ideias de roteiro de Simão e também sua noiva, Marieta, por quem se apaixona. Suas falas são permeadas por alusões ao colonialismo cultural, também criticado na figura de Zé do Rock, o mamulengo-roqueiro. Durante a *passagem* da filmagem, Valdeck convida um espectador para segurar a câmera cinematográfica e outro para sustentar o refletor. Nesse momento, apresenta diversas alusões à supervalorização da imagem na contemporaneidade. Satirizando a disparada contumaz das *selfies* como instrumento de autopromoção, através de sua câmera de cinema cenográfica, promove um jogo entre o público e os bonecos, de conteúdo crítico e irônico.

A tendência do mamulengueiro é livrar-se do discurso hoje considerado conservador e preconceituoso de sua herança, no que diz respeito a temas como honra, violência, sexualidade e papel social de minorias. Não porque as novas gerações de brincantes tenham mais acesso à educação formal, o que é fato. Mas porque, pelo que pudemos averiguar em nossas entrevistas, já não compartilham dos mesmos valores dos antigos mestres.

Mudanças na formação do mamulengueiro

No Sudeste, os atores que se dedicam à arte do Mamulengo tiveram ou têm contato com a pedagogia teatral formal. Dos três mamulengueiros

analisados por este estudo, um tem nível superior, e todos passaram pelo palco italiano em sua formação.

Muitos mestres antigos creditavam seus desempenhos a uma “posseção” (SANTOS, 1979). Os mamulengueiros em São Paulo, antes e durante seus espetáculos, lançam mão de procedimentos técnicos objetivos: relaxamento, alongamento, aquecimento corporal e vocal.

Mesmo passando por escolas de teatro, tanto Sandro Roberto quanto Danilo Cavalcanti tiveram no convívio com Mestre Valdeck de Garanhuns o alicerce de seu aprendizado. Ainda que Danilo já tivesse travado contato com Mestre Zezinho em sua infância no sítio em Canhotinho (PE), o processo de ensino-aprendizagem através de um mestre foi bastante similar à metodologia não sistemática dos gêneros populares. O contato com o mestre se dava dentro e fora da barraca, seguindo seus passos, de manhã até à noite.

Entretanto, na contemporaneidade, a formação de novos mamulengueiros já não parece seguir o mesmo ritmo e liturgia. Outrora, era preciso atuar como ajudante⁶, passando-se a contramestre até poder armar sua própria tolda. Sandro foi durante longo tempo ajudante na barraca de Valdeck até que o mestre lhe abrisse espaço para solar no brinquedo. Não se aprendia em palestras e oficinas ministradas em espaços culturais, mas no acordo mútuo entre aprendiz e mestre, o primeiro solicitando acompanhar as turnês do segundo. A assimilação se dava não na teoria, mas por meio de observação e prática.

Danilo atua como formador de Felipe Barros, do grupo Mamulengo Rasga Estrada, em Presidente Prudente (SP), e do Grupo Tia Teatro, de Canoas (RS). No seu entender, o processo de formação do mamulengueiro está bastante curto e fragmentado. O período de iniciação de seus pupilos é muito menor se comparado à forte hierarquia e delonga do passado. Mesmo acompanhando o Mamulengo da Folia em algumas viagens, em pouco tempo seus alunos já começam a “botar boneco”. Facilitada pela agilidade da comunicação digital, a relação já não precisa dispor da proximidade física entre mestre e aprendiz. Morando no Vale do Paraíba, Danilo orienta o trabalho de um grupo sediado no extremo oeste paulista e de outro no Rio Grande do Sul.

⁶ Aquele que apenas manipula bonecos mudos, ajuda a carregar a mala, a montar e a desmontar a barraca. O contramestre é o segundo na hierarquia, pode colocar voz e manipular tipos secundários, mas não sola.

Mudanças de procedimentos dramaturgicos

A ação dramática do Mamulengo estrutura-se sobre *passagens*, esquetes tradicionais que compõem um repertório, pelas quais se movimenta uma tipologia de funções fixas. Como profissionais, os brincantes precisam vender seu trabalho. E um dos procedimentos para configurar o Mamulengo como produto no mercado de bens culturais é a eleição de títulos para seus espetáculos. Os artistas passaram a estabelecer suas apresentações em torno de uma *fábula*⁷ completa, com começo, meio e fim. No caso de mestres tradicionais da Zona da Mata, como Zé Lopes e Zé de Vina, a apresentação, seguindo a tradição, é feita de *passagens* costuradas por entreatos. Entretanto, isso não impede que os mamulengueiros paulistas mantenham várias *passagens-pretexto*⁸ em seu repertório, para efetuar a entrada e a saída de certos bonecos. Mesmo lançando mão de enredos, seus roteiros são flexíveis para permitir a introdução ou exclusão de novas *passagens* e personagens-tipo ou mesmo de trechos já conhecidos da tradição.

O tempo de duração da função também diminuiu. Conforme o relato de estudiosos do gênero (BORBA FILHO, 1969; SANTOS, 1979), até a década de 1970, as exhibições iam do entardecer à aurora. Brochado (2005) e Alcure (2007) já apontam para apresentações que, mesmo no contexto rural, duram de cinco a seis horas. No caso das sessões em praças e centros culturais no Estado de São Paulo, não podem durar muito. Elas levam, em média, de 30 a 60 minutos. Se o bonequeiro do campo cultiva, no mínimo, 20 *passagens* em seu repertório, o brincante do Sudeste, embora se apresente com muito mais frequência, mantém de três a quatro peças completas – que podem prolongar-se ou diminuir, conforme a inserção ou exclusão de cenas.

Ainda que o Mamulengo não seja um gênero de teatro para crianças⁹, a presença do público infantil, sobretudo em escolas e centros culturais – palco predominante do brinquedo na metrópole –, é majoritária. Nesse contexto, a utilização frequente de armas e palavras

⁷ Utilizamos o termo *fábula*, conforme Aristóteles (2005), para indicar a sucessão de acontecimentos que constituem a ação de uma obra dramática.

⁸ Esquetes intercaladas entre as fábulas que servem para apresentar um boneco.

⁹ No interior pernambucano, a plateia adulta ainda é intensa, sobretudo no período tardio das apresentações que adentram a noite.

vai desaparecendo. Cacetes, revólveres gigantescos, fuzis, espingardas e facões ainda são arsenais utilizados nos embates entre poderosos e oprimidos. Mas, talvez pela conotação negativa que as armas adquiriram hoje em dia, surgem com menos frequência. O palavrão é outra expressão distante dos espetáculos que temos acompanhado. Se ainda é um recurso ao riso recorrente em alguns artistas nordestinos (Augusto Bonequeiro, Gilberto Calungueiro, Cia. Mamulengando Alegria), nos brincantes por nós pesquisados, já não é utilizado.

Segundo Brochado (2005), se antes havia interlúdios apresentando atos sexuais com bonecos de articulação mecânica, através de revólveres de gatilho, feitos por Mestre Saúda, por exemplo, hoje eles desapareceram. No Sudeste, o sexo, tema frequente das brincadeiras, tomou proporções diminutas, quando não desapareceu das funções. Há pudor dos manipuladores em apresentar essas passagens, sobretudo diante de crianças.

Além da contenção moral, ocorre ainda uma adaptação semântica nos diálogos. No Nordeste, o público está familiarizado com as práticas linguísticas do brinquedo. O controle de sotaques e gírias integra a adequação dos bonequeiros pernambucanos a outras regiões. “Eu dizia: *‘vamo’ sarrar!* Você sabe o que é sarrar? É namorar”, diz Danilo, que confirma a mudança de algumas palavras¹⁰. Afinal, o Teatro de Mamulengo, como qualquer outro gênero de Teatro Popular, é feito da comunicação imediata com a plateia heterogênea que passa na rua, das mais diversas classes sociais e níveis culturais, e qualquer ruído pode bloquear esse processo. O entendimento é condição imprescindível para a instauração da comicidade. Para manter a comunicabilidade, é preciso afinar o código.

Se, por um lado, Danilo fala em trocar vocábulos ininteligíveis pelo público paulista, por outro, o sotaque pernambucano e alguns termos estrangeiros ao espectador sulista podem funcionar como condições para a ambientação do Mamulengo. Mais necessárias no Sudeste do que em Recife. É como se os regionalismos verbais atestassem a autenticidade do mamulengueiro.

Mas nem todas as alterações no Mamulengo são rupturas. Algumas são retomadas. Um exemplo de reconfiguração dramatúrgica de algo

¹⁰ Nas loas e canções do repertório clássico do brinquedo, essa adaptação é praticamente impossível.

praticamente extinto nas barracas pernambucanas é a atualização das *passagens* que apresentam folguedos nordestinos, como os Caboclinhos, o Pastoril, o Maracatu, o Coco, bem como o restabelecimento dos presépios de fala. Mestre Valdeck de Garanhuns apresenta cinco danças dramáticas em seu espetáculo *Folia brasileira* e, remontando à origem do Teatro de Mamulengo, leva à cena, nos últimos meses do ano, o *Auto de Natal do Mamulengo*.

A música é outro elemento que não se alterou na dramaturgia do brinquedo. Mantendo sua função de “esquentar” o público, conectar as cenas, apresentar personagens-tipo, tecer comentários musicais às situações e imprimir ritmo ao espetáculo, permanece como recurso fundamental na compleição do boneco popular.

Mudanças de procedimento de atuação

Dentro da barraca, muitos mestres antigos entregavam sua arte à condução intuitiva, creditando seus desempenhos a uma possessão sobrenatural (SANTOS, 1979). No caso de Sandro, a crença em forças metafísicas emanadas dos mamulengos no momento da encenação ainda se mantém. Mesmo assim, ele e os outros dois mamulengueiros lançam mão de procedimentos técnicos objetivos antes de seus espetáculos: relaxamento, alongamento, aquecimento corporal e vocal.

As técnicas de manipulação de diferentes subgêneros do teatro de formas animadas também passam a compor o conjunto de procedimentos dos mamulengueiros contemporâneos. Os três bonequeiros enfocados por esta pesquisa assumem lançar mão de técnicas que viram em outros grupos de teatro de bonecos ou que assimilaram por meio de treinamentos. Um dos fatores a contribuir com essa transformação é a presença das novas gerações de mamulengueiros em circuitos culturais metropolitanos. Por meio de viagens e participações em festivais no Brasil e no exterior, eles travam contato com a diversidade de linguagens do teatro de animação. Os novos atores-brincantes demonstram grande preocupação no aperfeiçoamento de suas habilidades no manejo do mamulengo. Participam de oficinas de outros estilos de animação, leem a respeito do tema, procuram acompanhar os principais espetáculos de teatro de bonecos, e trocam experiências e saberes com manipuladores de outras companhias.

Mudanças de encenação

A mudança mais significativa no Mamulengo observada em nossa investigação é aquela operada pelo Grupo Imaginário. Sandro Roberto, criador e atualmente único ator do grupo, é conhecido como o mamulengueiro que tirou o tecido da barraca. Manipula seus bonecos à vista do público¹¹. Em depoimento para este pesquisador, Sandro declarou que, quando atuava com seu mestre, Valdeck de Garanhuns, em São Paulo, na década de 1990, ambos trocavam de lugar dentro da barraca sem se olharem. Tanto um quanto o outro orientavam seus deslocamentos pela posição dos bonecos. Com o tempo, Sandro passou a olhar para o chão e a observar seu corpo. E percebeu que, dentro de uma barraca de Mamulengo, para além da cena vista pelo público, há uma outra cena sendo desenhada. Descobriu que existe uma coreografia na movimentação efetuada entre os mamulengueiros por trás do pano da tolda. No seu entender, essa dança carrega uma performatividade, descreve um bailado de movimentos de grande beleza plástica. Segundo Sandro, na disputa pelas trocas de posição dentro da barraca, improvisadas no calor da cena conforme a necessidade de posicionamento dos mamulengos, os corpos lutam por espaço, mas sem tropeço e esbarrada.

Esse *insight* dentro da empanada coincidiu com outra necessidade que o bonequeiro já acalentava. O artista não queria seguir apenas executando seu Mamulengo tal como estava, mas necessitava dizer alguma coisa nova através de seus bonecos. Revelar a graça do corpo que dá vida aos mamulengos poderia ser uma tentativa de saciar seu desejo de mudança. Sua atitude ousada foi também um ensaio de ressignificação da arte do Mamulengo.

A partir de 2011, passou a apresentar seu espetáculo *A fantástica história do Circo Tomara Que Não Chova* sem o invólucro do pano de chita em torno da barraca. Foi mais longe: decidiu, simultaneamente, arrancar as túnicas de seus mamulengos, que entrariam em cena como se estivessem nus. Ou, por outro lado, seriam vistos a partir de suas estruturas (cabeças e mãos). Desta forma, experimentaria outra forma de arquitetura e de encenação do Mamulengo.

No *Circo Tomara Que Não Chova*, o público vê o manipulador por inteiro, segurando a estrutura de seus personagens; ora o corpo nu de

¹¹ Ressalte-se que no Mamulengo o manipulador fica escondido.

seus bonecos de vara, ora as mãos e a cabeça de seus bonecos de luva, sem a túnica, isto é, encaixados nos dedos de sua mão aparente. A cena é emoldurada apenas pela estrutura de alumínio da barraca, exposta. Trajado de preto, o manipulador busca orientar a atenção para os títeres.

No seu caso, ele não desnuda a empanada para desmistificá-la, revelar segredos ou por acreditar que o invólucro de tecido esteja obsoleto. Não há também a intenção de zombar da tradição. Ao contrário, ao reinterpretar a convenção, Sandro Roberto reafirma a sua importância. Ele mantém a tipologia clássica do gênero e as *passagens* tradicionais. Os personagens-tipo e as situações dramáticas do *Circo Tomara Que Não Chova* são os mesmos. A rearticulação poética não se dá no conteúdo, mas no código de encenação.

Em seu desempenho no 6º Encontro de Mamulengo em São Paulo, em maio de 2015, Sandro abriu mão inclusive da armação desnuda da barraca. Apresentou-se apenas com os bonecos entres os dedos, sem delimitação concreta do espaço. O artista deslocou o Mamulengo para o campo da metalinguagem¹². Ele faz o espetáculo de mamulengos e também o espetáculo da sua atuação como mamulengueiro. Além de representação, é enunciação de seu próprio fazer. Sandro é visto, ele próprio, dançando, enquanto põe os bonecos para dançar. Ao mesmo tempo em que se veste de preto para neutralizar sua presença, suas habilidades na manipulação e troca de mamulengos chamam a atenção. Age simultaneamente em dois campos: o que representa e o que revela os artifícios dessa representação. É como se coexistissem dois palcos: um no qual os títeres se apresentam e outro pelo qual o ator-manipulador se move. Ou talvez possamos assistir a três planos de encenação: um acima da linha da estrutura da barraca, outro entre essa linha e a altura de suas mãos, e um terceiro dentro da armação do gabinete. No primeiro, visualizamos os mamulengos a dançar; no segundo, o titeriteiro controlando a dança dos bonecos; e, no terceiro, o corpo do manipulador dançando junto.

Dentro da barraca, a manipulação de Roberto não objetiva apenas a precisão na movimentação e o posicionamento dos títeres, mas atinge uma dimensão estética. Cada manobra passa a ter significado, sua animação torna-se dança. No trabalho do Grupo Imaginário, outros elementos

¹² Aqui entendida como propriedade que tem a linguagem de voltar-se para si mesma.

estruturantes da cena, externos à área de movimentação dos bonecos, passam a ser relevantes para a compreensão da obra, como a coreografia na manipulação dos bonecos. Nesse sentido, sua criação aproxima-se das correntes do teatro contemporâneo.

O choque na recepção do trabalho de Sandro em apresentações de rua é comum. O desvio da atenção dos próprios bonecos para a execução do bonequeiro é inevitável. Alguns não entendem do que se trata. Outros pensam que o ator ainda está montando sua empanada ou ensaiando seu espetáculo. No meio dos mestres, há aqueles que entendem seu trabalho como profanação. Outros já não consideram seu teatro como Mamulengo.

Finalmente

Ainda que pautado por rígidas convenções, o Mamulengo tradicional vinha sendo um folguedo, manifestação voluntária e livre do mestre. Não é à toa que seu segundo nome seja brinquedo. Como conciliar essa natureza lúdica com as injunções da visão de mundo contemporânea, sobretudo na metrópole? Como adequar a liberdade do brincante de subverter as ordens do *status quo*, de mostrar o mundo “de cabeça para baixo”, num momento em que os novos paradigmas da cultura procuram delimitar as representações sociais? Ao ser domesticado, o Mamulengo não corre o risco de anestesiar seu caráter contestatório?

Como forma da tradição, é primordial entender o Mamulengo não como um fenômeno puro, mas em seu caráter de abertura para a mutação. Afinal, uma tradição só sobrevive pela sua força de adaptação. “Nesse sentido, podemos inferir que, para Cascudo, a tradição é reconstrução e não apenas repetição. Na visão dele, ela incorpora à herança recebida novas configurações prescritas pelo lugar e pelo tempo, ou seja, a tradição apresenta uma historicidade” (BROCHADO, 2001, p. 74). São a criatividade do mamulengueiro e sua perícia na recriação da tradição que levam o gênero de artesanato à arte. No exercício de recriar, o mamulengueiro hesita entre os limites de permanência e mudança nos procedimentos de uma arte rural que alcançou o mercado de bens culturais metropolitanos.

REFERÊNCIAS

- ALCURE, Adriana Schneider. *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do Mamulengo*. 2007. Tese – Doutorado – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna – 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- BELTRAME, Valmor N.; MORETTI, Gilmar A. Apresentação: reflexões sobre as práticas do teatro de bonecos popular. In: *MÓIN-MÓIN: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, ano 2, v. 3, 2007.
- BROCHADO, Izabela Costa. *Distrito Federal: o molengo que mora nas cidades 1990–2001*. 2001. Dissertação – Mestrado. Universidade de Brasília – UnB. Brasília.
- _____. *Mamulengo Puppet Theatre in the socio-cultural context of 21st century Brazil*. 2005. Tese – Doutorado, Trinity College. Dublin.
- CARRICO, André. *Os Trapalhões no Reino da Academia: Revista, rádio e circo na poética trapalhônica*. 2013. Tese – Doutorado – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP. Campinas.
- CAVALCANTI, Danilo. *Depoimento concedido a André Carrico*. Guararema, SP, 20 jun. 2014.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. São Paulo: Nacional, 1966.
- PIMENTEL, Altimar. *O mundo mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: Minc-INACEN, 1988.
- SANTOS, Fernando Augusto G. *Mamulengo, um povo em forma de boneco*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco – A salvaguarda de um Patrimônio Cultural do Brasil

Rívia Ryker Bandeira de Alencar
Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN
(Brasília)



Mestre Saúba – PE. Imagem gentilmente cedida pelo Festival Sesi Bonecos do Mundo. Foto de Dudu Schnaider.



Mestre Zé de Vina – PE. Imagem gentilmente cedida pelo Festival Sesi Bonecos do Mundo. Foto de Dudu Schnaider.



Mestre Chico de Daniel – RN. Imagem gentilmente cedida pelo Festival Sesi Bonecos do Mundo. Foto de Dudu Schnaider.



Mestre Zé Lopes – PE. Imagem gentilmente cedida pelo Festival Sesi Bonecos do Mundo. Foto de Dudu Schnaider.

Resumo: O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco foi reconhecido oficialmente como Patrimônio Cultural do Brasil em março de 2015 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, autarquia vinculada ao Ministério da Cultura. O presente artigo busca apresentar quais são os efeitos deste reconhecimento para os bonequeiros, as diretrizes que orientam a política federal de salvaguarda para o patrimônio cultural imaterial e as atribuições do Estado perante esta forma de expressão declarada Patrimônio.

Palavras-chave: Salvaguarda. Teatro de Bonecos Popular do Nordeste.

Abstract: Northeast Popular Puppet Theatre - Mamulengo, Babau, João Redondo and Cassimiro Coco - was officially recognized as a Cultural Heritage of Brazil in March 2015, by the National Historic and Artistic Heritage Institute, autarchy linked to the Ministry of Culture. This article seeks to present what are the effects of this recognition for the puppeteers, the guidelines that guide the federal safeguard policy for the intangible cultural heritage and state duties concerning this form of expression declared Heritage.

Keywords: Safeguard. Northeastern Popular Puppet Theater.

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco foi reconhecido oficialmente como Patrimônio Cultural do Brasil em 5 de março de 2015. Sua inscrição foi realizada no Livro das Formas de Expressão do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), autarquia vinculada ao Ministério da Cultura. O que significa este título? Quais são as implicações deste reconhecimento?

O instrumento legal que reconhece o patrimônio cultural imaterial em nível federal é denominado *registro* e foi instituído pelo Decreto Presidencial

3.551/2000. A partir deste reconhecimento, a “manifestação cultural” tem seu *status* modificado perante o Estado; atribui-se uma distinção àquela manifestação, que passa, então, a ser classificada como um bem cultural e denominada “Patrimônio Cultural do Brasil”. Como resultado, são concedidas prerrogativas ao bem cultural, como o apoio direto por meio de políticas públicas específicas e direcionadas a cada realidade.

Embora o reconhecimento seja realizado pelo Estado, isto é, o ato jurídico de outorga do título de Patrimônio, são os próprios detentores¹ que elegem e candidatam ao Conselho Consultivo do IPHAN as referências culturais que consideram proeminentes em seu contexto sociocultural e como marcadamente significativas e emblemáticas de sua identidade e de sua cultura. Assim, os valores e os significados inerentes aos bens culturais que são declarados oficialmente como Patrimônio não são originalmente determinados pelo Estado; estes são desvendados no âmbito dos próprios segmentos sociais e das comunidades detentoras e apresentados ao Conselho Consultivo para avaliação. Caberá ao Estado, na forma do Conselho, proceder à análise destes valores e verificar se estão de acordo com os critérios postos no Decreto 3.551/00, que dizem respeito à continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira.

Logo, não existe processo de reconhecimento por parte do Estado que prescindia da anuência formal dos detentores. Embora o Decreto 3.551/00 autorize o Ministro da Cultura, instituições vinculadas ao Ministério e Secretarias de Cultura de Estados e municípios, para além da sociedade civil, a proporem registros, a Resolução nº 001/2006 condiciona o início da instrução do registro à apresentação do envolvimento dos grupos e comunidades de detentores².

A partir da demanda dos detentores pelo reconhecimento do bem cultural como Patrimônio, caberá ao Estado prover apoio técnico e/

¹ RESOLUÇÃO nº 001, de 3 de agosto de 2006. Publicada no *Diário Oficial da União* de 23 de março de 2007 (disponível para consulta em http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Resolucao_001_de_3_de_agosto_de_2006.pdf)

² RESOLUÇÃO nº 001, de 3 de agosto de 2006. Publicada no *Diário Oficial da União* de 23 de março de 2007 (disponível para consulta em http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Resolucao_001_de_3_de_agosto_de_2006.pdf)

ou financeiro para a instrução do processo de registro com o intuito de produzir o “Dossiê de Registro”: um conjunto de documentação histórica, etnográfica, bibliográfica e audiovisual sobre o bem cultural. O Dossiê de Registro será a base para a avaliação do Conselho Consultivo do IPHAN sobre a pertinência do reconhecimento da referência cultural como Patrimônio Cultural do Brasil, de acordo com os critérios postos no Decreto 3.551/00, acima mencionados.

Em linhas gerais, são estes os pressupostos para a efetivação de um registro. Contudo, qual sua consequência? Quais são os efeitos ou implicações do registro para os segmentos sociais detentores de um bem cultural que tenha sido titulado como Patrimônio?

De acordo com o artigo 6º, inciso II, do Decreto 3.551/00, cabe ao Ministério da Cultura, por meio do IPHAN, assegurar ao bem registrado sua ampla divulgação e promoção. Para o exercício destas competências, o IPHAN desenvolve para cada bem registrado um *processo de salvaguarda* específico, particularizado ao contexto de cada bem cultural.

A primeira responsabilidade do Estado para com um bem registrado, então, é a de viabilizar sua ampla divulgação, de modo que toda a sociedade possa ter acesso a informações sobre suas características, significados, representações, entre outros aspectos constitutivos. Com isso, a função imediata do registro de um bem cultural apresenta-se, por um lado, como o reconhecimento de seu papel para a formação da cultura brasileira e que merece ser apreendido por todos e, por outro, como a valorização dos detentores e produtores, no sentido de estimulá-los a perpetuar a prática.

Em consequência disto, o IPHAN busca atuar no sentido de estimular o envolvimento dos detentores/produtores do bem registrado e também da sociedade em geral na tarefa de preservar esses bens e, além disso, para o estabelecimento de ações diretas por parte de instituições públicas e privadas, em nível federal, estadual e municipal para o apoio e fomento desses bens.

Neste contexto, para o governo brasileiro, a preservação de um bem registrado, isto é, sua *salvaguarda*, é compreendida como o apoio e a busca por melhoria das condições sociais e materiais de produção, reprodução e transmissão; a busca em alcançar os meios para sua continuidade de modo sustentável com o objetivo de consolidar, em longo prazo, a autonomia dos grupos detentores para a autogestão de seu

patrimônio³. Essa conceituação está publicada no Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI), instrumento também instituído pelo Decreto 3.551/00⁴.

A atuação do IPHAN em relação à preservação de bens registrados também é guiada pela Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial proposta pela Unesco em 2003⁵. De acordo com este tratado, a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial é a busca pela garantia da viabilidade do bem cultural. As medidas sugeridas pela Unesco para o alcance desta viabilidade são: “[...] a identificação, a documentação, a investigação, a preservação, a proteção, a promoção, a valorização, a transmissão – essencialmente por meio da educação formal e não-formal – e revitalização deste patrimônio em seus diversos aspectos”⁶.

Neste contexto, por meio das *ações de salvaguarda* o IPHAN busca incentivar e criar condições para que iniciativas e práticas de preservação desenvolvidas pela sociedade sejam executadas. Assim como a produção e a reprodução da cultura são indissociáveis de seus produtores e detentores, a atuação para sua preservação também necessita da participação ativa e permanente destes atores. Por este motivo, o IPHAN parte do pressuposto da *gestão compartilhada* para a execução da salvaguarda de bens registrados. Isto é, para a formulação e implementação das ações ou planos de salvaguarda, são imprescindíveis a ampla mobilização e a participação dos detentores/produtores dos bens registrados.

³ O conceito “salvaguarda” pode ser compreendido em variadas dimensões; são ações de salvaguarda não apenas aquelas ações de preservação direcionadas a bens registrados, mas também as ações relacionadas aos processos anteriores ao próprio reconhecimento, como a identificação, estudos, mapeamentos e inclusive o processo de reconhecimento em si. Ou seja, a política de salvaguarda para o patrimônio cultural imaterial engloba e interliga processos diferenciados da preservação de bens culturais imateriais, como a identificação e a instrução de registros. Não há necessidade de reconhecimento oficial como Patrimônio para que expressões culturais sejam atendidas por ações de salvaguarda, contudo, os Planos de Salvaguarda (que serão apresentados adiante) são exclusivos dos bens registrados.

⁴ O Programa Nacional do Patrimônio Imaterial está disponível em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/761>

⁵ A Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial foi promulgada pelo Brasil por meio do Decreto 5.753/06.

⁶ UNESCO, 2003. *Convenção para Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial*. Disposições Gerais, Artigo 2, item 3.

Ações e Planos de Salvaguarda para Bens Registrados como Patrimônio Cultural do Brasil

Como apresentado, um bem cultural reconhecido oficialmente pelo Estado tem a prerrogativa legal de construção de uma agenda programática para a execução de ações de salvaguarda. Há a determinação de ações de curto, médio e longo prazos para o alcance da sustentabilidade cultural do bem – nos casos em que o bem cultural está sofrendo ameaças ou risco de desaparecimento – ou para o fomento a sua continuidade – naqueles casos nos quais os bens não sofrem ameaça direta para sua produção e reprodução. Neste contexto, para a preservação de um bem cultural registrado a medida fundamental é o incentivo à elaboração e execução de um *Plano de Salvaguarda* com ações de curto, médio e longo prazos, que seja realizado por meio da gestão participativa.

O Plano de Salvaguarda será construído a partir do diagnóstico e das recomendações para ações já apresentados na instrução do registro. O Dossiê de Registro aponta situações particulares de ameaça à produção e reprodução do bem, fatores internos e externos que desestabilizam a prática e contextos de vulnerabilidade para sua continuidade. O apontamento destas condições é dado pelos próprios detentores no momento da produção de conhecimento sobre o bem para a composição do Dossiê. Após o registro, é o momento de buscar as soluções para estas adversidades e desenvolver estratégias de atuação.

Uma vez que o patrimônio cultural reconhecido é um bem público, o IPHAN atua na identificação de parceiros, em todos os âmbitos da sociedade, como instituições públicas locais e organizações não governamentais, para o estabelecimento de uma agenda para o encaminhamento de demandas e soluções para a realidade do bem registrado. Nesse sentido, o Departamento do Patrimônio Imaterial do IPHAN recomenda a formação de Coletivos Deliberativos para a salvaguarda do bem registrado, composto por membros dos grupos detentores do bem, representantes do Estado e de outros segmentos da sociedade, para a elaboração, execução e avaliação das ações/plano de salvaguarda, bem como para o acompanhamento de seus desdobramentos.

Os processos de salvaguarda são desenvolvidos respeitando as particularidades do contexto sociocultural de cada bem registrado; não obstante isso, de acordo com as competências do IPHAN, os princípios expostos no Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (mencionado acima) e na

Convenção de 2003 (também citada), o órgão instituiu diretrizes para as ações de salvaguarda e estratégias de atuação. O IPHAN atua por meio de quatro eixos de ações que são complementares entre si: Mobilização Social e Alcance da Política; Gestão Participativa no Processo de Salvaguarda; Difusão e Valorização; e Produção e Reprodução Cultural.

O eixo Mobilização Social e Alcance da Política propõe a realização de ações que, por um lado, objetivam fomentar a autogestão do patrimônio pelos próprios detentores e aperfeiçoar aptidões para o relacionamento com políticas públicas. Por outro lado, demarca o papel do Estado como mediador institucional e promotor de políticas intersetoriais. Assim, o IPHAN busca realizar a mobilização e a articulação de comunidades e grupos de detentores; a articulação com outras instituições para a promoção de políticas integradas, além de desenvolver pesquisas, mapeamentos e inventários participativos com a participação dos próprios detentores.

De modo correlato, o eixo Gestão Participativa no Processo de Salvaguarda objetiva desenvolver ações que busquem aperfeiçoar e produzir competências para o planejamento, elaboração, execução e avaliação de ações de salvaguarda pelos próprios detentores. Assim, o IPHAN disponibiliza apoio técnico e logístico para composição de coletivo deliberativo e elaboração de Plano de Salvaguarda, assim como atividades de formação de detentores como gestores de políticas patrimoniais.

No sentido de viabilizar a promoção do patrimônio cultural imaterial, o eixo de Difusão e Valorização oferece ações com o objetivo de tornar pública sua importância para a sociedade em geral. O IPHAN realiza a publicação do Dossiê de Registro; a constituição, conservação e disponibilização de acervos sobre o universo cultural do bem registrado; ações educativas sobre o patrimônio cultural imaterial para diferentes públicos e seleção de projetos e concessão de prêmios por meio de editais para iniciativas de salvaguarda.

E, ainda, no sentido de apoiar diretamente a manutenção e a continuidade das práticas e saberes relacionados ao bem registrado, no eixo Produção e Reprodução Cultural são propostas ações relacionadas diretamente à transmissão de saberes relativos ao bem cultural registrado, como o apoio às condições materiais de produção; a ocupação, o aproveitamento e adequação de espaço físico para Centros de Referência de Bens Registrados⁷; aquisição de equipamentos de infraestrutura para

centros de referência; sinalização e montagem de exposição permanente; atenção à propriedade intelectual dos saberes e direitos coletivos – ações de apoio, esclarecimento e assessoria de modo a subsidiar as decisões dos detentores em relação às situações que envolvam questões de direitos de propriedade intelectual e coletivos concernentes aos saberes associados aos bens registrados; e medidas administrativas e/ou judiciais de proteção em situação de ameaça ou dano ao bem cultural registrado.

A Salvaguarda do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco

A pesquisa para o registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste foi realizada entre os anos de 2008 e 2014, nos Estados do Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará, Pernambuco e no Distrito Federal. Em respeito à diversidade de nomenclaturas utilizadas pelos bonequeiros nas diferentes localidades, o subtítulo “Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco” foi acrescido ao nome do bem em referência às denominações utilizadas para os bonecos e a também para a brincadeira nos Estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará, respectivamente. Já com essa perspectiva da diversidade das práticas no horizonte de atuação, a pesquisa que instruiu o registro, para além da sistematização de informações históricas e etnográficas do bem cultural, realizou encontros com bonequeiros de todos os Estados visando ao apontamento das recomendações de salvaguarda de acordo com seus contextos particulares.

Justamente por levar em consideração a diversidade das práticas e dos sentidos relacionados a elas, a salvaguarda desempenhada pelo IPHAN busca flexibilizar sua atuação perante o bem registrado, procurando reconhecer junto aos bonequeiros quais serão as melhores estratégias de atuação. Por pressuposto, a atuação do IPHAN origina-se na escuta e no diálogo com os próprios detentores. Como apontado anteriormente, a política de salvaguarda parte da diretriz da gestão participativa, e o IPHAN não irá elaborar ou executar ações sem a participação direta

⁷ O intuito do Centro de Referência do bem registrado é o de estabelecer um espaço “neutro” para a união dos diversos grupos e segmentos relacionados ao bem cultural. Ou seja, o Centro de Referência não pode ser compreendido meramente como a sede de um grupo ou para atender a grupos pontuais. A expectativa é que o Centro de Referência viabilize a valorização do bem cultural registrado, a atuação da salvaguarda de modo amplificado e promova o amplo acesso da sociedade ao patrimônio cultural.

dos detentores⁸. As unidades do Instituto nos Estados de ocorrência do bem registrado – Superintendências Estaduais (SEs) –, com orientação da Coordenação Geral de Salvaguarda (CGSG) do Departamento do Patrimônio Imaterial (DPI) irão identificar possíveis ações de salvaguarda que já sejam desenvolvidas pelos próprios bonequeiros, assim como pelas instituições parceiras, com objetivo de potenciá-las e, juntamente com o diagnóstico apresentado pelo Dossiê de Registro e demais informações trazidas pelos bonequeiros, ampliá-las no sentido de construir uma agenda para o estabelecimento do Plano de Salvaguarda do bem cultural.

Em maio de 2015, ou seja, após o reconhecimento do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, a CGSG/DPI convidou bonequeiros dos Estados pesquisados, os pesquisadores que produziram o Dossiê de Registro, as presidentes da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/UNIMA Brasil e técnicos das Superintendências dos Estados incluídos na pesquisa para reunião em Brasília com o objetivo de priorizar as ações de salvaguarda apontadas no Dossiê de Registro e desenvolver estratégias de atuação em cada Estado, de acordo com as especificidades locais⁹. Como resultado da reunião, foi produzido um protocolo de intenções para nortear a atuação do IPHAN, bonequeiros e parceiros.

As ações prioritárias apontadas pelas recomendações do Dossiê indicaram a necessidade de atenção com os mestres bonequeiros idosos. Neste sentido, considerando a extrema vulnerabilidade destes artistas e a ausência de apoio e, em muitos casos, até o desconhecimento sobre o Teatro de Bonecos Popular em vários municípios, o IPHAN, a título

⁸ A condução desta diretriz traz uma variedade de enfrentamentos com que os técnicos do IPHAN precisam lidar, tais como: a representatividade dos detentores, o estabelecimento de consenso dos detentores entre si e entre instâncias públicas e/ou privadas, a legitimidade de lideranças, entre outras questões que envolvem a gestão participativa e não terão espaço para serem desenvolvidas neste artigo.

⁹ Embora a pesquisa que instruiu o registro tenha sido circunscrita aos quatro Estados citados e ao DF, o reconhecimento como Patrimônio abrange o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste presente em todo o território nacional, desde que a prática e seus sentidos e significados estejam de acordo com a descrição apresentada pelo Dossiê de Registro. No entanto, devido à ausência de identificação por parte do IPHAN do bem cultural em outros Estados, por ora, a salvaguarda do bem está sendo realizada nos Estados já pesquisados. Bonequeiros de outros Estados poderão solicitar às SEs a identificação da forma de expressão e as medidas consequentes para o desenvolvimento de ações de salvaguarda.

de ação emergencial, sugeriu o lançamento de um edital de premiação como forma de valorização tanto dos mestres quanto de sua arte. Essa ação foi considerada essencial pelo grupo e eleita como de execução imediata¹⁰.

Neste sentido, a atuação basilar do IPHAN está centrada na promoção da visibilidade e da valorização dos bonequeiros, sobretudo, nos seus próprios municípios e Estados. Foi estabelecida, para tanto, a realização de cerimônias estaduais e/ou municipais para a entrega do título do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste com a participação dos governos locais, associações do Teatro de Bonecos (quando houver) e demais instituições parceiras como o ponto de partida para a valorização dos bonequeiros nas suas regiões.

Fica evidenciado, então, que o cerne da atuação do IPHAN é o de, simultaneamente, estimular diretamente os bonequeiros a continuarem com a prática e desenvolver meios para transmissão dos saberes, assim como sensibilizar os órgãos locais para a efetivação da devida valorização dos bonequeiros e de sua arte, além de viabilizar sua promoção e realizar a proposição de políticas específicas. Para o desempenho eficaz deste papel, caberá ao IPHAN promover a articulação interinstitucional em diferentes níveis: tanto na esfera estadual como municipal, buscando realizar reuniões e efetuar parcerias com secretarias estaduais e municipais de cultura e educação, entre outras áreas que possam vir a ter relação com a atuação dos bonequeiros.

Por meio desta articulação, almeja-se o apoio dos poderes públicos locais para a inclusão do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste na programação dos eventos dos calendários municipais e estaduais de comemorações e até mesmo a produção de eventos exclusivos, em que as características inerentes à prática sejam respeitadas – como, por exemplo, o tempo de duração da apresentação – e com a garantia da devida remuneração aos bonequeiros. Também é possível o estabelecimento de linhas de políticas públicas correlatas em que as instituições apoiem

¹⁰ Em setembro de 2015, o IPHAN lançou o Edital de Premiação Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, no qual bonequeiros de todo o Brasil, com idade mínima de 55 anos de idade e 20 anos de prática, puderam se candidatar. Foram aprovados 40 bonequeiros na categoria pessoa física – 38% destes estão na faixa de 70 a 79 anos; 35% têm entre 60 e 69 anos; 13%, de 55 a 59 anos; 11%, de 80 a 89 anos; e 3%, acima de 90 anos – e cinco bonequeiros na categoria *in memoriam*.

diretamente o bem registrado, como editais para desenvolvimento de projetos que visem ao apoio à transmissão de saberes, à manutenção dos equipamentos básicos para os espetáculos, à realização de ações educativas, entre outras.

Um resultado bastante significativo da articulação entre o IPHAN e os poderes públicos locais poderá ser o estabelecimento de Centros de Referência para o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Como apresentado anteriormente, os Centros de Referência de Bens Registrados são espaços de uso coletivo, que congregam diversos detentores do bem registrado para sua prática e fruição. O Centro de Referência constitui-se em um ambiente para ser utilizado tanto pelos detentores quanto pelo público em geral, e que tenha como conteúdo principal a promoção e execução de ações de salvaguarda.

Para o alcance desta meta, o primeiro passo será o de identificar espaços físicos preexistentes que sejam públicos e que ofereçam a ambientação necessária para a realização dos espetáculos e demais atividades elencadas pelos detentores¹¹. A identificação destes espaços pode ser realizada tanto pelos próprios bonequeiros como pelas associações e/ou Superintendências Estaduais. Após a identificação dos espaços, o IPHAN buscará estabelecer parcerias com os responsáveis locais dos imóveis (prefeituras, por exemplo) para que haja a cessão do espaço com o intuito de constituir o Centro de Referência. Em geral, para a cessão do espaço há o estabelecimento de instrumentos formais, tais como termos de compromisso e regimentos internos que detalhem as atribuições dos entes envolvidos na conservação e funcionamento do Centro de Referência.

Conclusão

O presente artigo buscou apresentar o escopo de atuação do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional na salvaguarda de um bem cultural registrado, em especial a do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Como apresentado, após o reconhecimento como Patrimô-

¹¹ Os Centros de Referência para o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste poderão ser compostos por exposições permanentes e itinerantes, acervo documental sobre a forma de expressão, documentários audiovisuais sobre mestres locais, espaços para espetáculos com equipamentos de som e instrumentos musicais, etc.

nio, é dever do Estado, em conjunto com os detentores, a construção de uma agenda propositiva para a elaboração e execução de ações de salvaguarda. Ante o exposto, para que a execução seja eficaz e a alocação dos recursos eficiente, a primeira medida é fortalecer a atuação dos detentores, no sentido de promover sua valorização e criar condições favoráveis para que possam continuar a produzir e reproduzir suas práticas e saberes em um ambiente propício e acolhedor. Em resumo, a preservação do patrimônio cultural imaterial visa, primordialmente, ao reconhecimento pleno da cidadania e ao livre exercício dos direitos culturais por parte dos detentores.

Nosso novo patrimônio cultural

Valdeck de Garanhuns



Bonequeiro. Xilogravura de Valdeck de Garanhuns.



Teatro de Mamulengo. Xilogravura de Valdeck de Garanhuns.

O nosso querido Brasil está em festa
todos mui felizes vamos festejar
o bumba meu boi para nós vai dançar
e o frevo faustoso faz uma seresta
cavalo marinho também se manifesta
saudando os bonecos de forma legal
porque a vitória foi sensacional
depois de dez anos a gente venceu
o IPHAN bravamente nos reconheceu
somos patrimônio e um bem cultural.

Nosso Mamulengo bem pernambucano
Babau que é riqueza lá da Paraíba
e o João Redondo que está mais em riba
é bem potiguar nisso não há engano.
Cassimiro Coco, alencariano,
é bem cearense ninguém vai negar
o próximo passo é salvaguardar
o nosso brinquedo com mais proteção
reliquia do povo da nossa nação
e viva nossa cultura popular!

É vida bem longa o que desejamos
aos nossos brinquedos e a nós os brincantes
que venha trabalho para os diletantes
porque é brincando que nós festejamos.
Emocionados e alegres estamos
em ser patrimônio do nosso lugar
com mais veemência iremos brincar
o nosso brinquedo tão belo e querido
pois em nossa vida só há um sentido
pegar nos bonecos e ao povo encantar.

Polichinela, arquetipo y mito¹

Toni Rumbau
La Fanfarra - Barcelona



Muerte de Bruno Leone. Colección del Museo del TOPIC de Tolosa. Foto de Josu Otaegui Lasa.

¹ Este artículo surge después de un largo proceso de indagación y de escritura (con muchos espectáculos creados alrededor del tema) sobre el personaje de Polichinela, que se ha concretado en el libro *Rutas de Polichinela Títeres y Ciudades de Europa*, publicado en catalán y español por Arola Editores, y en Portugués por el Museu da Marioneta de Lisboa. También a raíz del libro, se ha realizado la exposición que lleva el mismo título y que se presentó en 2013 en el TOPIC de Tolosa, en 2014 en el Museu da Marioneta de Lisboa, y en el 2015 en Madrid.



Pulcinella de Bruno Leone. Colección del Museo del TOPIC de Tolosa. Foto de Josu Otaegui Lasa.

Resumen: El estudio presenta una especie de diáspora de importantes personajes del teatro de títeres en Europa. El Polichinela italiano es el punto de partida. París tuvo a Polichinelle, Londres a Punch, las ciudades alemanas a Kasperl o Kaspar, Moscú y San Petesburgo a Petrushka, Copenhague a Mester Jakel, Ámsterdam a Jan Klaassen, Budapest a Vitez Lazlo, Bucarest a Vasilache, Praga a Kaspárec, Lyon a Guignol, Turín a Gianduja, Bérgamo a Gioppino, Barcelona a Titella, Madrid a Don Cristóbal Polichinela, ciudades portuguesas como Oporto y Lisboa a Don Roberto, por sólo citar a los más conocidos. El artículo analiza el nacimiento y la vida de estos personajes en el contexto de los periodos renacentista y barroco y posteriormente de la Revolución Francesa y las Guerras Napoleónicas. Cierra con una mirada sobre estos personajes en el siglo XXI.

Palabras-cave: Teatro de Títeres. Polchinela. Mito. Arquetipos.

Abstract: This study presents a kind of diaspora of some important characters of Puppet Theatre in Europe. The Italian Pulcinella is the starting point. Paris had Polichinelle; London, Punch; German cities, Kasperl or Kaspar; Moscow and St. Petesburg, Petrushka; Copenhagen, Mester Jakel; Amsterdam, Jan Klaassen; Budapest, Vitez Lazlo; Bucharest, Vasilache; Prague, Kaspárec; Lyon, Guignol, Barcelona, Titella; Madrid, Don Cristóbal; Portuguese cities like Porto and Lisbon, Dom Roberto, just to name the best known. The article analyzes the birth and life of these characters in the context of the Renaissance, Baroque and later in the French Revolution and the Napoleonic Wars periods. It ends with a glance about these characters in the XXI Century.

La fascinación que sentí en su día por el personaje de Polichinela, a través de sus múltiples encarnaciones en las diferentes tradiciones títeres de Europa, ha sido una constante que ha impulsado no pocos de los proyectos emprendidos durante mis últimos quince o veinte años

de titiritero. Su origen se remonta a mis primeras experiencias con la lengüeta², iniciadas con el espectáculo *A Dos Manos* en 1986 (con títeres y dirección de Mariona Masgrau), cuando descubrí esta 'segunda voz' que surge inesperadamente de no se sabe qué remotas interioridades. Vivencia catártica que de pronto te conecta con unos arcaísmos uno diría milenarios, aunque sea más prudente quedarse en centenarios, la cual te retrotrae a una energía primigenia que brota casi sin control y que hace pensar en esos viejos ritos paganos en los que la cordura es substituida por la locura de una voz otra, distinta a la propia y habitual. Esa voz, de raíces y de proyección libertarias, pide un rostro, un personaje o una máscara. Surge cuando la sociedad lo permite o lo exige, aunque siempre ha existido, bajo una u otra forma. El Renacimiento fue uno de esos



Pulcinella nace del huevo. Obra de Lello Esposito. Foto del Museo di Pulcinella de Acerra, Nápoles.

² La lengüeta (o cerbatana, como se la llama también en español) es una especie de pito o silbido que se pone en la boca, entre la lengua y el paladar, que amplifica el sonido – funciona de hecho como una gruesa cuerda vocal que substituye a las verdaderas– y permite articular palabras, aunque con escasa claridad para determinadas vocales y consonantes. Con ella se puede hablar, chillar y cantar. He aquí algunas otras denominaciones: *swazzle* en inglés, *siflet pratique* en francés, *piveta* en italiano, *palbeta* en portugués, *het piepertje* en holandés, *Tungeflojje* en danés, *pichtchik* en ruso y *amana* en árabe.

momentos de necesidad: el individualismo libertario, con sus profundas raíces medievales, puso su huevo en Italia. De él salió Pulcinella.

Se trata de una pulsión de desdoblamiento feroz y primitivo que en sus primeros brotes necesitó una máscara, la del *zanni* napolitano nacido en la localidad de Acerra, a pocos kilómetros de Nápoles. Dice la tradición que, en efecto, nació de un huevo. Origen que nos remite a la mitología y al reino de lo divino, pues sólo los dioses tienen por costumbre o potestad nacer de un huevo, especialmente los primigenios. ¿Acaso Pulcinella es un dios? Yo diría que no, más bien parece un anti-dios, y, sin embargo, comparte esta forma de reproducirse que tiene que ver con lo cíclico y con la inmortalidad. Unos dicen que es un *pulcino*, un pollito impertinente y chillón, Tiépolo lo hace nacer de un huevo de avestruz y nada más salir del cascarón, se pone a comer espaguetis, manifestando una de sus constantes tradicionales: su hambre feroz. Pero yo prefiero desasociarlo de la gallina y quedarme con la idea principal: alguien que nace y se reproduce a través de un huevo. Es decir, libre y autosuficiente.

Un dios moderno, efímero (su duración divina sólo alcanza el tiempo de una función) y relativo, que es a lo más que hoy en día puede aspirar un dios, de los que hacen reír y divierten, y a los que nadie llama dios, pero de los que se admira la vitalidad exultante y frenética, liberadora e individualista, tan representativa de los nuevos arquetipos de libertad y de egotismo que la Ilustración consagró y la Modernidad acabó imponiendo.

Y se entiende que su cuna haya sido el nuevo público urbano que encontró en las ciudades el espacio donde liberarse del Antiguo Régimen. De ahí que a lo largo de este proceso de siglos, cada ciudad pusiera su huevo particular y creara su propio personaje, unidos todos por íntimos rasgos de familia, a modo de pequeños mitos callejeros que de alguna manera encarnan las almas humildes y populares de sus pobladores. Desde que naciera en el siglo XVI la máscara de Pulcinella, el rosario de nombres y de personajes no ha cesado de crecer y de arraigarse, hasta que la Modernidad del siglo XX, con la aparición del cine y de la televisión, acabó, al menos aparentemente, con estos diosillos de bolsillo.

Las dos oleadas

Es importante tener en cuenta las dos fases que enmarcan el nacimiento y la vida de estos personajes. La primera es la iniciada por el Renacimiento y que se alarga durante los siglos XVII y XVIII, con el

Barroco como uno de sus motores de propulsión. La Ilustración, que propició el libertinismo y el relajamiento de las costumbres, puso viento en popa a los polichinelas europeos, especialmente a los franceses e ingleses, que vivieron verdaderas edades de oro. La segunda fase es la que se inicia con la Revolución Francesa y las guerras napoleónicas, con el advenimiento del nuevo orden burgués. Es una fase de múltiples nacimientos de nuevos personajes que va a la par con el surgir moderno de las naciones, de modo que generalmente estos nuevos héroes populares de los teatros de títeres (así como los viejos) pasan a identificarse con los espíritus nacionales.

Las dos fases cumplen con una función principal: despertar el espíritu libertario e individualista asociado a la Modernidad, y que encuentra su paralelismo en el liberalismo político y económico de las sociedades. Los primeros personajes del Renacimiento son todavía siervos que se burlan de sus señores, sean de la clase aristocrática o de la eclesiástica, pero sin llegar al extremo de diezmarlos a garrotazos. Los de la segunda oleada son más ácratas y radicales: se apropian del bastón como su arma y emblema



Polichinelle. Colección del Museo del TOPIC de Tolosa.
Foto de Josu Otaegui Lasa.

característicos (por eso en España se les llama Títeres de Cachiporra), y atizan sin remisión a curas, banqueros, comerciantes, jueces, demonios, serpientes, dragones y hasta a la misma muerte. Incluso los personajes se definen por los modos y las sutilezas en el uso de su impartir justicia, como el Punch inglés, cuyo refinamiento salvaje alcanza niveles difíciles de superar. Aún siendo parte esencial del nuevo espíritu burgués que se impone en el siglo XIX, participan, no obstante, del espíritu revolucionario

que recorría en aquel entonces las calles europeas, como una serpiente de mil cabezas que surgía donde menos se lo esperaban los Poderes.

Al enfrentarse a la Muerte y vencerla, expresan por un lado la ideología individualista y libertaria de la Europa optimista y colonial, que se adueña paulatinamente del mundo; por el otro lado, expresan una rebeldía de tipo metafísico que conecta con las corrientes subterráneas y oscuras de movimientos de savia ácrata como el Romanticismo o como las vanguardias que más adelante abrirán espacios y romperán esquemas y diques de contención de lo viejo frente a lo desconocido.



Muerte. Colección del Museo del TOPIC de Tolosa. Foto de Josu Otaegui Lasa.

Curioso que no todos los personajes venzan realmente a la Muerte, pues hay dos excepciones: el ruso Petrushka y el rumano Vasilache. Como si la cultura eslava se resistiera a compartir este optimismo invencible de la radicalidad burguesa de Occidente y aceptara el regreso a las profundidades de la tierra, la llamada del abismo que se cobra sus pagarés.

Pulcinella y su expansión europea

Pulcinella es el punto de partida. Nacido en Nápoles durante la época del Renacimiento, recorre Europa y en cada ciudad sufre transformaciones:

allí le crece la nariz, los de más allá lo hacen rico o mísero, feliz o desgraciado, algunos le ponen sombrero y otros se lo sacan, le dejan crecer barba o bigote, le excitan la ira, la gula o la lascivia, y todos lo hacen hablar con la lengua propia de cada ciudad. Y allá donde Polichinela no llega, surgen otros personajes que comulgan con su misma psicología.

Nápoles tuvo a Pulcinella, París a Polichinelle, Londres a Punch, las ciudades alemanas a Kasperl o Kaspar, Moscú y San Petesburgo a Petrushka, Copenhague a Mester Jakel, Amsterdam a Jan Klaassen, Budapest a Vitez Lazlo, Bucarest a Vasilache, Praga a Kaspavec, Lyon a Guignol, Turín a Gianduja, Bérgamo a Gioppino, Barcelona a Titella, Madrid a Don Cristóbal Polichinela, por sólo citar a los más conocidos.³

Pulcinella es la matriz del personaje. Su identificación con la ciudad que lo vio nacer es total: cuando se pregunta a un napolitano por Pulcinella, nos remite a Nápoles, y viceversa, cuando preguntamos por Nápoles, nos hablan de Pulcinella. Es la máscara burlona e irreverente, capaz de aparecer en un pesebre navideño, en la estantería de un bar de copas, en un carrito de venta ambulante, en el llavero de un taxista, como gran estatua de piedra mirando la ciudad desde la falda del Vesubio (obra del escultor Lello Esposito) o como el *souvenir* más *kich* y banal. Se entiende que habitar junto a un



Don Cristóbal Polichinela. Versión 2 de Helena Millán. Museo del TOPIC de Tolosa. Foto de Toni Rumbau.

³ Sobre todos estos personajes, el lector interesado encontrará sobrada información en mi blog de *Rutas de Polichinela*: <http://rutasdepolichinela.blogspot.com.es/>

volcán de los llamados *explosivos* (los que se activan sin avisar) avive las tendencias al *carpe diem*. Pero quizás su característica más llamativa, tal como antes hemos comentado, es que nace de un huevo, puesto por otro Pulcinella, es decir, por él mismo. Se reproduce a sí mismo como lo hacen los dioses o las serpientes, estas divinidades terrestres que representan a las fuerzas del inconsciente.



Postal antigua. Theater Figuren Museum de Lübeck. Foto de Toni Rumbau.

En Italia, cada ciudad tiene su máscara, proveniente unas de la Comedia del Arte, otras del trasfondo mítico y folclórico de cada lugar. En Venecia estaba Pantalone, el viejo avaricioso y rabo verde, rico y lleno de poder, el hazme reír de la Comedia del Arte, que quiere casarse con Colombina, joven y bella, enamorada de otro, y al que Goldoni aburguesó y convirtió en cuerdo y sapiente... El nombre procedería de Plantare il Leone (la potencia imperial de Venecia, que allá donde iba, plantaba su sello y su emblema, el león), planta-leone, panta-lone... La máscara vendría a representar a un típico comerciante veneciano del Seiscientos.

Bérgamo, ciudad asociada a la rica Venecia, acuñó a dos importantes máscaras de la Comedia del Arte: Arlequino y Brighella. Proceden de dos de los valles alpinos que mueren a los pies de la ciudad bergamasca, como si las abismales montañas, con sus arcaicas máscaras de carnaval

que desconciertan a propios y extraños por sus ferocidades expresivas, fueran los calderos donde se forjaron estos personajes dobles, provistos de máscaras, con reconocidas raíces infernales en el caso de Arlequino.

En París, Pulcinella sufre una de sus primeras y más llamativas transformaciones: pierde la máscara, abandona su vestido blanco y se viste con pantalones a rayas y chaqueta de vistosos colores, le sale una joroba en la espalda y otra en el vientre, crece su nariz que se colorea y su boca repintada se curva en risa lujuriosa. Recoge profundas tradiciones francesas relacionadas con los bufones y las fiestas de los locos, y encuentra su lugar como protagonista de un género que lo encumbra: el de la Comedia-Vodevil. Triunfa en las ferias parisinas de Saint-Germain, Saint-Laurent y, más tardíamente, Saint-Ovide, en los siglos XVII y XVIII.

Es una época gloriosa para Polichinelle, de la que se conservan muchos libretos de sus óperas cómicas, aunque ninguna ha pasado a la historia de la literatura, al ser textos más bien anti-literarios, que juegan mucho con la parodia de otros textos ya conocidos y con los juegos sonoros de palabras. Además, una buena parte de los mismos están escritos para ser recitados con la lengüeta (*le pratique*), lo que significa que al público le llega sólo un determinado porcentaje del texto. Otra circunstancia explica estos rasgos de poca literatura: buena parte del teatro de feria sufrió el acoso de los constantes pleitos que les ponían las grandes instituciones culturales de París (L'Opéra, La Comédie...), que luchaban para el cumplimiento de la exclusiva otorgada por el Rey en el uso de la lengua.



Polichinelle. Grabado de 1650.

Esto obligó a que las representaciones fueran muchas veces mudas, de modo que era el público quién finalmente decía las palabras adecuadas, convenientemente sugeridas por los gestos de los actores. También era una costumbre mostrar al respetable los cuplés que debían cantar mediante cartones con los textos escritos, que dos niños vestidos de Amores y suspendidos mediante poleas mostraban. La orquesta, por su parte, indicaba la melodía que tocaba cantar. En este ambiente de prohibiciones y chanzas, las marionetas escapaban a la ley y se les permitía seguir representando, siempre y cuando lo hicieran con la lengüeta. Como no se le entendía, tenía la libertad de decir todo lo que quisiera. Pero seguro que el público sabía muy bien de lo que hablaba y por eso acudía a escucharlo, para reír sus ocurrencias, indecencias e indirectas.⁴

Pero el destino de Polichinelle estaba irremediamente atado al del Ancien Régime, del que tanto gozó y ridiculizó en sus burlas crueles. Sus rasgos de personaje deslenguado y procaz, nada contenido en sus obscenidades, que gustaba lucir vestidos exagerados en pompa y colorido, no encajaban con el nuevo orden burgués surgido de la Revolución Francesa, que priorizaba la disciplina, el buen aspecto físico y un orden moral en la vida urbana. Fue substituido en pleno siglo XIX, muy a pesar de sus románticos defensores, por Guignol, el nuevo héroe nacido en Lyon, más cívico y respetuoso con la ley.

Si cruzamos el Canal de la Mancha y subimos a Inglaterra, nos encontramos con Punch y su esposa Judy. He aquí una tradición que, a diferencia de Polichinelle (cuya inquietante invisibilidad actual, al haber prácticamente desaparecido del mapa, estimula a tantos marionetistas contemporáneos), ha pervivido tan ufano al paso de los siglos, de modo que jamás hubo tantos titiriteros (Professors of Punch and Judy, como se les debe llamar) en activo que lo practiquen como ahora. ¿Cuál es la razón de esta pertinacia que tiene admirado a todo el mundo? Quizás esta firmeza del orgullo titiritero de los Professors nos habla de uno de los rasgos más profundos del carácter inglés, esa tozudez sutil pero inquebrantable en sus caprichosas obsesiones, muy orgulloso de esa insularidad en la que

⁴ Quien quiera sumergirse en el repertorio conservado de estas óperas cómicas polichinescas, especialmente de principios del XVIII, puede recurrir al libro *Opéra Baroque et Marionnette – Dix lustres de répertoire musical au siècle des lumières*, de Jean-Luc Impe, publicado por el Institut International de la Marionnette en 1994.

lo bueno y lo malo son signos de identidad a los que hay que defender a capa y espada.

Es frecuente, por ejemplo, que en los retablos de Punch and Judy se vea la Union Jack estampada en lugar prominente, o en el mismo sombrero del Professor, como se ve en algunas de las viejas (y actuales) estampas. Y si no se lo creen, vean en Youtube las imágenes del gran Big Grin que se celebró en mayo de 2012 alrededor de Covent Garden para celebrar el 350 aniversario de Punch, allí donde una placa indica el lugar en el que Samuel Pepys reseñó por primera vez la existencia del personaje, concretamente el día 9 de mayo de 1662.⁵ Por cierto, cuando en el año 2006 el Gobierno Británico determinó los cien iconos que mejor representan las esencias de lo Inglés, el Punch and Judy ocupó un privilegiado segundo puesto.⁶

Los rasgos del Polichinela inglés, especialmente el que toma forma en el siglo XIX, fuera ya de los teatros y ubicado básicamente en la calle, destacan por haberse mantenido intactos durante doscientos años, sin apenas variaciones importantes. Unos rasgos que han dado fama a Punch de ser uno de los personajes más violentos e incorrectos de los existentes en Europa. En realidad, no difería tanto de los Mester Jakel de Copenhague o del Jan Klaassen de Amsterdam, pero mientras la



Punch. Colección del Museo del TOPIC de Tolosa. Foto de Josu Otaegui Lasa.

⁵ Sobre el Big Grin, vean el artículo publicado por Olivia Abbatt en la revista *Puppetring* en mayo de 2012: <http://www.puppetring.com/2012/05/29/happy-birthday-mr-punch/>

⁶ Los doce primeros iconos de lo Inglés, según el gobierno británico, son: Stonehenge, Punch and Judy, SS Empire Windrush, Holbein's portrait of Henry VIII, Cup of tea, FA Cup, Alice in Wonderland, Routemaster bus, King James Bible, Angel of the North, Spitfire, Jerusalem.

mayoría de estos personajes han ido plegando velas a lo largo del siglo XX adaptándose a las exigencias moralizantes de los espectáculos infantiles, el impertérrito Punch and Judy ha seguido en sus trece. Una batalla que parece haber ganado al llegar con tanto empuje y vigor al menos remilgado siglo XXI. Sin embargo hoy, que volvemos a vivir una época de declarada lucha de clases y en la que las diferencias sociales se han disparado, las violencias de Punch parecen caricias si las comparamos con la violencia del sistema. Aunque no dejan de ser también su reflejo.

En el norte y centro de Europa, a la familia de los polichinelas narigudos de guante se les suele llamar *jesters* o *clowns*. En Ámsterdam tomó el nombre de Jan Klaassen, y todavía hoy sigue presente en el Dam junto a su esposa Katrina, ambos muy amantes de la bebida y siempre dispuestos a reconciliarse tras sus eternas peleas.

En Copenhague Polichinela se llama Mester Jakel. Muy suavizado en su comportamiento, hoy se le encuentra en el mismo lugar donde nació: el parque de Dyrehausbakken, en las afueras de Copenhague. El titiritero

que lo maneja cumple con sus funciones adicionales de animador vestido de Pierrot, una tradición que también existía en el famoso parque de atracciones del Tívoli hasta hace bien poco.

En las áreas germanas reina o reinaba Kasperl o Kasper según la zona, con su variante de marioneta de hilo, llamado Kasperl Larifari en Múnich, normalmente en el papel de criado de comedia, como las del Doctor Fausto. De él se han conservado los textos escritos por el Conde Franz Graf von Pocci en complicidad con



Jan Klaassen y Katrina de Wim Kerkhove.

Papa Schmid, nombre del titiritero creador del Teatro de Marionetas de Múnich, considerado como el más antiguo de Europa (1900). Junto a este Kasperl elegante, que encontramos bajo forma de marioneta de hilo o de vara sujeta en la cabeza, existe el Kasperl ácrata y popular del títere de guante, del que hay multitud de versiones según la zona y el titiritero. Los museos están llenos de estos rostros impactantes de ojos vivísimos, nariz prominente, risa congelada que va de lo grotesco a lo sarcástico. En Halle, el maestro Frieder Simon ha dedicado toda su vida al personaje, visto desde las coordenadas estéticas de la Escuela de la Bauhaus.



Kasperl. Theater Figuren Museum de Lübeck. Foto de Toni Rumbau.

Es posible delimitar dos zonas en el Kasperl alemán: en el norte luterano, encontró más comodidad el personaje ácrata y radical que se maneja con el guante en un retablo de mínimos y un solo tiriritero; en el sur católico, se impuso el Kasperl Larifari de la marioneta de hilo, que requiere de compañías grandes, más acorde con las corrientes barrocas y figurativas de la Contrarreforma. Un ejemplo de cómo la religión matiza las formas y, en el mundo de la contención protestante, exalta la individualidad radical, cuando la relación con lo divino se hace más personal, y la rebelión se exagera en la intimidad.



Kasparec. Museo de Moravia de Brno, Chequia.
Foto de Toni Rumbau.

En Rusia está Petrushka, casi siempre vestido de rojo, del que ya Dostoyesky exaltaba su sinceridad vital tanto en la alegría como en el enfado. Habla con la lengüeta, que en ruso se llama “pitchchik”, y por lo general necesita de un intermediario que le ayude a comunicarse con el público, un músico organillero llamado Charmanchtchik. Stravinsky le dedicó su famoso ballet, y hoy vuelve a interesar a los titiriteros rusos, tras los intentos de domesticación de la época comunista.

Del Kasperl alemán proviene el Kaspar o Kasparec (pequeño Kaspar) de Chequia, y el Kasparó de Eslovaquia. Solía representarse con elegantes marionetas de hilo o de varilla, como las que se conservan en el Museo de Moravia de Brno, preciosas tallas de madera todos ellos. Luce bigote y perilla, como también ocurre con algunos de los Kasperl Larifari del país vecino. El personaje habló siempre en checo, actuando en las ciudades pequeñas del país, lo que lo convirtió en muy popular, asociado a los sentimientos patrios e independentistas.

La nueva oleada de los polichinelas del XIX.

Como antes apuntamos, la Revolución Francesa y la expansión napoleónica cambian la cultura europea y las formas del Antiguo Régimen caen en desgracia. Una de las medidas que impone Napoleón es la prohibición de las máscaras: la claridad cartesiana del nuevo racionalismo burgués no gusta de dobleces y engaños, y el mundo de la Comedia del Arte aparece como la quintaesencia de lo barroco y lo decadente. Napoleón prohibió las máscaras en los actores pero no en los títeres, motivo



Karl Valentin como Kasperl. Museo de Karl Valentin de Múnich. Foto de Toni Rumbau.

que explica que en el norte de Italia, donde los franceses se impusieron, se hayan conservado los textos y las formas de la Comedia del Arte en el teatro de títeres.⁷

Pero aunque las marionetas podían seguir llevando su máscara, nuevos personajes ya sin ella nacieron con ánimos de substituir a los viejos personajes de la Comedia. En Turín y en el Piemonte, triunfa Gianduja, un personaje provisto de dos llamativas verrugas en el rostro. Fue un rostro emblemático de la ciudad hasta el siglo XX, cuando quedó reducido a figura folclórica relacionada con el Carnaval y a productos típicos regionales (chocolatines, licores...), aunque todavía hoy alguna compañía de titiriteros lo mantiene en vida.

En Bérgamo, además de Arlequino y Brighella, se impone a principios del XIX Gioppino, un extraño personaje cargado con el exotismo estrafalario de tres bocios. Verlo nos obliga a preguntarnos: ¿cómo alguien con esta deformación física puede ser un héroe popular? Parece como si la clásica máscara de los viejos personajes se hubiera deslizado hasta

⁷ Ver artículo sobre este asunto en mi blog *Rutas de Polichinela*: <http://rutasdepolichinela.blogspot.com.es/2014/10/gioppino-y-bergamo-luigi-cristini-y.html>

el cuello, adoptando la forma de esos extraños bultos –las tres ‘patatas’ como el mismo Gioppino las llama muchas veces– quizás para ocultar realidades más secretas, las que tienen que ver con las idiosincrasias de un pueblo, el bergamasco, conocido por su hermetismo y por sus modos reservados y prudentes de ser, o quizás para esconder los secretos de una voz que tiene en los tres bocios tres cajas misteriosas de resonancia...

Pueblerino de origen, simple en sus conocimientos, Gioppino habla siempre con equívocos: doble sentido de las palabras y deducciones disparatadas, que confunden a sus adversarios y hacen partir de risa al público. Otro rasgo es su fuerza física: algo bruto pero que sabe usar el bastón para repartir leña y justicia, la suya. Curiosamente, y a diferencia del típico bergamesco, que tiene fama de trabajador resistente e infatigable, Gioppino es perezoso y siempre encuentra excusas para no trabajar. Extraordinario e interesante: un héroe que encarna unas virtudes contrarias a las defendidas por la población.

Respecto a los tres bocios, el gran misterio icónico del personaje, vale la pena mencionar a otro personaje histórico de Bérgamo, Bartolomeo



Guignol. Theater Figuren Museum of Lübeck. Foto de Toni Rumbau.

Colleoni (1395-1475), un gran condotiero del siglo XV al servicio intermite entre Venecia, Milán y de nuevo Venecia, cuyo escudo de armas eran tres testículos. Dice la leyenda que sufría de esta rara enfermedad llamada poliorquidismo, por la que se tienen más de dos testículos. No debe extrañarnos que algunos asocien los tres bocios de Gioppino a los tres testículos del blasón de los Colleoni. Sería tanto como decir: ¡qué bien puestos tiene este Gioppino sus tres ‘coglionì’!

En la misma época nace en Lyon Guignol, hijo de los Canuts, los trabajadores de la Seda, considerada como una de las más importantes vanguardias revolucionarias de Europa a principios del siglo XIX. Ya sin máscara y muy distinto de Pulcinella, encarna a un nuevo tipo de héroe popular que tuvo extraordinaria fortuna, pues, como veremos, acabó substituyendo al mismísimo Polichinelle. Pero su mayor éxito es como vocablo: en muchos lugares del mundo, y muy concretamente en la mayoría de los países iberoamericanos, Guignol se ha convertido en sinónimo de títere.

Guignol es el gran triunfador del siglo XIX en Francia, pues reina en Lyon pero sobre todo en París, al convertirse en un personaje querido, respetado, rebelde pero contenido en sus formas, en parte gracias a disponer de un alter ego que recoge sus trazos más oscuros e impresentables: Gnafron, un borrachín que dice lo que piensa y suelta las verdades sin pensar en las consecuencias. Compañero inseparable de Guignol, ambos son la cara y la cruz psicológica que antes se encarnaban en un único personaje: Polichinelle.

El teatro de sombras turco.

Al llegar al mundo otomano –las extensas regiones de lo que fue el antiguo imperio turco–, desaparecen los *jesters* (la religión musulmana, esencialmente iconoclasta, no gustaba de las imágenes) pero una figura de sólo dos dimensiones reina en su lugar: Karagöz. Dos dimensiones porque se le representa proyectado con una luz en una pantalla de sombras. Hoy se sabe que este personaje, nacido en algún momento de finales del siglo XVI y principios del XVII, procede en realidad del viejo teatro de sombras que ya desde la Edad Media se practicaba en Egipto, sin duda traído del Lejano Oriente por los dinámicos mercaderes árabes. De esta época se han conservado tres obras muy divertidas, burlescas y con tonos incluso pornográficos, escritas para el teatro de sombras por Ibn Daniel, un médico nacido en Bagdad que ejercía alrededor de 1260-77 en El Cairo⁸.

El teatro de sombras turco tiene a dos protagonistas: Karagöz y Hacıvat. El segundo, refinado y erudito, habla en verso, canta bien y recita

⁸ El titiritero, director y académico libanés Karim Dakroub ha escrito su tesis doctoral sobre las tres obras conocidas de Ibn Daniel.

de vez en cuando poemas conocidos. Karagöz, supuestamente gitano, calvo, barbudo y con un turbante que se pone y se saca graciosamente como si fuera un sombrero, habla la lengua del pueblo, rudo y directo. Su mayor preocupación es sobrevivir y no parece tener ninguna profesión concreta, motivo por el que siempre desempeña roles diferentes para buscarse la vida. Parece estúpido, pero acaba burlando a Hacivat y a todo el mundo, aunque recibe no pocos varapalos.⁹



Cengiz Özek en plena representación de un espectáculo de teatro de sombras. Karagöz en primer plano. Foto de Toni Rumbau.

Su espíritu es el mismo que el de Pulcinella, pues ambos nacen en la época del Renacimiento, cuando por toda Europa las nuevas ideas de libertad individual se expandían como la pólvora. Lo interesante del Karagöz es su carácter profundamente urbano y otomano, al ser sus personajes tipos populares (el árabe, el judío, el griego, el negro, el beduino,

⁹ Ver mi artículo en el blog de *Rutas de Polichinela* sobre diferencia y semejanzas entre Karagöz y Polichinela: <http://rutasdepolichinela.blogspot.com.es/2011/05/funcion-entripoli-semejanzas-y.html>

el europeo, o el mismo turco de Anatolia...) que se encontraban en las calles de Estambul y de las principales ciudades del imperio, todos ellos caricaturizados por el sombrista, de un modo amable o cruel, lo que hacía destornillar a su público compuesto únicamente de hombres. Los niños se colaban por entre las mesas del café y así, inmersos en una atmósfera cargada de palabrotas y del humo de los narguilés, se iniciaban en los secretos del sexo y de los juegos de palabra.

En Grecia, Karagöz se convierte en Karagosis, con personalidad propia y rasgos profundamente griegos. De hecho, encarna en muchas ocasiones el espíritu nacional de independencia frente a los turcos. Sus figuras suelen ser más grandes y muy a menudo están hechas de cartón.

Curiosamente en Egipto encontramos a un *jester*, llamado Aragoši, un verdadero polichinela sin duda importado por algún titiritero italiano en el siglo XIX –o tal vez procedente de alguna lejana tradición autóctona del Antiguo Egipto, según gustan pensar algunos. Con un repertorio calcado al de sus parientes europeos –con el número de la muerte burlada como colofón del mismo–, hoy a duras penas sobrevive de la mano de algunos investigadores que lo estudian y reivindicán (como el profesor Nabil Bahgat), y quizás practicado aún por algún viejo titiritero perdido en el laberinto de los barrios de El Cairo.

Los polichinelas en la Península Ibérica.

A Polichinela lo encontramos en España hacia finales del XVIII, cuando es citado por Jovellanos como un ejemplo de entretenimiento acanallado y poco edificante para los espectadores. Ya desde un principio surgen dos facetas distintas del personaje: el más popular Cristobita que debe asociarse a los *purichinelas* hechos a la manera de los italianos –vivacidad en la manipulación, uso de la lengüeta, equívocos jocosos y mucho manejo de la cachiporra– y el Don Cristóbal Polichinela, personaje oscuro y grotesco, por lo general un nuevo rico, viejo y libertino, un indiano muchas veces, que al llegar a España compra a una joven para casarse con ella, a la que maltrata y somete inútilmente, enloquecido por los celos. Figura que Goya refleja en sus pinturas y Caprichos, y que importantes dramaturgos plasman en sus obras –como es el caso de Jacinto Benavente con *Los intereses*



Don Cristóbal Polichinela. Versión 1 de Helena Millán. Museo del TOPIC de Tolosa. Foto de Toni Rumbau.

creados y de Federico García Lorca en el *Retablillo de Don Cristóbal*.

Quizás sea la conferencia de Luís Buñuel en la Residencia de Estudiantes¹⁰ la última referencia escrita sobre Don Cristóbal y los títeres de Cachiporra en España, en la figura del titiritero Félix Manlleu, gaditano de nacimiento que en sus años maduros actuó en Madrid con sus títeres, tras una azarosa vida de domador de leones¹¹. La Guerra Civil acabó con la presencia de Don Cristóbal Polichinela, que en la posguerra es substituido por otros personajes con

nombres distintos: Colorín, Pirulo, Gorgorito... Se dice también que Don Cristóbal quedó fuera de juego cuando Franco se apoderó de su cachiporra, de la que hizo uso exclusivo durante sus cuarenta años de gobierno.

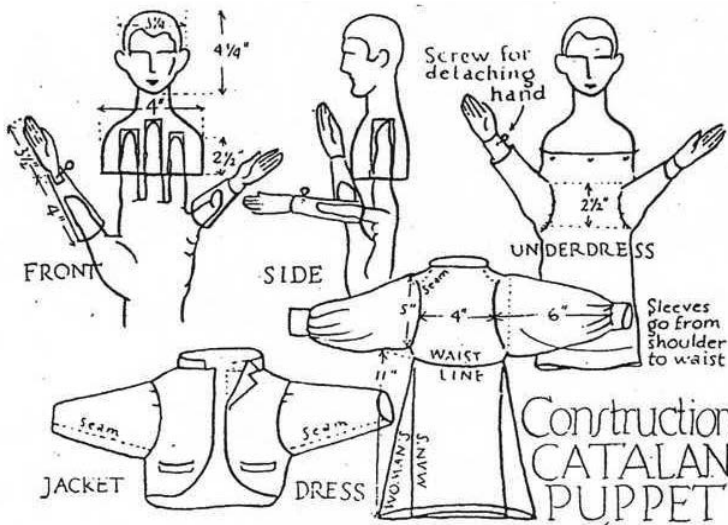
En Cataluña, Polichinela coge los nombres de Perico, Titella y Putxinel·li. Aparecen documentados en el siglo XIX y se desconoce el origen del personaje Titella, palabra que en catalán, junto con Putxinel·li, designan al títere en general, pero sabemos que a finales del XIX y hasta bien entrado el siglo XX, los tres personajes, y muy en especial Perico, fueron cultivados por varias dinastías de titiriteros, dos de las cuales han llegado hasta nuestros días: la familia Anglès (cerró su retablo en

¹⁰ *Escritos de Luís Buñuel*, Editorial Páginas de Espuma, 2000.

¹¹ Ver el magnífico artículo de Adolfo Ayuso en la revista *Fantoché* (publicada por Unima Federación España), de Octubre 2008, nº2, titulado *Félix Manlleu, domador de leones y hombre del guiñol*. Artículo disponible en la Red (web de Unima Federación España).

los años ochenta) y Titelles Vergés, cuyo último representante, Sebastià Vergés, sigue cultivando la tradición con una extraordinaria conciencia patrimonial de la misma.

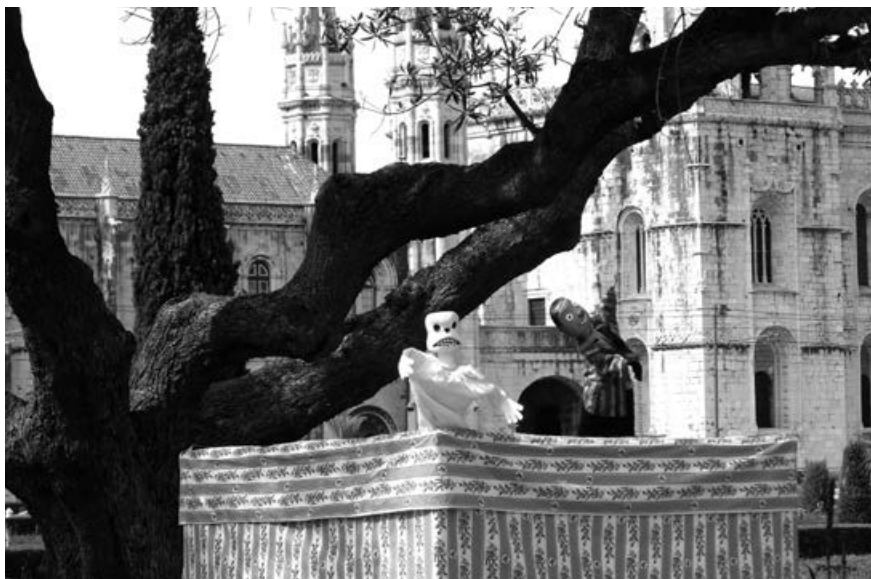
Perico o Titella se distingue de sus colegas europeos por varios rasgos constitutivos: de entrada, por su peculiar técnica de guante, con una elegante cabeza de talla provista de busto en el que se introducen los tres dedos centrales de la mano del titiritero, lo que da al títere una especial prestancia física y condiciona a su vez una manipulación más de tipo coreográfica que detallista. Por otra parte, sus obras suelen inscribirse en la forma dramática del sainete y de la comedia burlesca, aunque por supuesto son absolutamente fieles a la lógica cachiporrera de la tradición europea de los títeres.



El Títere Catalán, dibujado por Harry V. Tozer. Publicado en *Puppetry Yearbook* de 1932, editado por *Puppeteers of America*.

En Portugal, el espíritu polichinesco se encarna en un curioso personaje que parece haber surgido en el siglo XIX, Dom Roberto, cuyo origen suele asociarse al nombre de un empresario de teatro llamado Roberto Xavier Matos. También se dice que podría derivar de una famosa comedia de cordel titulada *Roberto do Diabolo*. Sea como sea, en Portugal se llama Robertos a los títeres de guante además de ser el protagonista de la mayoría de sus historias.

¿Qué distingue al último Dom Roberto conocido de los otros personajes de la tradición europea? Según Joao Paulo Cardoso, gran titiritero de Porto que rescató la tradición del último de los grandes maestros, su extrema sencillez. Su retablo es el más escueto de los que se conocen en Europa: un simple cubo estirado de tela donde se esconde el titiritero, sin ningún fondo, telones ni decorados fijos. El público puede situarse a su alrededor, aunque a veces, especialmente en la escena de la princesa y el fantasma, se coloca un decorado plano al fondo, un castillo con dos puertas.



Representación de Robertos delante del Monasterio de Os Jerónimos, en Lisboa, a cargo de Sara Henriques. Foto de Toni Rumbau.

Sencillez, máxima síntesis de sus elementos compositivos. El Dom Roberto es la quintaesencia de este lenguaje de los títeres tradicionales que se basa en la simplificación radical de sus elementos. Es como si al llegar a su punta más occidental, al *finisterre* geográfico y cultural de Europa, el espíritu polichinesco se estirara estilísticamente, con la intención de refinarse hacia sus máximos extremos, tras haberse adaptado al sostén cultural que lo acoge.

Y ya que estamos en el *finisterre* de Europa, no podríamos dejar de mencionar a Barriga Verde, héroe gallego que la compañía Viravolta acaba de rescatar del olvido, sacando sus despojos del desván de la fa-

milia Silvent, sus últimos practicantes hasta finales de los años sesenta. Un hermano del Dom Roberto portugués, de quién aprendió el hablar con la *palheta* y provisto de un repertorio centenario: la *tourada*, el *barbero*, y los juegos con la Muerte y el Diablo.

Polichinela en el siglo XXI.

La actualidad es ambigua con los polichinelas europeos. Por un lado, muchas de las tradiciones languidecen y los personajes, azucarados por su dedicación al mundo infantil, apenas guardan

un leve recuerdo de sus tremendas y catárticas energías. Por el otro lado, sorprende el resurgir de algunos personajes, la permanencia de otros y el interés cada día mayor de muchos jóvenes titiriteros hacia ellos. Varios son los ejemplos. Uno es el Pulcinella de origen napolitano, que los dos titiriteros Bruno Leone y Salvatore Gato rescataron de los últimos maestros en los años ochenta, y que desde entonces no ha cesado de despertar nuevas vocaciones. Hoy en día son muchos sus practicantes, con un buen número de virtuosos que lo pasean por el mundo. Lo que más destaca de ellos es su vitalidad, sus ritmos diabólicos de manipulación y el espíritu rebelde y ácrata que los define.

Ya hemos hablado antes del Punch and Judy, y del número ingente de Professors que lo mantienen vivo y en muy buen estado de salud. También el Dom Roberto portugués vive momentos dulces, con más de once practicantes cuando hace cuarenta años apenas sobrevivían algunos en franca decadencia. En Alemania, Kasperl despierta el interés de los



Robertos de João Paulo Cardoso. Foto de la compañía Marionetas do Porto.

jóvenes creadores, tanto en sus variantes jocosas como en las más ácratas, metafísicas y rebeldes. Karagöz en Turquía renace de sus cenizas, a pesar de quedar a veces demasiado enclaustrado en las sesiones para niños. ¿A qué se debe este renacer del personaje y de su extravagante parentela?

Creo que el siglo en el que nos hallamos pide a gritos el resurgir de estos arquetipos de vitalidad y de rebeldía. El caos está servido y pone huevos a borbotones. Que las criaturas que surjan de ellos tengan los rostros de los viejos polichinelas u otras figuraciones inesperadas y sorprendidas, es lo de menos. Por un lado, el individualismo feroz de nuevo cuño que Occidente ha impuesto en el mundo busca sus rostros, sus mitos y sus contra-mitos. Un individualismo que exige ser cuestionado, puesto bajo la llave de lo relativo y de la crítica si no queremos que sus absolutos nos acaben llevando al hoyo y a la hecatombe. Por otro lado, el carácter de desdoblamiento que estos títeres catárticos encarnan responde de maravilla a la urgencia de relativizar las identidades únicas, que por lo general suelen ser las excluyentes. Para aceptar las otredades ajenas, antes hay que aceptar, reconocer y practicar las que llevamos dentro. ¿Y qué mejor que el teatro de títeres, en cualquiera de sus mil variantes actuales, para experimentar estos aprendizajes hoy tan necesarios?

Os pupi sicilianos: memória, tradição e inovação de um patrimônio artístico e cultural¹

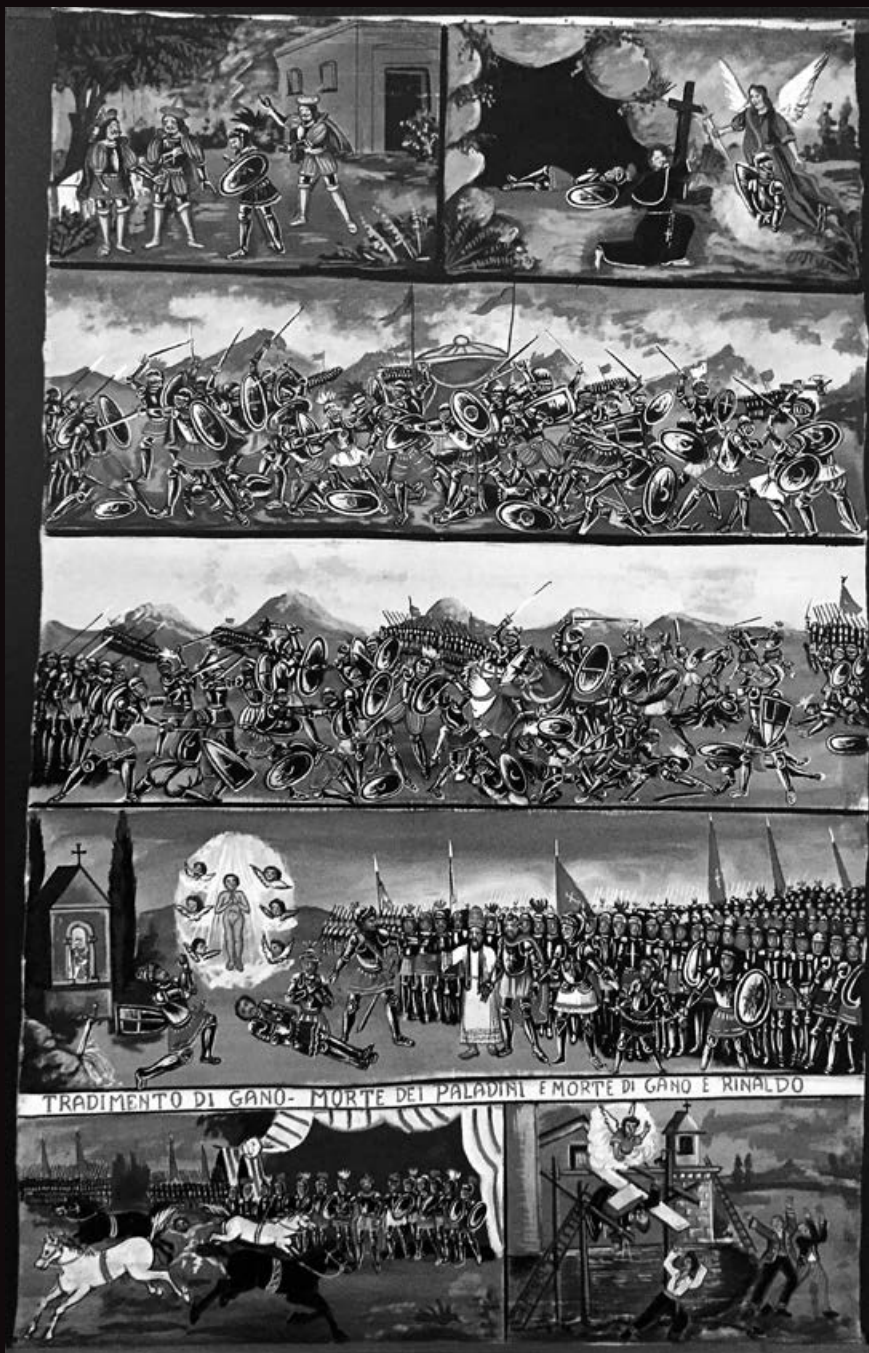
Ignazio Buttitta

Università degli Studi di Palermo – Itália



Irmãos Napoli durante um espetáculo.

¹ Tradução de Adriana Aikawa da Silveira, doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.



Cartaz da Opra dei Pupi.

Resumo: *Opra dei pupi* é o teatro tradicional de marionetes na Sicília. Por sua importância e especificidade, foi reconhecido pela UNESCO como “obra-prima do patrimônio oral e imaterial da humanidade”. Sua forma típica, caracterizada por temas narrativos cavaleirescos e por *pupi* armados, originou-se na primeira metade do século XIX, diferenciando-se em duas tradições distintas: a *palermitana* e a *catanesa*. Teatro tipicamente popular, com evidentes características rituais, a *opra* entra em crise, na metade do século XX, por conta das transformações socioeconômicas e pelo advento de novas formas de entretenimento (cinema, televisão). Mas conhece um reflorescimento, mostrando a capacidade de se readaptar a novos tipos de público, fundamentalmente graças a Antonio Pasqualino, que, em 1975, funda o Museo Internazionale delle Marionette, onde até hoje prosseguem iniciativas de estudo e de pesquisa.

Palavras-chave: *Pupi* Siciliano. *Opra*. Teatro Popular. Patrimônio Artístico e Cultural.

Abstract: *Opra dei pupi* is the traditional theatre of puppets in Sicily. Because of its importance and its specificity, it was recognized by UNESCO as a “masterpiece of the oral and intangible heritage of humanity”. Its typical form, characterized by knight narrative themes and by armed *pupi*, originated in the first half of the Nineteenth Century, differentiates into two distinct traditions: the *palermitana* and the *catanesa*. Typically popular theatre, with evident ritual characteristics, *opra* goes into crisis in the mid-twentieth century, due to the socio-economic transformations and the advent of new forms of entertainment (cinema, television). But it has a revival, showing the ability to readjust to new types of audience, mainly thanks to Antonio Pasqualino, who in 1975 founded the Museo Internazionale delle Marionette, where even today study and research initiatives are maintained.

Keywords: Sicilian Pupi. *Opra*. Popular Theatre. Artistic and Cultural Heritage.

Origem, declínio e renascimento da *opra*

No dia 18 de maio de 2001, um júri internacional nomeado pela UNESCO proclamava a *Opra dei pupi*, teatro siciliano de marionetes, “obra-prima do patrimônio oral e imaterial da humanidade”, coroando, assim, o importante trabalho de estudo e valorização dessa original forma de teatro figurativo iniciado na metade dos anos 1960 por Antonio Pasqualino, dentro de um processo mais geral de redescoberta da cultura popular ou, como diria Gramsci, das culturas das “classes subalternas”, que naqueles anos amadurecia na Itália (CIRESE, 1973; BRONZINI, 1980). Pasqualino, que desde jovem cultivara a paixão pela *opra* e começara a colecionar *pupi* e marionetes, havia fundado, em 1965, a Associazione per la Conservazione delle Tradizioni Popolari e constituído, em Palermo, no ano de 1975, o primeiro núcleo do Museo Internazionale delle Marionette.

A ação de Pasqualino respondia à urgência de proteger e apoiar uma tradição artística que se encontrava em uma crise evidente. Entre o fim dos anos 1950 e o início dos anos 1960, o advento do cinema, seguido pelo da televisão, juntamente com uma mudança geral do estilo de vida dos moradores do campo e dos bairros populares das cidades, que formavam o público tradicional da *opra*², haviam causado o declínio progressivo desta e das outras formas de entretenimento popular, que até então eram amplamente difundidas: o *cuntu* [narração], ação dramática de praça, executada por um único encenador, que contava histórias

² Assim Pitrè descreve o público da *opra* no final do século XIX: “Os espectadores são, em grande parte, adolescentes do povo, uns iniciados em um ofício, outros não; os demais são jovens e adultos. Um estudioso de estatística não conseguiria ter um critério exato dos que realmente frequentam a *opra*, pois em uma vão mais moleques que jovens, em outra, mais jovens que crianças; em um bairro, são empregados, camareiros e serventes; em outro, pescadores e vendedores de peixes (*rigatterì*); aqui, carregadores (*vastasi, vastaseddi*), quitandeiros; ali, engraxates, garçons, trabalhadores braçais e outros; ou seja, operários dos mais modestos e baixos. Tudo depende do bairro, da zona da *opra*, onde, porém, nunca se vê, ou se vê raramente uma mulher, e onde uma pessoa de estrato médio seria motivo de observação e comentários dos espectadores, como se isso pudesse surpreender seus amigos ou conhecidos que viessem a sabê-lo. As pessoas ditas civilizadas falavam da *opra* como de um lugar e um espetáculo plebeu” (1889, p. 124).

cavaleirescas com um ritmo cadenciado especial³; e os espetáculos dos *cantastori* [cantadores de histórias], narradores itinerantes de epopeias de bandidos e de fatos exemplares do cotidiano⁴.

Em consequência dessa mudança de costumes, foram muitos os teatros da *opra dei pupi* que tiveram que fechar, levando os filhos e netos dos históricos *pupari*⁵ a se dedicarem a outras atividades⁶. No início dos anos 1960, não havia mais teatros abertos o ano todo nem em Palermo nem em Catânia. Somente nos anos 1970, graças ao empenho da Associazione per la Conservazione delle Tradizioni Popolari e da cátedra de Antropologia Cultural da Universidade de Palermo na promoção da pesquisa e do estudo do patrimônio imaterial, e também ao apoio da Região da Sicília, a *opra dei pupi* irá reflorescer. Progressivamente, as antigas companhias de *pupari* foram se reconstituindo, recolocando em cena o repertório tradicional, reduzido e readaptado para o novo público, então constituído principalmente por estudantes, pela burguesia culta e pelos turistas (PAQUALINO, 2001, p. 17).

³ Segundo alguns estudiosos, o teatro da *opra*, ou ao menos os seus temas, teriam se originado da transposição cênica das histórias épico-cavaleirescas encenadas nas praças pelos *cuntisti* [narradores ou contadores de histórias] (BURGARETTA 2008, p. 12 ss.; VENTURINI, 2003, p. 2), cujo repertório permite chegar à *Canção de Gesta* (LI GOTTI, 1956 a; PASQUALINO, 1992; CROCE, 1997). Boa parte do repertório era certamente fruto da readaptação dos textos épicos, transmitidos oralmente ou retomados pelos poemas cavaleirescos (*Morgante*, *Orlando innamorato*, *Orlando furioso*, *Angelica innamorata* etc.) e, a partir da segunda metade do século XIX, pelos trabalhos de G. Lo Dico (*Storia dei paladini di Francia*, 4 vol., Palermo, 1858-60) e de G. Leggio (*Guido Santo e i nipoti di Carlo Magno, ovvero il figlio di Bradamante. Seguito alla morte dei Paladini di Francia*, 2 vol., Palermo, 1900-1925) (PASQUALINO 1979 e 2001, p. 32 ss.).

⁴ Deve-se também considerar que, “Com relação ao boom econômico e consumista, havia-se produzido um perigoso fenômeno cultural: as classes populares, que tinham, então, acesso aos bens de consumo, certamente identificavam os elementos tradicionais da sua cultura como símbolos da miséria passada” (NAPOLI, 2007, p. 3).

⁵ Os termos *puparo*, *pupari* designam titeriteiro, titeriteiros ou proprietários dos teatros de *pupi*, as marionetes sicilianas. Já *oprante*, sinônimo de *puparo*, resolvi traduzir por “titeriteiro”, apesar da perda de especificidade [N. da t.].

⁶ Lembra Mimmo Cuticchio: “Após o advento da televisão, muitos titeriteiros foram obrigados a vender o *mestiere* (isto é, todo o material necessário para a apresentação dos espetáculos), vários teatrinhos foram desmembrados e os *pupi*, vendidos; os filhos dos *pupari* voltaram-se para outras ocupações, valiosos titeriteiros se renderam, e com eles, pintores e artesãos” (2014, p. 8).

Essa tradição teatral específica havia começado a se afirmar na Sicília – provavelmente retomando estilos figurativos e elementos cênicos e narrativos provenientes de formas de teatro de marionetes difundidas na Puglia e na Campania (PAQUALINO, 1996) – desde o início do século XIX, diferenciando-se em duas principais linhas artesanais e expressivas: a *palermitana* (Sicília ocidental) e a *catanesa* (Sicília oriental)⁷. À parte a data de origem da *opra* propriamente dita e de seu primeiro executor, que ainda restam um mistério, sabe-se que o predomínio dos temas cavaleirescos⁸, a ordem



Girolamo Cuticchio durante um espetáculo

⁷ Na Sicília oriental, distinguia-se outra tradição, a siracusana (Uccello, 1965a; Burgaretta, 2008, p. 50 ss.).

⁸ Os principais temas narrativos da *opra* são de caráter épico-cavaleiresco, em sua maioria, pertencentes ao ciclo carolíngio. O repertório previa também a encenação de vidas de santos e de gestas de “heróis” populares (*Il brigante Testalonga*, *Marziale brigante assassino*, *I Beati Paoli*), além de episódios históricos (*Ruggero il Normanno conquista la Sicilia*, *Il Vespro siciliano*) e, particularmente na Sicília oriental, tramas shakespearianas (*Otello*, *Macbeth*) (LI GOTTI, 1956a e 1956b; UCCELLO, 1965b; CROCE, 1997; PASQUALINO, 2001, p. 15 e 30 ss.). Especialmente no repertório da *Opra* catanesa, afirmou-se, ao lado de histórias do antigo ciclo carolíngio, “[...] um repertório de histórias cavaleirescas, inventadas no final do século XIX ou início do XX, que uniam aos elementos típicos do gênero outras sugestões culturais, contemporâneas ou não: a literatura grega e latina; o teatro shakespeariano, conhecido diretamente ou pela mediação do melodrama; os romances históricos italianos do Oitocentos romântico e do Ressurgimento [...]; o popular romance-folhetim em seu primeiro período romântico-heróico [...]; as histórias mais famosas dos santos mártires, recheadas de suplícios e torturas, conhecidas através da tradição oral e/ou iconográfica religiosa” (NAPOLI, 2007, p. 2). Aos espetáculos, frequentemente se unia, como introdução ou fechamento, a representação de uma farsa em dialeto siciliano, que retomava os temas das *vastate* derivadas da Commedia dell’Arte.

temporal de execução do repertório, o uso das armaduras de metal e a mecânica de construção, particularmente apta para representar os combates, afirmaram-se na Sicília graças aos *pupari* Gaetano Greco (1813–1874) e Liberto Canino, de Palermo, e Gaetano Crimi (1807–1877) e Giovanni Grasso (1792–1863), de Catânia (BUTTITTA, 1961, p. 227; PASQUALINO, 2001, p. 16), atingindo o auge no final do século. Em 1889, escreve Giuseppe Pitрэ, famoso estudioso de folclore siciliano:

Se e quanto a *opra* dos paladinos agrada ao povo siciliano pode-se ver pelo número de teatrinhos em toda a ilha. Não menos que 25 eu conheço até agora, dos quais dois em Messina, três em Catânia, nove somente em Palermo, a cidade santa da cavalaria romanesca, onde nascem e de onde provêm quase todos os *opranti* [titeriteiros] da Sicília. As cidades de Carini, Balestrate, Alcamo, Trapani, Marsala, Girgenti, Terranova, Caltanissetta, Termini, Trabia têm, cada uma delas, sua *opra* [ópera] estável. Três ou quatro *opranti* [titeriteiros] passam de cidadezinha em cidadezinha e param onde lhes interessa. (1889, p. 159-160)⁹

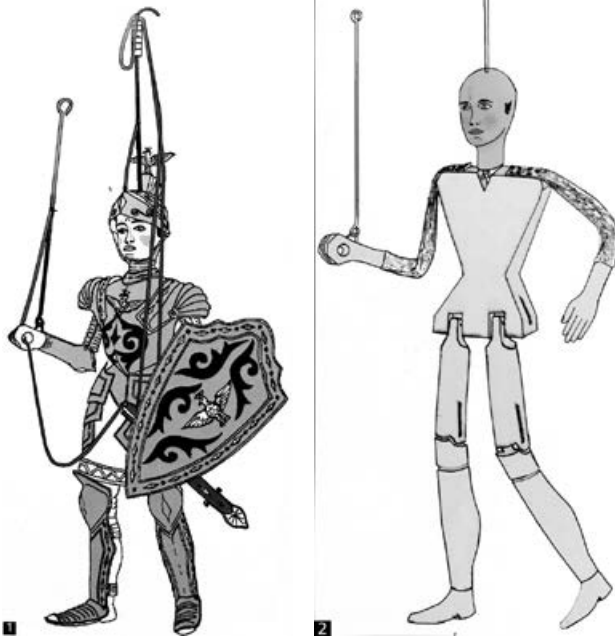
Além de se deslocarem pelo território da região, os *opranti* [titeriteiros] permaneciam por períodos mais ou menos longos nas comunidades de sicilianos que emigraram para o exterior (Túnis, Alexandria, Buenos Aires, São Francisco, Nova York, etc.), terminando, em alguns casos, por se estabelecerem ali definitivamente (PAQUALINO, 2001, p. 117). Isso irá acontecer com Achille Greco (1856–1937), filho de Gaetano. Depois de ter trabalhado com o pai e de ter aberto, em 1875, o seu teatro de *pupi* em Palermo, mudou-se para o Brasil em 1890, onde fundou o teatrinho que, com seu retorno à Sicília, em 1895, foi herdado por seus filhos (VENTURINI, 2003, p. 20).

⁹ A atividade itinerante dos *opranti* [titeriteiros] estava ligada à exigência de ampliar o “mercado” devido à concorrência. Assim recorda Nino Mancuso (1934–2013): “Meu pai, no final da guerra, tomou posse de alguns armazéns derrubados por bombardeios [...] e construiu, assim, o teatrinho que as pessoas chamavam de teatrinho ru barraccuni [do barracão]. Com muita boa vontade e paciência, tendo entendido que não bastava ficar parado em Borgo Vecchio, ele começou a levar a *opra* a vários bairros de Palermo [...] e a rodar por várias cidadezinhas da província” (MANCUSO, 2008, p. 21, p. 41 ss.).

Os *pupi* sicilianos: técnicas de manipulação e de construção

Diferentemente das marionetes do século XVIII, que eram animadas do alto por uma fina haste de metal, ligada à cabeça por uma articulação e por fios que permitiam mover os membros, os *pupi* sicilianos apresentam eficazes soluções técnicas, que tornam possível dar-lhes movimentos mais rápidos, diretos e decididos, e, portanto, mais adequados para encenar duelos e combates. De um lado, a haste de metal para o movimento da cabeça é bem mais robusta e não está mais ligada a ela por uma articulação: a atravessa por dentro, conectando-se diretamente ao busto; de outro, o fio fino para a animação do braço direito foi substituído por uma robusta haste de metal (NAPOLI, 2007 e 2011). Todavia, há entre os *pupi* palermitanos e cataneses diferenças significativas relativas à mecânica e às técnicas de manipulação. O *pupo* de Palermo mede entre 80 cm e 1m de altura, pesa cerca de 8 kg e tem os braços e pernas articulados. Além disso, os *pupi* armados trazem a espada na bainha, que, quando necessário, é retirada por meio de uma cordinha especial, que fica no punho da mão direita. Os *pupari*, postos atrás das tapadeiras, nas laterais do palco, com os pés apoiados no mesmo plano

que os *pupi*, movem os bonecos na cena com o braço estendido, apoiando parte do peso do boneco numa amarra de tecido que pende do teto, na qual posicionam o braço. A necessidade que os *pupari* têm de mover os *pupi* de um lado para o outro do palco, sem serem vistos pelo público, faz com que a boca



1 *Pupo* palermitano armado (desenho P. Aiello).

2 *Pupo* palermitano, esqueleto (des. P. Aiello).

de cena tenha uma largura limitada. No teatro palermitano, o mestre *puparo* é o eixo em torno do qual gira o espetáculo. Ele dá indicações aos seus ajudantes, improvisa os diálogos, executando todas as partes faladas (tanto as vozes masculinas quanto as femininas), realiza os efeitos sonoros e manipula os *pupi* que representam os personagens mais importantes (PERRICONE, 2013, p. 216).

O *pupo* da Catânia, por sua vez, tem entre 1,20 e 1,30 m de altura, chega a pesar mais de 20 kg, tem as pernas rígidas (não dobra os joelhos) e traz a espada sempre empunhada na mão direita. Os *pupi* cataneses são postos em cena do alto de uma plataforma posta atrás da tela-cenário. Os *manianti*, isto é, os animadores [manipuladores], seguram os *pupi* apoiando os pés numa tábua de madeira larga, suspensa a aproximadamente um metro do chão.

O diferente sistema de animação dos *pupi* cataneses em relação aos palermitanos, em consequência da altura das marionetes e de seu peso considerável, explica também o motivo para adotar o joelho rígido, que data dos anos de 1850 e 1860 do século XIX: para aliviar um pouco o esforço do braço do animador e descarregar de algum modo o peso dos *pupi* foi preciso tornar suas pernas rígidas. (NAPOLI, 2007, p. 2)

Por essa razão, o teatro catanês é menos profundo que o palermitano, mas bem mais largo. Enfim, deve-se ressaltar que o grande peso e o sistema de manipulação dos *pupi* cataneses fez com que na Catânia o papel de *maniante* [animador] nunca fosse feito pela mesma pessoa que dá voz aos *pupi*. Estes falam pela boca dos *parlaturi* (*el* ou *parlatrici*) [faladores(as)], que não manipulam as marionetes e se dedicam exclusivamente à interpretação¹⁰.

¹⁰ “Enquanto em Palermo o ambiente da *Opra* era mais fechado, em Catânia os *pupari* tomavam constantemente como modelo para suas encenações as elaboradas montagens cenotécnicas do teatro lírico e os modos de representação dos grandes atores oitocentistas e do teatro verista. Esses contínuos processos de imitação cenográfica da ópera lírica e de osmose com o teatro dos atores vivos influenciaram profundamente a concepção de espetáculo e de teatro dos *pupari* cataneses. Se em Palermo a *Opra* permanece um espetáculo mais elementar e estilizado, em Catânia a representação foi mais sentimental e dramática. Os *parlaturi* [literalmente, faladores] tentaram emular a impostação da voz e o modo de representar dos grandes atores” (NAPOLI, 2007, p. 2).

Pasqualino assim descreve o movimento dos *pupi* em cena:

[...] girando o ferro [que atravessando a cabeça se engata no busto] sobre o próprio eixo, vira-se a cabeça do *pupo* para a direita e para a esquerda. Os movimentos de rotação mais enérgicos são transmitidos ao busto, de modo que, enquanto a cabeça gira para a direita, o lado esquerdo é empurrado para frente e o direito para trás. E vice-versa, quando a cabeça vira para a esquerda, os ombros e a lateral direita são empurrados para frente e os da esquerda para trás. Através do busto, os mesmos movimentos são transmitidos para as pernas, que são empurradas, uma para frente e outra para trás e, se erguidas do chão, começam um movimento pendular alternado. Para fazer os *pupi* caminharem, aproveita-se o movimento suscitado, que é controlado agindo no ferro principal. Deslocando o *pupo* para trás, de modo que as pernas toquem o chão, a perna direita, que é um pouco mais curta, desloca-se para trás. Pequenas inclinações laterais do ferro permitem parar um pé no chão e fazer o outro oscilar. Se uma perna está na frente e outra atrás, basta erguer levemente o *pupo* do chão para que a perna que está atrás se desloque para frente e vice-versa. É possível fazer o *pupo* caminhar repetindo essa manobra, enquanto se faz com que ele avance. O ferro ligado à mão direita permite dar a ela e ao braço movimentos enérgicos, que são particularmente importantes para o combate (2001, p. 22-23).

As técnicas de manipulação do *pupo* siciliano exigem, obviamente, que ele tenha uma estrutura sólida, adequada para resistir às solicitações dos movimentos a realizar em cena. Por isso, confeccionar um *pupo* é uma operação complexa, que exige competências técnicas qualificadas e capacidade inventiva voltadas à caracterização dos diversos personagens, além da exibição do traço artesanal pessoal (que permite, até hoje, atribuir um *pupo* e/ou as várias partes de um *pupo* a um autor específico). A realização dos *pupi*, então, não era e não é necessariamente feita pelos *opranti* [titeriteiros]: a construção da ossatura (o busto, as mãos, a cabeça) com

¹¹ Lembra Nino Mancuso: “Meu pai sabia construir *pupi*, mas grande parte ele comprava de hábeis confeccionadores; ele escolhia os *pupi* que, apenas entalhados, *ci par-ravanu* [falavam conosco], além do que, enlouquecia a ponto de se endividar para comprar *pupi* com couraças elegantes e ricos relevos e cabeças entalhadas a mão com olhos de vidro” (MANCUSO, 2008, p. 72).

madeira e tecido, o entalhe e a pintura das cabeças, a costura dos vestidos, o corte e o trabalho nas partes metálicas (as armaduras) e a montagem das várias partes requerem competências artesanais específicas. Não por acaso, a partir da metade do século XIX, irá se formar em torno à *opra* uma classe de artesãos especializados na realização dos diversos componentes (PITRÈ, 1889, p.155-156; BUTTITTA, 1961, p. 227-231)¹¹. Ilustramos, a seguir, os principais elementos que constituem um *pupo* de tipo palermitano (PASQUALINO, 1980 e 1988; AIELLO, 2011). O corpo, geralmente feito de madeira de faia, possui busto, membros inferiores, compostos por três peças montadas, e membros superiores, formados somente por antebraços ligados ao ombro por tiras de tecido firme. A mão direita tem o punho fechado e furado no meio (para segurar a espada, quando preciso), enquanto a esquerda é aberta. Na parte de baixo do busto, articulam-se as coxas, que podem se mover livremente para frente. A articulação do joelho é feita de um modo que a perna fica livre para dobrar 90° para trás. Exigem cuidado especial a escultura e a pintura das cabeças (geralmente de madeira de cipreste), que devem ter rostos expressivos e bem caracterizados (às vezes com olhos de vidro), e a fabricação das armaduras, verdadeiros frutos da perícia técnica, que definem a identidade do *pupo*: feitas de cobre, as armaduras apresentam um rico repertório ornamental feito por repuxo, incisão e/ou obtido por sobreposição de pedaços de metal de cores diferentes, entalhados e soldados. A decoração geralmente é geométrica, com recorrentes detalhes fitomórficos, rebites (*bbuttuna*), losangos e arabescos (*rrabbischi*) entalhados ou aplicados. Cada armadura é completada pelo brasão da família, próprio de cada paladino, que aparece também no escudo: o símbolo de Orlando é a águia; o de Rinaldo, o leão; o de Oliviero, o sol; o de Carlos Magno, a flor; o de Gano di Magonza, o H, e assim por diante (BUTTITTA, 1961, p. 228).

Para a realização do *pupo*, parte-se da ossatura: as peças que formam o busto e os membros são montadas e revestidas por um forro que, em seguida, é coberto por vestidos (personagens femininas, o mago, o bispo, etc.), por tecido pintado (monstros, dragões, sereias, etc.) ou então pela armadura (cavaleiros, guerreiros mouros, etc.). No corpo, então, é encaixada a cabeça, coberta por cabelos, chapéus especiais ou pelo elmo. Os *pupi* são manipulados por dois ferros robustos, um que atravessa a cabeça e se encaixa no busto e outro que move a mão direita. Já a mão esquerda é movida por uma cordinha. Sempre por meio das cordinhas,



Pupi palermitanos (© Museo Internazionale delle Marionette).

é erguida e abaixada a viseira do elmo, e extraída a espada. Em algumas marionetes, o ferro de manobra da cabeça é articulado. Nesse caso, a haste metálica não atravessa a cabeça, ligando-se diretamente ao busto, mas é conectada a um anel, presente na cabeça do *pupo*, com o qual termina a haste metálica curta que se encaixa no busto. Essa solução é mais adequada para os personagens que não têm mímica e andar de marcha: no caso das damas, por exemplo, esse sistema é mais apropriado, pois permite que elas se movam na cena apenas tocando o chão; já no caso dos *pupi* que representam anjos e demônios, o ferro articulado permite erguê-los em posição horizontal, simulando um voo (PERRICONE, 2013, p. 221). A armadura é feita por várias peças soldadas com estanho e montadas com ferragens. A confecção das várias partes da armadura tem vários níveis de dificuldade: o construtor utiliza folhas de cobre ou ligas de cobre, recortando as partes que serão trabalhadas com o auxílio de moldes de lata. Para confeccionar o elmo, além da cimeira, são necessárias a copa em duas peças, a babeira, o colar e a viseira. Cada parte,

¹² “(pontudo, com a forma do coração de Jesus, oval, redondo, em forma de estrela e de bandeja)” [N. da t.: tradução literal do siciliano].

depois de modelada e acabada, é soldada ou rebitada. A parte da frente da couraça é composta por duas peças perfeitamente simétricas, que devem ser abauladas, tornando proeminente o tórax e estreitando as laterais. O perfil resultante será decisivo para dar imponência ao personagem. As ombreiras contribuem para desenhar a figura, e sua realização cuidadosa acentua o valor estético do *pupo*. Elas são feitas com várias peças soldadas, que podem variar de um mínimo de dois a um máximo de cinco. Como dito, o escudo, com sua forma (*a pizzu, a cori i Gesù, ovali, tunnu, a stidda e a guantera*¹) e suas elaboradas decorações, exerce um papel fundamental na identificação do personagem. Aos cavaleiros armados, une-se uma série de personagens genéricos e de soldados cristãos ou sarracenos. Uma parte destes, com pequenos detalhes de fabricação, está preparada para perder as cabeças e os braços ou para se quebrar pela metade com os golpes de espada dos paladinos da França (AIELLO, 2011).



Pupi palermitanos (© Ignazio Buttitta).

Os teatros e as representações

Os clássicos teatros da *opra* palermitana eram, em grande parte, armazéns readaptados ou barracões de madeira especialmente construídos, capazes de receber um número limitado de espectadores, que se sentavam em bancos de madeira. Em Catânia, por sua vez, eram comuns salas propriamente ditas, que podiam conter até 200 espectadores. As diferentes dimensões e pesos dos *pupi* sicilianos e cataneses exigem, como mencionado, além de requisitos técnicos de manipulação, espaços cênicos diferentes e um número diverso de operadores. Em Palermo, a boca de cena é contornada por uma elaborada decoração pintada, que simula drapeados e estuque. A cortina [tela] principal, que se fecha entre um ato e o seguinte, apresenta cenas de batalha e de torneio. Além desta, é usada uma cortininha, o *fondino*, que fecha entre uma cena e outra para permitir a retirada dos *pupi* (os que ficam amontoados no chão após uma batalha, por exemplo) ou de objetos cênicos (mesinhas, camas, etc.)¹³. O palco é dividido por coxias em três ou mais espaços, permitindo a presença de várias fileiras de *pupi* em cena. Atrás das tapadeiras, ficam os *opranti* [titeriteiros], que movem os *pupi* em cena e lhes dão voz, com interpretações que variam consideravelmente em intensidade e qualidade: um bom *oprante* [titeriteiro], além de possuir belos *pupi*, deve também ser um hábil manipulador e um ator corajoso, capaz de interpretar, durante um único espetáculo, personagens masculinos e femininos, reis, guerreiros e vilões. Escreve Pitrière:

A palavra, às vezes, é de um só, às vezes de dois, modificada dependendo do sexo, da condição social, da dignidade, da religião do próprio personagem; e, por isso, vozes fortes e exaltadas, e vozes fracas e calmas, com todas as gradações que se possa imaginar. As mulheres têm vozinhas bem finas, se comparadas ao vozeirão potente de um gigante come Ferrau ou grosso e sombrio de um pagão (1899, p. 129).

¹³ As rotundas, os telões e os cartazes para anunciar os espetáculos (de papel, em cena única, no teatro catanês; de tecido, dividido em oito cenas, no palermitano), pintados pelos próprios *pupari* ou por artesãos especializados, são exemplos importantes e peculiares de arte popular (LI GOTTI, 1957; BUTTITTA, 1961, p. 231 ss.; VIBAECK, 1985; BURGARETTA, 2008, p. 22 ss. e 1995; NAPOLI, 2002).

Todo espetáculo tem como base um roteiro com indicações sobre a trama que o *oprante* [titeriteiro] interpreta livremente a cada vez, recorrendo também a fórmulas textuais (PASQUALINO 2001, p. 30).

As representações da *opra* tinham, em sua origem, uma frequência regular, e, durante várias semanas, noite após noite, desenvolvia-se todo um ciclo narrativo de partes interligadas por um inteligente mecanismo de interrupção da ação, herdado do *cuntu* dos *cuntastorie* [narração dos contadores de histórias], que tinha como finalidade fazer com que o público retornasse no dia seguinte (NAPOLI, 2007, p. 1). Durante as pausas entre um ato e outro, uma cena e a próxima, ou para enfatizar um episódio da representação, até hoje se executa música com a ajuda de um pianinho mecânico. Alternam-se melodias tradicionais como “a batalha” ou “o lamento” com árias tiradas de óperas líricas oitocentistas ou de canções de opereta (BONANZINGA, 2008).

O público e os modos da fruição

Adaptando e modificando tradições orais e textuais, os *pupari* criavam e encenavam histórias que “[...] não só faziam com que o público se apaixonasse como também permitiam que se identificasse com os personagens e reconhecesse sistemas de expectativas e representações do modo de vida. Ou seja, [...] ‘guerras e aventuras medievais’ que adotassem, expressassem e confirmassem os modelos culturais e o sistema de valores compartilhados pelo público” (NAPOLI, 2002, p. 17; BUTTITTA, 1971). Desse ponto de vista, a *opra dei pupi* não é somente um importante testemunho das tradições teatrais, artísticas e artesanais, mas também um espaço de conhecimento histórico e socioantropológico sobre a organização e a ideologia da sociedade siciliana e sobre os seus processos de transformação entre o século XIX e a metade do século XX.

Durante um século de vida, a *opra dei pupi* só aparentemente manteve a sua unidade expressiva. Na realidade, tanto os temas narrativos quanto as modalidades interpretativas sofreram ajustes consideráveis, relacionados à necessidade que os *pupari* tinham de ir ao encontro dos gostos e expectativas de seu novo e mutável público. Das origens oitocentistas à crise da metade do século XX, nas histórias narradas pela *opra* e na forma com que elas eram expostas, enfatizando certos episódios e certos traços caracterológicos dos personagens, o público projetava a própria vivência, buscando ali soluções e satisfações para os problemas

que enfrentava em seu próprio cotidiano. A *opra* era um teatro da vida, sua cristalização mítica, na qual se encontrar e encontrar respostas; quase uma *biblia pauperum*, uma enciclopédia ética elementar, que se juntava ao pouco das escrituras sagradas que chegava às classes subalternas através da participação nas funções sacras e nos sermões dos pregadores. Isso comportava um alto nível de participação empática, que chegava, às vezes, a uma verdadeira projeção de si nos personagens em cena. Observa Pittrè:

O auditório é todo ouvidos para ouvir, olhos para ver quem entra e quem sai do palco, seguindo a ação e pondo-se do lado de um dos personagens. Esse interesse por um cavaleiro, por um herói, é um dos fatos característicos da *opra* e revela as tendências e as inclinações do público. Esse se apaixona por um, aquele por outro; os seguidores, os amigos, os vassalos desse cavaleiro são simpáticos; são hostis os seguidores, os amigos, os vassalos do personagem oposto. A simpatia é pelo herói ou pelo fraco, que sofre o poder do opressor ou que, indócil, rebela-se. Rinaldo, com sua audácia, é sempre um herói bem aceito. Sua aparição em cena é um acontecimento [...]. Quando ele triunfa, é aplaudido pela batida frenética das mãos; e clamorosos “vivas” se ouvem quando, na noite antes de atacar Trebisonda, Rinaldo recebe reforços inesperados de Orlando, condutor de milhares de valentes, que, quando ele era êxule e mendigo, não o ajudara nem em fatos nem em palavras. A generosidade cavaleiresca de Orlando, que corre para socorrer o primo, a nobreza de Rinaldo, que num instante esquece um passado doloroso e o abraça, recebe tantos aplausos que quase fazem o teto desabar. Mas, além de Rinaldo, poucos gozam da estima do auditório. Orlando agrada pela força sobrenatural que o torna extraordinário. Carlos Magno é admirado em sua soberania imperial, mas não é amado, pois não se pode amar um soberano que baniu Rinaldo, obrigando-o a mendigar, um soberano que, em certas histórias, faz a figura de um cretino; Gano di Magonza é detestado por suas artes desleais e pela infâmia da qual é capaz (1899, p. 128).

Os *pupi* eram amados ou odiados como se fossem personagens reais, e a forte participação emotiva do público levava, às vezes, à ocorrência de episódios catárticos. Dois deles, entre os tantos conservados nas crô-

nicas e na memória dos mais velhos, são suficientes para ilustrá-los: em Porto Empedocle, um *puparo* foi acordado às duas da manhã por um espectador que não tinha conseguido dormir pensando em Rinaldo, que no episódio da noite anterior havia sido acorrentado e jogado em uma prisão escura. O *puparo* foi, então, obrigado a encenar a libertação do herói para um único espectador; em Partinico, durante a representação, um espectador atirou com um revólver em Gano di Magonza, o infame traidor, normalmente recebido por gritos de desaprovação, ao aparecer em cena, e alvo do arremesso de sapatos, garrafas e outros objetos, numa evidente liberação da condição de opressão e marginalidade sentida pela plebe urbana e rural (PASQUALINO, 2001, p. 37 ss.).

Do rito ao teatro, do teatro ao rito

De fato, as histórias representadas na *opra* eram vividas, tanto por seus executores, os *pupari*, quanto pelos espectadores como uma ritualização de acontecimentos autênticos e como uma declinação de personagens e de fatos exemplares, que podiam existir na vida cotidiana. “Na *opra dei pupi* é preciso acreditar! Não é ficção: é uma celebração, um rito; nela se exalta a coragem e a lealdade, nela se condena a traição” (1979, p. 150), escreveu Leonardo Sciascia, o mais importante narrador siciliano do século XX, resenhando um espetáculo do *puparo* Sebastiano Caramanna, de Acireale. O público tradicional da *opra*, como se viu, era prevalentemente composto por pessoas pertencentes às “classes subalternas” (CIRESE, 1973), por camponeses e pequenos artesãos, aos quais se uniam, nos centros urbanos, o proletariado e o subproletariado¹⁴. Juntos, eles constituíam um grupo culturalmente homogêneo, que compartilhava experiências (a fruição da *opra*), saberes específicos (as histórias dos cavaleiros e dos heróis) e uma ética social comum. Seguir assiduamente a série completa da *Storia dei paladini di Francia*, escreve Pasqualino, “[...] permitia ao neófito iniciar-se, e os iniciados contribuíaam prazerosamente para o seu doutrinamento com

¹⁴ Escreve, a propósito, Antonino Buttitta: “Era justamente esse tipo de composição do público que fazia os burgueses e pequeno-burgueses da época torcerem o nariz diante de uma forma de espetáculo que, no melhor dos casos, era considerada manifestação de estupidez [...], nos casos piores, perigosa apologia de comportamentos mafiosos, ao ponto de pedirem sua proibição às autoridades” (1996b, p. 49).

explicações. As conversas e as discussões, por outro lado, constituíam para os iniciados um modo de reafirmar e testemunhar o próprio pertencimento ao grupo” (1977, p. 40). À luz do que foi observado, pode-se dizer, então, que a *opra*, tal como outras formas de teatro tradicional, apresenta uma clara dimensão mítico-ritual (BUTTITTA, 1981; TURNER, 1986 e 1993).

O andamento cíclico (as encenações eram cotidianas e podiam durar até um ano todo), a estrutura conflituosa da narração (os cristãos contra os mouros, o bem *versus* o mal), a forte caracterização dos personagens, que permitia ao público identificar-se, o próprio envolvimento sinestésico dos espectadores, reforçado por várias estratégias cênicas (luzes, ruídos, músicas) e por combates armados (verdadeiras danças, marcadas pelo bater de espadas, escudos e armaduras) e, em especial, os modos de participação do público, o sistema de valores subentendido na narração (o código de honra, a fidelidade, a fé, etc.) e o relativo paradigma relacional utilizado para classificar fatos e pessoas¹⁵ eram todos elementos que contribuía para dar à *opra* funções que ultrapassavam de longe o puro prazer estético-lúdico também presente. O próprio Pitrè deve ter intuído o valor ritual da *opra*, ao escrever, a propósito da atmosfera emotiva que acompanhava a encenação da *Morte dos paladinos*:

Nunca vi a *Morte dos paladinos* sem ter a viva impressão da seriedade dos espectadores. É raro, extremamente raro, que o auditório permaneça tão silencioso, tão absorto como nessa noite. A tristeza está no rosto de todos; mesmo as palavras que um ou outro espectador trocam são ditas em voz baixa por reverência ao lugar e ao momento sacro e solene. [...] Na aparição do anjo a Rinaldo, na benção do arcebispo Turpino ao conde Orlando, todos descobrem a cabeça como na noite de sexta-feira santa durante a representação do *Martírio de Cristo*. Aliás, entre o *Martírio de Cristo* e a *Morte dos paladinos* há tanta correspondência, é tão grande a se-

¹⁵ “Um ser infame, um traidor, no qual não se pode confiar é um Gano di Magonza. Um homem rico e avaro, que se deixa enganar por malvados é um Carlos Magno. Um homem fortíssimo, leal e fiel, não esperto, muito sério, de pouca sorte com as mulheres é um Orlando; enquanto um forte, rebelde e astuto, capaz de se arranjar, brincalhão, mulherengo, é um Rinaldo. Um fanfarrão alegre e generoso é um Astolfo” (PASQUALINO, 1977, p. 40).

melhança nas impressões dos espectadores. São ambas as representações grandiosas, lúgubres, lacrimosas. O som do berrante de Orlando abala a fibra de qualquer um, o som do trompete que chama para a última batalha é o pior que se ouviu durante o ano. – *Io chi cci pozzu fari*, dizia uma noite (14 de outubro de 1877), num grupo de amigos, um operário ao sair da *opra* – *quantu voti haju 'ntisu sunari lu cornu d' Orlannu pi la morti di li paladini, m'haju 'ntisu arrizzari li carni!* – *E io* (acrescentava outro) *'un sugnu lu stissu! A vidi lu ciuri di li paladini ddà, 'nta ddu 'nciarru, macari mi veni di chiànciri!*¹⁶ E assim mesmo, todos esses guerreiros, uns mais, uns menos, participaram de derrotas e conquistas de todo gênero; e assim mesmo, ao longo da história, quantas vezes se ouviu aquele berrante! Mas, numa noite, quantos heróis, todos conhecidos, todos ilustres, todos bem-amados, estiveram juntos para correr, infamemente traídos, para a morte certa. (1899, p. 147-148)

O aceno de Pitriè à paixão de Cristo e a observação dos comportamentos e sentimentos semelhantes que acompanham tanto a execução do drama sacro quanto a da morte dos cavaleiros contribuem para tornar claro o valor ideológico que a representação da *opra* tinha para os seus espectadores. Não diversamente da Semana Santa, que marca, no ciclo do ano, a passagem do *caos* ao *cosmos* através da repetição ritualística da morte e ressurreição de Cristo, ocorrida *illo tempore*, mas repetida e ritualizada a cada ano (ELIADE, 1976 e 1999), a representação dos feitos dos cavaleiros, sua morte em Roncisvalle, seguida pela reconquista (pela vingança) e pelo triunfo das milícias de Carlos sobre Gano, o traidor, e sobre os sarracenos, e, portanto, pelo triunfo dos valores positivos, reequilibrava ritualmente, em nível mítico, as situações de desequilíbrio da vida prática, “[...] conduzindo a nível racional um horizonte existencial permanentemente ameaçado pela emergência do irracional” (BUTTITTA, 1996b, p. 51).

¹⁶ “– O que eu posso fazer?”, dizia uma noite [...] um operário ao sair da *opra*, “quando ouço soar o berrante de Orlando pela morte dos paladinos, sinto a pele arrepiar! – E comigo não acontece o mesmo? (acrescentava outro). Ao ver os melhores paladinos ali cercados, me dá até vontade de chorar!” [Trecho em siciliano no original. N. da t.]

A *opra* hoje

A progressiva perda dessa dimensão mítico-ritual como solução da *crise* (DE MARTINO, 1948 e 1958) e a desagregação da ciclicidade temporal, que trazia ordem ao cotidiano, marcaram justamente o declínio da *opra* na fruição de seu público tradicional. As condições, cujas soluções míticas a *opra* representava, foram efetivamente mudando, e essas mudanças foram acompanhadas pelo surgimento de novos mitos, de novos ritos, de novos heróis; mudaram os ritmos de vida diante de novos regimes ergológicos. A adaptação da ópera dos *pupi* ao público contemporâneo previu, essencialmente, duas operações: montar espetáculos que apresentem em uma só noite uma história que se conclui, renunciando à fruição cíclica tradicional; “ajustar” os códigos tradicionais da encenação ao gosto do público, que assistia à *opra* como uma forma de teatro divertida e/ou exótica. Esse trabalho requeria o “[...] conhecimento profundo dos entrelaçamentos entre as histórias e o domínio total dos códigos de encenação: o código linguístico, os códigos das qualidades da voz, o código dos ruídos e dos sons vocais inarticulados, o código da música, o código cinésico (ou dos movimentos e dos gestos), os códigos figurativos dos lugares e dos personagens” (NAPOLI, 2007, p. 3; PASQUALINO, VIBAEK, 1984).

A *opra* pôde, então, renascer, ressurgir de seu glorioso passado, adquirindo uma nova identidade, criando novos espaços e propondo satisfazer novas exigências (PASQUALINO, 1981). De teatro das paixões, de lugar de resolução mítica dos conflitos, ela se tornou ora uma representação exótica da alma do povo siciliano para o turista, ora um monumento (mistificado e idilizado) da memória e da identidade histórico-cultural para a classe intelectual burguesa, ora um entretenimento lúdico para as crianças das escolas. Perdeu o seu ritmo cíclico, selecionou de seu repertório os episódios mais vistosos e barulhentos (as batalhas, os duelos, os amores proibidos, etc.), ou seja, os que melhor correspondem às expectativas do público. Assim fez Enzo Mancuso em Palermo com sua companhia Teatro Carlomagno, que até hoje se exhibe periodicamente no teatrinho histórico de Borgo Vecchio e pode hoje ser considerado um dos melhores exemplos do “teatro tradicional”. Por outro lado, a *opra* soube, em certos casos, renovar-se, adaptar as linguagens cênicas e formas da representação a novos temas narrativos. É esse o caso dos “*pupi antimáfia*” de Angelo Sicilia, uma série de re-

apresentações em que os heróis da luta contra o crime organizado (Placido Rizzotto, Pio La Torre, Peppino Impastato, Padre Puglisi, os juízes Giovanni Falcone e Paolo Borsellino) ocupam o lugar dos cavaleiros da França. Em Catânia, a tradição espetacular e artesanal da ópera dos *pupi* está viva graças à Marionettistica dei fratelli Napoli, uma companhia ativa desde o início do século XX. Dirigida por Fiorenzo Napoli, que é também um dos últimos autênticos depositários da arte de confeccionar *pupi*, essa companhia soube adaptar a *opra* catanesa às exigências de um público contemporâneo, mesmo permanecendo fiel aos modos e às regras de encenação tradicional. Desse modo, a partir da metade dos anos 1970, para adequar-se à exigência de levar os teatros cataneses para ambientes menores como quadras esportivas, teatrinhos escolares, salões paroquiais, etc., começaram a ser confeccionados os chamados “*pupi* pequenos” de 80 cm. Estes, “[...] mantendo absolutamente intactos os códigos, as regras e as técnicas da encenação tradicional” (NAPOLI, 2007, p. 3-4), possibilitaram envolver o novo público, composto, então, por jovens em idade escolar e estudantes universitários, por profissionais, pela classe média e por homens de cultura.

REFERÊNCIAS

- AIELLO, Giuseppe. I pupi di Palermo. In: GIULIANO, Selima Giorgia; SORGI, Orietta; VIBAECK, Janne (org.) *Sul filo del racconto: Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo Internazionale delle Marionette “A. Pasqualino”*. Palermo: CRICD – Centro Regionale per l’inventario, la catalogazione e l’inventariazione, 2011.
- BONANZINGA, Sergio. Suoni e musiche del teatro siciliano dei “pupi”. In: PARISI, Daria (org.). *Il teatro delle marionette tra est e ovest*. Palermo: Università degli Studi di Palermo – Facoltà di Lettere e Filosofia, 2008.
- BRONZINI, Giovan Battista. *Cultura popolare: dialettica e contestualità*. Bari: Dedalo, 1980.
- BURGARETTA, Sebastiano. *La memoria e la parola: pupari, cuntisti, cantastorie e poeti popolari di Sicilia*. Messina: Armando Siciliano Editore, 2008.
- _____. *Retablo siciliano ovvero i colori dell’epos*. Palazzolo Acreide (Sr): Casa-museo di Antonino Uccello, 1995.

- BUTTITTA, Antonino. *Cultura figurativa popolare in Sicilia*. Palermo: Flaccovio, 1961.
- _____. *Dei segni e dei miti: una introduzione alla antropologia simbolica*. Palermo: Sellerio, 1996a.
- _____. *Ideologie e folklore*. Palermo: Flaccovio, 1971.
- _____. L'opera dei pupi come rito. In: AA. VV. *I pupi e il teatro. Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano*, anno IV, n. 13, 1981.
- _____. Spettacolo, rito, fanti e cavalieri. In *Nuove Effemeridi*, a. IX, n. 33, 1996b.
- CIRESE, Alberto Mario. *Cultura egemonica e culture subalterne: rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*. Palermo: Palumbo, 1973.
- CROCE, Marcella. *L'epica cavalleresca nelle tradizioni popolari siciliane*. Palermo: Distretto Scolastico IV/42, 1997 .
- CUTICCHIO, Mimmo. I pupi in viaggio. In: _____ (org.). *I pupi del Museo Pittirè*. Palermo: Città di Palermo. Assessorato alla Cultura – Ass. Figli d'Arte Cuticchio, 2014.
- DE MARTINO, Ernesto. *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Einaudi, 1948.
- _____. *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*. Torino: Einaudi, 1958.
- ELIADE, Mircea. *Il mito dell'eterno ritorno: archetipi e ripetizione*. Roma: Borla, 1999.
- _____. *Trattato di storia delle religioni*. Torino: Bollati Boringhieri, 1976.
- LI GOTTI, Ettore. *Il teatro dei pupi*. Firenze: Sansoni, 1959.
- _____. *Le pitture dei cartelloni e dei carretti siciliani e la tradizione cavalleresca*. In: *Annales Universitatis Saraviensis (Universität des Saarlandes)*, vol. VI, 1957.
- _____. *Roncisvalle nell'opera dei pupi e la leggenda rolandiana nell'epoca normanna in Sicilia*. Zaragoza: Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, 1956b.
- _____. *Sopravvivenza delle leggende carolingie in Sicilia*. Firenze: Sansoni, 1956.
- MANCUSO, Enzo. *I Mancuso: memoria di pupari*. Palermo: Ass. culturale teatrale "Carlo Magno", 2008.
- NAPOLI, Alessandro. I pupi del "mestiere" di Natale Meli. In: GIU-

- LIANO, S. G.; SORGI, O., VIBAECK, J. (org.). *Sul filo del racconto*: Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo Internazionale delle Marionette "A. Pasqualino". Palermo: CRICD – Centro Regionale per l’inventario, la catalogazione e l’inventariazione, 2011.
- _____. *Il racconto e i colori*: “storie” e “cartelli” dell’Opera dei Pupi catanese. Palermo: Sellerio, 2002.
- _____. *L’Opera dei Pupi di stile catanese*. Catania: Marionettistica Fratelli Napoli, 2007.
- PASQUALINO, Antonio. Bibliografia delle edizioni cavalleresche popolari siciliane dell’Ottocento. In: *Uomo e cultura*, nn. 23-24, 1979.
- _____. Come si costruisce un pupo. In: *La cultura materiale in Sicilia. Quaderni del circolo semiologico siciliano*, n. 12-13 (1980).
- _____. I pupari e i costruttori di pupi. In: BUTTITTA, A. (org). *Le forme del lavoro*. Palermo: Flaccovio, 1988.
- _____. I pupi siciliani. *Studi e materiali per la storia della cultura popolare*, n. 25. Palermo: Ass. per la Conservazione delle Tradizioni Popolari, 2001 (III ed.).
- _____. L’opera dei pupi a Roma, a Napoli e in Puglia. In: *Studi e materiali per la storia della cultura popolare*, n. 23. Palermo: Ass. per la Conservazione delle Tradizioni Popolari, 1996.
- _____. *L’opera dei pupi*, Palermo: Sellerio, 1977.
- _____. *Le vie del cavaliere dall’epica medievale alla cultura popolare*. Milano: Bompiani, 1992.
- _____. Tradizione e innovazione nell’opera dei pupi contemporanea. In: AA. VV., *I pupi e il teatro, Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano*, anno IV, n. 13, 1981.
- PASQUALINO Antonio, VIBAECK Janne. Registri linguistici e linguaggi non verbali nell’opera dei pupi. In: AA. VV. *Semiotica della rappresentazione. Quaderni per l’Immaginario*, n. 4. Palermo: Flaccovio, 1984.
- PERRICONE, Rosario. I ferri dell’Opra. Il teatro delle marionette siciliane. In: *Antropologia e Teatro. Rivista di Studi*, n. 4, 2013.
- PITRÈ, Giuseppe. *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 vol. Palermo: Pedone Lauriel, 1889.
- SCIASCIA, Leonardo. Toh! Voltaire sta piangendo: l’opera dei pupi di Sebastiano Caramanna. In *L’Espresso*, n.17, 29 aprile 1979.

- TURNER, Victor. *Antropologia della performance*. Bologna: Il Mulino, 1993.
- _____. *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- UCCELLO, Antonino. *L'“opra” dei pupi nel Siracusano: ricerche e contributi*. Siracusa: Società Siracusana di Storia Patria, 1965a.
- _____. Due tragedie di Shakespeare nel repertorio dell'Opra. In: *Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani*, anno IX, 1965b.
- _____. *Pupi e cartelloni dell'opra*. Siracusa: Ente provinciale per il turismo, 1970.
- VENTURINI, Valentina. *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*. Roma: Dino Audino Editore, 2003.
- VIBAECK, Janne. Le scene e le figure. In: BUTTITTA, A. (org.). *I colori del sole*. Palermo: Flaccovio, 1985.
- _____. (org.). *Sul filo del racconto: Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo Internazionale delle Marionette “A. Pasqualino”*. Palermo: CRICD – Centro Regionale per l'inventario, la catalogazione e l'inventariazione, 2011.

I pupi siciliani: memoria, tradizione e innovazione di un patrimonio artistico e culturale

Ignazio Buttitta

Università degli Studi di Palermo – Italia

Riassunto: *L'opra* dei pupi è il teatro tradizionale delle marionette in Sicilia. Per la sua importanza e specificità è stato riconosciuto dall'UNESCO quale "capolavoro del patrimonio orale e immateriale dell'umanità". La sua forma tipica, caratterizzata da temi narrativi cavallereschi e da pupi armati, ha avuto origine nella prima metà dell'Ottocento differenziandosi in due distinte tradizioni: quella *palermitana* e quella *catanese*. Teatro tipicamente popolare dalle evidenti caratteristiche rituali, *l'opra* entra in crisi a metà del Novecento a causa delle trasformazioni socio-economiche e dell'affermarsi di nuove forme di intrattenimento (cinema, televisione). Conosce però una rifioritura, mostrando la capacità di riadattarsi a nuove tipologie di pubblico, grazie, essenzialmente, ad Antonio Pasqualino, che, nel 1975, fonda il Museo Internazionale delle Marionette, luogo dove tutt'oggi si proseguono iniziative di studio e di ricerca.

Parole-chiave: Pupi siciliani. Teatro Popolare. Patrimonio Artistico e Culturale.

Origine, declino e rinascita dell'*opra*.

Il 18 maggio 2001 una giuria internazionale nominata dall'UNESCO proclamava l'"*Opéra dei pupi*", il teatro delle marionette siciliano, "capolavoro del patrimonio orale e immateriale dell'umanità", coronando così l'importante lavoro di studio e valorizzazione di questa originale forma di teatro di figura avviato a metà degli anni Sessanta del Novecento da Antonio Pasqualino, nel quadro di quel più generale processo di

riscoperta della cultura popolare, ossia come si diceva allora riprendendo Gramsci delle culture delle “classi subalterne”, che in quegli anni andava maturando in Italia (cf. Cirese 1973; Bronzini 1980). Pasqualino, che sin da giovane aveva coltivato la passione per l'*opra* e cominciato a collezionare pupi e marionette, aveva, infatti, fondato nel 1965 l'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari e costituito nel 1975, a Palermo, il primo nucleo del Museo Internazionale delle Marionette.

L'azione di Pasqualino rispondeva all'urgenza di salvaguardare e sostenere una tradizione artistica che versava in evidente crisi. Tra la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta l'affermarsi prima del cinema e, successivamente, della televisione, insieme al più generale mutare degli stili di vita degli abitanti delle campagne e dei quartieri popolari delle città, i quali costituivano il pubblico tradizionale dell'*opra*¹, aveva causato il progressivo declino di quest'ultima e delle altre forme di intrattenimento popolare fin'allora ampiamente diffuse: il *cuntu*, azione drammatica di piazza eseguita da un unico *performer* che recitava storie cavalleresche con un particolare ritmo cadenzato²; gli

¹ Così Pitrè, alla fine dell'Ottocento, descrive il pubblico dell'*opra*: “Spettatori son per lo più ragazzi del popolino, iniziati quali sì, quali no in un mestiere; gli altri son giovani e adulti. Uno studioso di statistica non avrebbe modo di farsi un criterio esatto di quelli che veramente usano all'*opra*; perché in una vanno più monelli che giovani, in un'altra più giovani che ragazzi; in un sestiere son servitori, camerieri e sguatterri; in un altro pescatori e pescivendoli (*rigatterri*); qua facchini (*vastasi, vastaseddi*), fruttivendoli; là lustrini, mozzi di stalla, manovali ed altri siffatti; ovvero operai dei meno modesti e de' meno bassi. Tutto dipende dal sestiere, dalla contrada dell'*opra*; dove, però, non si vede mai, o rare volte, una donna, e dove una persona del *mezzo ceto* sarebbe argomento di osservazioni e di commenti degli spettatori, come di meraviglia a coloro de' suoi amici o conoscenti che venissero a saperlo. Le persone così dette civili parlano dell'*opra* come di luogo e spettacolo plebeo” (1889: 124).

² Secondo alcuni studiosi il teatro dell'*opra*, o quantomeno i suoi temi, deriverebbero dalla trasposizione scenica delle storie epico-cavalleresche recitate nelle piazze dai *cuntisti* (cf. Burgaretta 2008: 12 ss.; Venturini 2003: 2), il cui repertorio permette di risalire fino alla *Chanson de geste* (cf. Li Gotti 1956a; Pasqualino 1992; Croce 1997). Buona parte del repertorio era certamente frutto del riadattamento di testi epici tramandati oralmente o ripresi dai poemi cavallereschi (*Morgante, Orlando innamorato, Orlando furioso, Angelica innamorata*, ecc.) e, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, dai lavori di G. Lo Dico (*Storia dei paladini di Francia*, 4 voll., Palermo, 1858-60) e di G. Leggio (*Guido Santo e i nipoti di Carlo Magno, ovvero il figlio di Bradamante. Seguito alla morte dei Paladini di Francia*, 2 voll., Palermo, 1900-1925) (cf. Pasqualino 1979 e 2001: 32 ss.).

spettacoli dei *cantastorie*, narratori itineranti di epopee banditesche e di fatti di cronaca esemplari³.

In conseguenza di questo mutare dei costumi, furono numerosi i teatri dell'opera dei pupi che dovettero chiudere spingendo i figli e i nipoti dei pupari storici a dedicarsi ad altre attività⁴. Ai primi degli anni Sessanta né a Palermo né a Catania v'erano più teatri aperti continuativamente per tutto l'anno. Sarà solo negli anni Settanta, appunto, grazie all'impegno dell'Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari e della cattedra di Antropologia Culturale dell'Università di Palermo nella promozione della ricerca e dello studio del patrimonio immateriale, e al correlato intervento di sostegno della Regione Siciliana, che l'*opra* dei pupi conoscerà una rifioritura. Si andranno così progressivamente ricostituendo le antiche compagnie di pupari che rimetteranno in scena il repertorio tradizionale riducendolo e riadattandolo però al nuovo pubblico, ora costituito principalmente dalle scolaresche, dalla borghesia colta e dai turisti (cf. Pasqualino 2001: 17).

Questa specifica tradizione teatrale si era cominciata ad affermare in Sicilia – probabilmente riprendendo stili figurativi e elementi scenici e narrativi da forme di teatro delle marionette diffuse in Puglia e in Campania (cf. Pasqualino 1996) – intorno ai primi dell'Ottocento, differenziandosi in due principali linee artigianali e espressive: quella *palermitana* (Sicilia occidentale) e quella *catanese* (Sicilia orientale)⁵. Al di là della vera e propria data d'origine dell'*opra*, che resta avvolta nel mistero insieme al suo primo esecutore, è certo che la prevalenza tematica

³ Va, inoltre, considerato che «in relazione al *boom* economico e consumistico si era prodotto un pericoloso fenomeno culturale: i ceti popolari, che ormai avevano libero accesso ai beni di consumo, identificavano gli elementi tradizionali della loro cultura come simboli *tout court* della precedente miseria» (Napoli 2007: 3).

⁴ Ricorda Mimmo Cuticchio: «A seguito dell'avvento della televisione, molti opranti furono costretti a vendere il “mestiere” (cioè tutto l'occorrente per la messa in scena degli spettacoli), diversi teatrini furono smembrati e i pupi svenduti, i figli dei pupari si orientarono verso altre occupazioni, si arresero valenti opranti e con loro pittori e artigiani” (2014: 8).

⁵ In Sicilia orientale si distingueva un'altra tradizione, quella *siracusana* (cf. Uccello 1965a; Burgaretta 2008: 50 ss.).

dei soggetti cavallereschi⁶, l'ordine temporale di esecuzione del repertorio, l'uso delle corazze metalliche e la meccanica costruttiva particolarmente adatta a rappresentare i combattimenti, si affermarono in Sicilia grazie ai pupari Gaetano Greco (1813-1874) e Liberto Canino di Palermo e Gaetano Crimi (1807-1877) e Giovanni Grasso (1792-1863) di Catania (cf. Buttitta 1961: 227; Pasqualino 2001: 16), raggiungendo il massimo sviluppo alla fine del secolo. Nel 1889 scrive Giuseppe Pitrè, insigne studioso di folklore siciliano: “Se e quanto piaccia al popolo siciliano l’*opra* de’ paladini, può ben rilevarsi dal numero dei teatrini in tutta l’isola. Non meno di 25 io ne conosco finora, di cui due in Messina, tre in Catania, nove nella sola Palermo, la città santa della cavalleria romanzesca, dove nascono e donde partono quasi tutti gli opranti di Sicilia. Carini, Balestrate, Alcamo, Trapani, Marsala, Girgenti, Terranova, Caltanissetta, Termini, Trabia, hanno ciascuna la sua *opra* stabile. Tre o quattro opranti passano da paese a paese fermandovisi quanto giova a’ loro interessi” (1889: 159-160)⁷. Oltre a spostarsi nel territorio della regione,

⁶ I principali soggetti narrativi dell’*opra* sono di carattere epico-cavaleresco, per la più parte attinenti il ciclo carolingio. Il repertorio prevedeva anche la messa in scena di vite di santi e di gesta di “eroi” popolari (Il brigante Testalonga, Marziale brigante assassino, I Beati Paoli) nonché di episodi storici (Ruggero il Normanno conquista la Sicilia, Il Vespro siciliano) e, particolarmente in Sicilia orientale, di trame shakespeariane (Otello, Macbeth) (cf. Li Gotti 1956a e 1956b; Uccello 1965b; Croce 1997; Pasqualino 2001: 15 e 30 ss.). In particolare nel repertorio dell’*Opéra* catanese si affermò, accanto alle vicende dell’antico ciclo carolingio, “un repertorio di storie cavalleresche inventate alla fine dell’Ottocento o ai primi del Novecento, che accoglievano, insieme agli elementi tipici del genere, altre suggestioni culturali, contemporanee e non: la letteratura greca e latina; il teatro shakespeariano, conosciuto direttamente o attraverso la mediazione del melodramma; i romanzi storici italiani dell’Ottocento romantico e risorgimentale [...]; il romanzo popolare d’appendice nel suo primo periodo romantico – eroico [...]; le storie più famose di santi martiri, piene di supplizi e torture, conosciute attraverso la tradizione orale e/o l’iconografia religiosa» (Napoli 2007: 2). Agli spettacoli spesso si affiancava, come introduzione o chiusura, una rappresentazione farsesca in dialetto siciliano che riprendeva i temi delle vastate derivate dalla Commedia dell’Arte.

⁷ L’attività itinerante degli opranti era legata all’esigenza di ampliare il “mercato” a fronte della concorrenza. Così ricorda Nino Mancuso (1934-2013): “Mio padre, finita la guerra, si impossessò di alcuni magazzini abbattuti dai bombardamenti [...] e realizzò così il teatrino che la gente chiamava il teatrino *ru barraccuni*. Con tanta buona volontà e pazienza, avendo compreso che non bastava rimanere fermi al Borgo Vecchio, iniziò a portare l’*opra* in vari quartieri di Palermo [...] e a girare per vari paesi della provincia” (Mancuso 2008: 21. Cf. Id. 41 ss.).

gli opranti si recavano per periodi più o meno lunghi presso le comunità di siciliani emigrati all'estero (Tunisi, Alessandria d'Egitto, Buenos Aires, San Francisco, New York, ecc.), finendo in certi casi a stabilirvisi definitivamente (cf. Pasqualino 2001: 17). Così accadrà ad Achille Greco (1856-1937), figlio di Gaetano. Dopo aver collaborato con il padre e aperto, nel 1875, un suo teatro dei pupi a Palermo, nel 1890 si trasferì in Brasile dove fondò un teatrino che, alla sua ripartenza per la Sicilia, nel 1895, verrà ereditato dai figli (cf. Venturini 2003: 20).

I pupi siciliani: tecniche di manovra e di costruzione.

A differenza delle marionette del Settecento che venivano animate dall'alto per mezzo di una sottile asta metallica collegata alla testa attraverso uno snodo e per mezzo di più fili che consentivano la manovra degli arti, i pupi siciliani presentano degli efficaci accorgimenti tecnici che consentono di imprimergli movimenti più rapidi, diretti e decisi, pertanto particolarmente idonei a mettere in scena duelli e combattimenti: da un lato l'asta di metallo per il movimento della testa è assai più robusta e non più collegata ad essa tramite uno snodo, ma la attraversa dall'interno connettendosi direttamente al busto, dall'altro il sottile filo per l'animazione del braccio destro è sostituito con la robusta asta di metallo (cf. Napoli 2007 e 2011). Tra pupi palermitani e catanesi sussistono, tuttavia, delle significative differenze inerenti la meccanica e le tecniche di manovra. Il pupo palermitano misura tra 80 cm e 1 m di altezza, pesa circa 8 kg e ha le braccia e le gambe snodabili. I pupi armati, inoltre, recano la spada infoderata che, all'occorrenza, viene estratta e attraverso un'apposita cordicella portata nel pugno della mano destra. I pupari, posti dietro le quinte ai lati del palcoscenico, con i piedi poggiati sullo stesso piano di calpestio dei pupi, muovono i pupi in scena a braccio teso, scaricando parte del peso del pupo su una braga di tela, pendente dal tetto, entro la quale posizionano il braccio. La necessità dei *pupari* di porgersi i pupi da un lato all'altro del palcoscenico, senza essere visti dal pubblico, impone che il boccascena sia di limitata larghezza. Nel teatro palermitano il maestro puparo è il perno attorno al quale ruota lo spettacolo. Questi dà indicazioni ai suoi aiutanti, improvvisa i dialoghi eseguendo tutte le parti recitate (sia le voci maschili che quelle femminili), realizza gli effetti sonori e manovra i pupi che rappresentano i personaggi più importanti (cf. Perricone 2013: 216).

Il pupo catanese, a sua volta, presenta un'altezza tra 1,20 e 1,30 m, arriva a pesare oltre 20 kg, ha le gambe rigide (non può articolare le ginocchia) e porta la spada permanentemente innestata nel pugno della mano destra. I pupi catanesi sono posti in scena dall'alto di un ponte posto dietro i fondali. I *manianti*, cioè gli animatori, reggono i pupi poggiando i piedi su una spessa tavola di legno sospesa a circa un metro da terra. "Il differente sistema di animazione dei pupi catanesi rispetto a quelli palermitani, conseguenza dell'altezza delle marionette e del loro notevole peso, spiega anche il motivo dell'adozione del ginocchio rigido, che può essere datata agli anni Cinquanta - Sessanta dell'Ottocento: per alleggerire un poco la fatica del braccio dell'animatore e scaricare in qualche modo il peso dei pupi, fu necessario renderne rigide le gambe" (Napoli 2007: 2). Per tale ragione, il teatro catanese è meno profondo di quello palermitano ma assai più largo. Va infine rilevato che il grande peso ed il sistema di manovra dei pupi catanesi ha fatto sì che a Catania il ruolo di *maniante* non coincide mai con la stessa persona che dà la voce ai pupi. Questi parlano per bocca del *parlaturo* (e/o *parlatrici*), il quale non manovra le marionette e si occupa esclusivamente della recitazione⁸.

Così descrive il movimento dei pupi in scena Pasqualino: "facendo ruotare il ferro [che attraversando la testa si aggancia al busto] sul proprio asse si fa volgere la testa del pupo a destra e a sinistra. I movimenti di rotazione più energici si trasmettono al busto, in modo che mentre la testa ruota verso destra il lato sinistro viene spinto in avanti e quello destro indietro. Viceversa, quando la testa ruota verso sinistra, le spalle e il fianco di destra vengono spinti avanti e quelli di sinistra indietro. Attraverso il busto gli stessi movimenti si trasmettono alle gambe che vengono spinte l'una avanti e l'altra indietro e, se sollevate da terra, iniziano un movimento pendolare alterno. Per fare camminare i pupi si sfrutta questo movimento suscitato e controllato agendo sul ferro prin-

⁸ "Mentre a Palermo l'ambiente dell'*Opra* era piuttosto chiuso, a Catania i pupari preudevano costantemente a modello per le loro messinscene gli elaborati allestimenti scenotecnici del teatro lirico e le modalità di recitazione dei grandi attori ottocenteschi e del teatro verista. Questi continui processi di imitazione scenografica dell'opera lirica e di osmosi col teatro degli attori viventi influenzarono profondamente la concezione spettacolare e teatrale dei pupari catanesi. Se a Palermo l'*Opra* rimase uno spettacolo più elementare e stilizzato, a Catania la recitazione fu più sentimentale e drammatica. I *parlatori* cercarono di emulare l'impostazione della voce ed il modo di recitare dei grandi attori" (Napoli 2007: 2).

cipale. Spostando indietro il pupo in modo che le gambe sfiorino terra, la destra, che è un po' più corta, si sposta indietro. Piccole inclinazioni laterali del ferro permettono di fermare a terra un piede e di fare oscillare l'altro. Una volta che una gamba è avanti e l'altra è indietro, basta sollevare lievemente il pupo da terra perché la gamba che è indietro si sposti in avanti e viceversa. Si fa camminare il pupo ripetendo questa manovra mentre lo si fa avanzare. Il ferro collegato alla mano destra permette di imprimere a essa e al braccio movimenti energici che sono particolarmente importanti per il combattimento» (2001: 22-23).

Le tecniche di manovra del pupo siciliano impongono ovviamente che esso abbia una struttura solida, idonea a resistere alle sollecitazioni dei movimenti da compiersi in scena. Costruire un pupo è, dunque, un'operazione complessa che richiede competenze tecniche qualificate e capacità inventive volte alla caratterizzazione dei diversi personaggi nonché all'esibizione della personale "cifra" artigiana (che consente, tutt'oggi, l'attribuzione di un pupo e/o delle diverse parti di un pupo a uno specifico autore). La realizzazione dei pupi non era e non è, pertanto, necessariamente curata dagli opranti: la costruzione dell'ossatura (il busto, le mani, le teste) con legno e stoffa, l'intaglio e la pittura delle teste, la cucitura degli abiti, il taglio e la lavorazione delle parti metalliche (le armature), l'assemblaggio delle diverse parti richiedono delle competenze artigianali specifiche. Intorno all'*opra* si andrà, non a caso, formando a partire da metà Ottocento una classe di artigiani specializzati nella realizzazione delle diverse componenti (cf. Pitrè 1889: 155-156; Buttitta 1961: 227-231)⁹. Illustriamo di seguito i principali elementi costitutivi di un pupo di tipo palermitano (cf. Pasqualino 1980 e 1988; Aiello 2011). Il corpo, generalmente realizzato in legno di faggio, consta del busto, degli arti inferiori, composti da tre pezzi assemblati, e degli arti superiori costituiti dai soli avambracci collegati alla spalla con strisce di solida tela. La mano destra si presenta chiusa a pugno e forata al centro (per impugnare, all'occorrenza, la spada) mentre la sinistra è aperta. Alla parte inferiore del busto sono incernierate le cosce libere di oscillare in

⁹ Ricorda Nino Mancuso: "Mio padre sapeva costruire i pupi, ma la maggior parte li aveva acquistati da abili costruttori, la sua scelta cadeva su pupi che appuna *li taliava ci parravano* ed inoltre impazziva fino a indebitarsi per acquistare pupi con corazze finemente e riccamente sbalzate e per le teste intagliate a mano con gli occhi di vetro" (Mancuso 2008: 72).

avanti. L'articolazione del ginocchio è realizzata in modo di lasciar libera la gamba di ripiegarsi all'indietro di 90°. Particolare cura richiedono la scultura e la coloritura delle teste (in genere di legno di cipresso), che devono presentare volti espressivi e ben caratterizzati (talora con occhi in vetro), e la fabbricazione delle armature, autentico frutto di perizia tecnica e marcatori di identità del pupo: realizzate in rame, le armature presentano un ricco repertorio ornamentale a sbalzo, a bulino e/o ottenuto mediante la sovrapposizione di parti in metallo di diverso colore intagliate e stagnate. Le decorazioni sono, in genere, di tipo geometrico con ricorrenti inserti fitomorfi, borchie (*bbuttuna*), losanghe e arabeschi (*rrabbischi*) in filo o a impressione. Ciascuna armatura si completa dell'emblema del casato, proprio a ciascun paladino, che ricorre anche sullo scudo: Orlando si riconosce per l'aquila, Rinaldo per il leone, Oliviero per il sole, Carlo Magno per il fiore, Gano di Magonza per l'H e così via (cf. Buttitta 1961: 228).

Per la realizzazione del pupo si parte dall'*ossatura*: i pezzi costituenti il busto e gli arti vengono assemblati e rivestiti con un'imbottitura che è successivamente coperta con abiti (personaggi femminili, il mago, il vescovo, etc.), con tela dipinta (mostri, draghi, sirene, ecc.) ovvero con l'armatura (i paladini, i guerrieri mori, etc.). Sul corpo è successivamente innestata la testa, guarnita dei capelli, di specifici copricapo o dell'elmo. I pupi sono manovrati attraverso due robusti ferri, uno che attraversa il capo agganciandosi al busto e l'altro che manovra la mano destra. La mano sinistra del pupo è invece manovrata con una funicella. Sempre attraverso funicelle viene alzata e abbassata la visiera dell'elmo e estratta la spada. In alcune marionette il ferro di manovra della testa è "a snodo". In questo caso la stecca metallica non attraversa la testa collegandosi direttamente al busto ma è connessa a un anello, posto sul capo del pupo, con cui termina la corta asta metallica che si aggancia al busto. Questa soluzione è più adatta per i personaggi che non hanno mimica e andatura marziale: nel caso delle dame, ad esempio, questo sistema risulta più consona perché fa sì che si muovano sulla scena sfiorando appena il pavimento; se i pupi rappresentano invece angeli e demoni, il ferro a snodo permette di sospenderli in posizione orizzontale così da simularne il volo (cf. Perricone 2013: 221). L'armatura è realizzata in più pezzi saldati a stagno e assemblati con cerniere. La costruzione delle diverse parti dell'armatura presenta diversi livelli di difficoltà: il costruttore utilizza

fogli di rame o sue leghe ritagliandone le parti da lavorare con l'ausilio di modelli di latta. Per la costruzione dell'elmo, oltre al cimiero, occorrono la calotta in due pezzi, il sottogola, il collare e la visiera. Ciascuno di questi, una volta che è stato modellato e rifinito, viene saldato o incernierato. La parte anteriore della corazza si compone di due pezzi. Questi, perfettamente simmetrici, devono essere bombati dando prominenza al torace e stringendo sui fianchi. Il profilo che ne risulterà sarà, infatti, decisivo per dare imponenza al personaggio. Gli spillacci contribuiscono a disegnare la figura e la loro accurata realizzazione accentua il valore estetico del pupo. Sono realizzati in più pezzi saldati che possono variare da un minimo di due a un massimo di cinque. Lo scudo con la sua forma (*a pizzu, a cori i Gesù, ovali, tunnu, a stiddra e a guantera*) e le sue elaborate decorazioni, come anticipato, svolgono un ruolo fondamentale per l'identificazione del personaggio. Ai paladini armati si aggiungono una serie di personaggi generici e di soldati, cristiani o saraceni. Una parte di questi ultimi, con piccoli accorgimenti costruttivi, è predisposta per perdere teste e braccia o per spaccarsi a metà sotto i colpi di spada dei paladini di Francia (cf. Aiello 2011).

I teatri e le rappresentazioni.

Il classici teatri dell'*opra* palermitana erano, più spesso, magazzini riadattati o baracche in legno appositamente realizzate che potevano ospitare un limitato numero di spettatori i quali prendevano posto su panche di legno. A Catania, invece, erano diffuse vere e proprie sale che potevano contenere fino a 200 spettatori. Le diverse dimensioni e peso dei pupi siciliani e catanesi richiedono, come accennato, oltre a specifiche tecniche di manovra anche diversi spazi scenici e un diverso numero di operatori. A Palermo il boccascena si presenta attorniato da un'elaborata decorazione dipinta che simula panneggi e stucchi. Il sipario principale, che si chiude tra un atto e il successivo, presenta scene di battaglia o di torneo. Oltre a questo si utilizza un siparietto, il "fondino", che si chiude tra una scena e l'altra per consentire la rimozione dei pupi (per es. quelli che restano accatastati al suolo dopo una

¹⁰ Le quinte, i fondali, i cartelloni per annunciare gli spettacoli (in carta, a scena unica, nel catanese, in tela, divisi in riquadri con 8 scene, nel palermitano), dipinti dagli stessi pupari o da artigiani specializzati, costituiscono degli esempi importanti e peculiari di arte popolare (cf. Li Gotti 1957; Buttitta 1961: 231 ss.; Vibaek 1985; Burgaretta 2008: 22 ss. e 1995; Napoli 2002).

battaglia) o di oggetti scenici (tavolini, letti, etc.)¹⁰. Il palcoscenico è diviso da quinte in tre o più spazi tali da consentire la presenza in scena di più file di pupi. Dietro le quinte prendono posto gli opranti per la manovra dei pupi. Questi, oltre che muovere i pupi sulla scena, gli danno voce con recitazioni che variano notevolmente per intensità e qualità: un bravo oprante, oltre che possedere dei bei pupi, deve essere anche un abile manovratore e un valente attore in grado di interpretare, nel corso di un unico spettacolo, personaggi maschili e femminili, re, guerrieri e felloni. Scrive Pittre: «La parola è ora di un solo, ora di due, modificata a seconda del sesso, della condizione sociale, della dignità, della religione del personaggio medesimo; e però voci forti e concitate e voci deboli e calme, con tutte le gradazioni che possono immaginarsi. Le donne hanno vocine sottili sottili, contrapposto dei vocioni stentorei di qualche gigante come Ferrau, o grossi e cupi di qualche infedele» (1899: 129). Ogni spettacolo si fonda su un copione contenente indicazioni sulla trama che l'oprante, di volta in volta, interpreta liberamente facendo ricorso anche a testi formulari (cf. Pasqualino 2001: 30).

Le rappresentazioni dell'*opra* avevano, in origine, una cadenza regolare e svolgevano, sera per sera, nel corso di diverse settimane, un intero ciclo narrativo a puntate collegate attraverso un sapiente meccanismo di interruzione dell'azione ereditato dal *cuntu* dei *cuntastorie* e finalizzato ad incatenare il pubblico per farlo tornare l'indomani (cf. Napoli 2007: 1). Nel corso delle pause tra un atto e l'altro, una scena e la successiva o per enfatizzare un particolare episodio della rappresentazione si eseguono tutt'oggi della musica con l'ausilio di un pianino meccanico. Si alternano melodie tradizionali, quali "la battaglia" o "il lamento" con arie tratte da opere liriche ottocentesche o da canzonette da operetta (cf. Bonanzinga 2008).

Il pubblico e i modi della fruizione.

I pupari creavano, adattando e modificando tradizioni orali e testuali, e mettevano in scena delle storie alle quali "il pubblico potesse non solo appassionarsi, ma anche consentire, condividendo con i personaggi in cui si identificava e riconosceva sistemi di attese e rappresentazioni del mondo e della vita. Cioè, [...] 'guerre e avventure medievali' che adottassero, esprimessero e riconfermassero i modelli culturali e il sistema di valori condivisi dal pubblico" (Napoli 2002: 17. Cf. Buttitta 1971). Da questo punto di vista l'*opra* dei pupi non costituisce soltanto una importante testimonianza delle tradizioni teatrali, artistiche e artigianali,

ma anche uno spazio di conoscenza storica e socio-antropologica sull'organizzazione e sull'ideologia della società siciliana, e sui loro processi di trasformazione, tra Ottocento e metà del Novecento.

Nel corso di un secolo di vita l'*opra* dei pupi ha solo apparentemente mantenuto una sua unitarietà espressiva. In realtà sia i temi narrativi che le modalità interpretative hanno subito misurabili aggiustamenti in relazione all'esigenza dei pupari di andare incontro ai gusti e alle aspettative del loro nuovo e mutevole pubblico. Dalle origini ottocentesche fino alla crisi di metà Novecento nelle vicende narrate dall'*opra* e nella forma con cui venivano esposte, enfatizzando certi episodi e certi tratti caratteriali dei personaggi, il pubblico trasponeva il proprio vissuto ricercandovi soluzione e soddisfazione ai problemi che si trovava ad affrontare nella propria quotidianità. L'*opra* era un teatro della vita, la sua cristallizzazione mitica ove ritrovarsi e trovare risposte; quasi una *biblia pauperum*, un elementare enciclopedia etica da affiancare a quel poco che giungeva delle sacre scritture alle classi subalterne attraverso la partecipazione alle sacre funzioni e i sermoni dei predicatori. Ciò comportava un alto livello di partecipazione empatica che giungeva, talora, a una vera e propria trasposizione del sé nei personaggi in scena. Osserva Pitrè: "L'uditorio è tutto orecchi per sentire, tutto occhi per vedere chi entra e chi esce dal palcoscenico, seguendo l'azione e prendendo parte per uno de' personaggi. Questo interesse per un paladino, per un eroe, è uno dei fatti caratteristici dell'*opra*; e rivela le tendenze e le inclinazioni del pubblico. Questi s'appassiona per uno, quegli per un altro; i seguaci, gli amici, i vassalli di questo paladino sono simpatici; ostili i seguaci, gli amici, i vassalli del personaggio contrario. La simpatia è per l'eroe, o pel debole che subisce la forza del prepotente, o che, indocile di freno, gli si ribella. Rinaldo con le sue audacie è sempre l'eroe ben accetto. Il suo apparir sulla scena è un avvenimento [...]. Quando egli ottiene un trionfo, lo si applaude con frenetico scoppiettar di mani, e clamorosi evviva gli si fanno la sera in cui, prima di assalir Trebisonda, riceve rinforzi insperati, duce di migliaia di prodi quell'Orlando che, lui esule e mendico, non aiutò né in fatti né in parole. La generosità cavalleresca di Orlando, che corre in soccorso del cugino, la nobiltà di Rinaldo, che in un istante dimentica un passato doloroso e lo abbraccia, riscuote battimani che fanno cader la volta del teatro. Ma, dopo Rinaldo, ben pochi godono la stima dell'uditorio. Piace Orlando per la forza soprannaturale che lo

rende straordinario. Si ammira nella sua sovranità imperiale Carlomagno, ma non si ama, perché non può amarsi un sovrano che bandì Rinaldo e lo costrinse a mendicare, un sovrano che in certe storie fa la figura d'un rimbambito; si detesta Gano di Magonza per le sue arti subdole e per le infamie di cui è capace" (1899: 128). I pupi erano amati o odiati come fossero personaggi reali e la forte partecipazione emotiva del pubblico portava, talora, al verificarsi di episodi parossistici. Due episodi, tra i tanti serbati nelle cronache e nella memoria dei più anziani bastano a dimostrarlo: a Porto Empedocle un puparo fu svegliato alle due di notte da uno spettatore che non aveva potuto prender sonno pensando a Rinaldo che nell'episodio della sera precedente era stato incatenato e gettato in un buio carcere. Il puparo fu dunque costretto a mettere in scena, per l'unico astante, la liberazione dell'eroe; a Partinico, durante la rappresentazione, uno spettatore sparò con una pistola su Gano di Magonza, l'infame traditore, peraltro regolarmente accolto da urla di disapprovazione al suo apparire in scena e fatto oggetto del lancio di scarpe, bottiglie ed altri oggetti quale evidente riscatto dalla condizione oppressione e marginalità delle plebi urbane e rurali (cf. Pasqualino 2001: 37 ss.).

Dal rito al teatro, dal teatro al rito.

Le vicende rappresentate nell'*opra* erano, dunque, vissute di fatto tanto dai suoi esecutori, i *pupari*, quanto dai fruitori come riattualizzazione di vicende autentiche e come declinazione di tipi e di fatti esemplari che potevano incontrarsi nella vita di ogni giorno. "All'opra dei pupi bisogna credere! Non è una finzione: è una celebrazione, un rito, vi si esalta il coraggio e la lealtà; vi si condanna il tradimento" ebbe a scrivere Leonardo Sciascia, il più importante narratore siciliano del Novecento, recensendo uno spettacolo del puparo acese Sebastiano Caramanna. Il pubblico tradizionale dell'*opra*, come s'è visto, era prevalentemente composto da appartenenti alle "classi subalterne" (cf. Cirese 1973), da contadini e da piccoli artigiani ai quali, nei centri urbani, veniva ad aggiungersi il proletariato e il sottoproletariato¹¹.

¹¹ Scrive, in proposito, Antonino Buttitta: "Era proprio questo tipo di composizione del pubblico che faceva arricciare il naso ai borghesi e piccolo-borghesi del tempo verso una forma di spettacolo che, nei casi più benevoli, era ritenuta manifestazione di dabbennaggine [...], nei casi peggiori pericolosa apologia di comportamenti mafiosi, fino al punto di chiederne la proibizione alle autorità" (1996b: 49).

Essi, collettivamente, costituivano un gruppo culturalmente omogeneo riunito dalla condivisione di esperienze (la fruizione dell'*opra*), di saperi (le storie dei paladini e degli eroi) specifici e di una comune etica sociale. Il seguire assiduamente la serie completa della *Storia dei paladini di Francia*, scrive Pasqualino, «permetteva al neofita di conseguire l'iniziazione e gli iniziati volentieri contribuivano al suo indottrinamento con spiegazioni. Le conversazioni e le discussioni costituivano d'altronde per gli iniziati il modo di riaffermare e testimoniare la propria appartenenza al gruppo» (Pasqualino 1977: 40). Alla luce di quanto osservato può dirsi, pertanto, che l'*opra*, al pari di altre forme di teatro tradizionale, presenti una sua chiara dimensione mitico-rituale (cf. Buttitta 1981; Turner 1986 e 1993).

L'andamento ciclico (le recite avevano carattere quotidiano e potevano durare anche un intero anno), la struttura conflittuale del racconto (i cristiani contro i mori, il bene *vs* il male), la forte caratterizzazione dei personaggi che consentiva al pubblico di immedesimarsi, lo stesso coinvolgimento sinestetico degli spettatori, rafforzato dalle svariate strategie sceniche (luci, rumori, musiche) e dagli scontri armati (vere e proprie danze cadenzate dal cozzare di spade, scudi e corazze) e, specialmente, i modi di partecipazione del pubblico, il sistema di valori sotteso alla narrazione (il codice d'onore, la fedeltà, la fede, etc.) e il correlato paradigma relazionale utilizzato per classificare fatti e persone¹², erano tutti elementi che contribuivano a conferire all'*opra* funzioni che esondavano ampiamente dal puro godimento estetico-ludico pure presente. Lo stesso Pitrè doveva aver intuito il valore rituale dell'*opra*. Così scrive, infatti, a proposito dell'afflato emotivo che accompagnava la messa in scena della *Morte dei paladini*: «Non ho mai visto la *Morte de' paladini* senza ricevere una viva impressione del contegno degli spettatori. È raro, estremamente raro, che l'uditorio serbi mai tanto silenzio e tanto raccoglimento quanto in questa sera. La tristezza è sul volto di tutti; le stesse parole che l'un l'altro gli spettatori si barattano sono sommesse per riverenza al luogo ed al momento sacro e solenne. [...] All'apparir dell'angelo a Rinaldo, al benedir che fa Turpino il conte Orlando, tutti si scoprono il capo come

¹² «Un essere infame, un traditore di cui non ci si fidare è un Gano da Magonza. Un uomo ricco e avaro che si lascia ingannare dai malvagi è un Carlo Magno. Un uomo fortissimo leale e fedele, non furbo, molto serio, poco fortunato con le donne è un Orlando; mentre un forte ribelle e scaltro, capace di arrangiarsi, scherzoso, donnaiolo, è un Rinaldo. Un fanfarone allegro e generoso è un Astolfo» (Pasqualino 1977: 40).

la sera del Venerdì santo rappresentandosi il *Mortorio di Cristo*. Anzi tra il *Mortorio di Cristo* e la *Morte de' paladini* c'è tale riscontro, tale identità d'impressioni negli spettatori che mai la maggiore. Le due rappresentazioni sono egualmente grandi, luttuose, lagrimevoli. Il suono del corno d'Orlando scuote le fibre di chicchessia, lo squillo della tromba che chiama all'ultima battaglia è orribile quale non fu mai durante l'anno. - *Io chi cci pozzu fari* (diceva una sera [14 ottobre 1877] tra un crocchio di amici uscendo dall'opera un operaio) *quantu voti haju 'ntisu sunari lu cornu d' Orlannu pi la morti di li paladini, m'haju 'ntisu arrizzari li carni!* - *E io* (soggiungea un altro) *'un sugnu lu stissu! A vùdiri lu ciuri di li paladini ddà, 'nta ddu 'nciarru, macari mi veni di chiànciri!* Eppure tutti questi guerrieri, chi per molto e chi per poco sono stati in mezzo a sbaragli e ad imprese d' ogni genere; eppure in tutto il corso della storia quante volte non s'è udito quel corno! Ma in veruna sera tanti eroi tutti conosciuti, tutti illustri, tutti benamati, sono stati insieme per correre, infamemente traditi, a morte sicura" (1899: 147-148). L'accenno di Pitirè alla passione del Cristo e l'osservazione dei comportamenti e sentimenti analoghi che accompagnano tanto l'esecuzione del dramma sacro quanto quella della morte dei paladini, contribuiscono a chiarire il valore ideologico che la rappresentazione dell'*opra* aveva per i suoi fruitori. Non diversamente dalla Settimana Santa che segna, nel ciclo dell'anno, il passaggio dal *caos* al *cosmos* attraverso la ripetizione rituale della morte e della resurrezione del Cristo, avvenuta in *illo tempore*, ma ripetuta e riattualizzata ogni anno (cf. Eliade 1976 e 1999), la rappresentazione delle gesta dei paladini, la loro morte a Roncisvalle seguita dalla riscossa (dalla vendetta) e dal trionfo delle milizie di Carlo su Gano, il traditore, e i *saraceni*, quindi dal trionfo dei valori positivi, riequilibrava ritualmente, a livello mitico le situazioni di squilibrio della prassi, «conducendo a misura razionale un orizzonte esistenziale permanentemente insidiato dall'emergere dell'irrazionale» (Buttitta 1996b: 51).

L'opra oggi.

Sono proprio la progressiva perdita di questa dimensione mitico-rituale solutoria della *crisi* (cf. De Martino 1948 e 1958) e il disgregarsi della ciclicità temporale che portava ordine nella quotidianità, che hanno segnato il declinare dell'*opra* nella fruizione del suo pubblico tradizionale. Le condizioni di cui essa rappresentava le mitiche soluzioni,

infatti, andarono mutando e ad esse si accompagnò il sorgere di nuovi miti, di nuovi riti, di nuovi eroi, così mutarono i tempi del vivere a fronte di nuovi regimi ergologici. L'adattamento dell'opera dei pupi al pubblico contemporaneo ha previsto, essenzialmente, due operazioni: costruire spettacoli che presentano in una sola sera una vicenda già conclusa, rinunciando alla fruizione ciclica tradizionale; "calibrare" i codici tradizionali della messinscena col gusto di un pubblico che guardava all'*opra* come a una forma di teatro divertente e/o esotica. Tale lavoro necessitava la «conoscenza approfondita degli intrecci delle storie e la piena padronanza dei codici di messinscena: il codice linguistico, i codici delle qualità della voce, il codice dei rumori e dei suoni vocali inarticolati, il codice della musica, il codice cinesico (o dei movimenti e dei gesti), i codici figurativi dei luoghi e dei personaggi» (Napoli 2007: 3. Cf. Pasqualino, Vibaek 1984).

L'*opra* è potuta dunque rinascere, risorgere dal suo glorioso passato, solo acquisendo una nuova identità, ricavando nuovi spazi e proponendo soddisfazione a nuove esigenze (cf. Pasqualino 1981). Da teatro delle passioni, da luogo della risoluzione mitica dei conflitti essa s'è fatta ora esotica rappresentazione dell'anima del popolo siciliano per il turista, ora monumento (mistificato e idillizzato) della memoria e della identità storico-culturale per l'*intelligenza* borghese, ora intrattenimento ludico per i ragazzini delle scuole. Ha perso la sua scansione ciclica, ha selezionato dal suo repertorio gli episodi più appariscenti e chiassosi (le battaglie, i duelli, gli amori contrastati, ecc.), quelli cioè che possono meglio rispondere alle aspettative del nuovo pubblico. Così ha fatto Enzo Mancuso a Palermo con la sua compagnia *Teatro Carlomagno*, che tutt'oggi si esibisce periodicamente presso lo storico teatrino del Borgo: egli può essere oggi considerato tra i migliori esempi del "teatro di tradizione". D'altra parte, l'*opra*, ha saputo in certi casi rinnovarsi, adattare cioè linguaggi scenici e forme della rappresentazione a nuovi temi narrativi. È questo il caso dei "pupi antimafia" di Angelo Sicilia, una serie di rappresentazioni in cui gli eroi della lotta contro la malavita organizzata (Placido Rizzotto, Pio La Torre, Peppino Impastato, Padre Puglisi, i giudici Giovanni Falcone e Paolo Borsellino) prendono il posto dei paladini di Francia. A Catania, la tradizione spettacolare ed artigiana dell'opera dei pupi resta viva grazie alla Marionettistica dei fratelli Napoli di Catania, una compagnia già attiva dagli inizi del Novecento. Diretta

da Fiorenzo Napoli, che è anche uno degli ultimi autentici depositari dell'arte di costruire i pupi, questa compagnia ha saputo adattare l'*opra* catanese alle esigenze di un pubblico contemporaneo, pur restando fedele ai modi e alle regole di messinscena di tradizione. Così, a partire dalla metà degli anni '70, per far fronte all'esigenza di rendere trasferibili i teatri catanesi in ambienti ristretti quali palestre, teatrini scolastici, sale parrocchiali, ecc., si sono cominciati a realizzare i cosiddetti "pupi piccoli" di cm. 80. Questi, "mantenendo assolutamente intatti codici, regole e tecniche della messinscena tradizionale" (Napoli 2007: 3-4), hanno offerto la possibilità di coinvolgere un nuovo pubblico, composto ora da giovani in età scolare e studenti universitari, professionisti, borghesi, e uomini di cultura.

BIBLIOGRAFIA

- AIELLO, Giuseppe. *I pupi di Palermo*. In: Selima Giorgia Giuliano, Orietta Sorgi, Janne Vibaeck, a cura, *Sul filo del racconto: Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo Internazionale delle Marionette "A. Pasqualino"*. Palermo: CRICD - Centro Regionale per l'inventario, la catalogazione e l'inventariazione, 2011, pp. 67-97.
- BONANZINGA, Sergio. *Suoni e musiche del teatro siciliano dei "pupi"*. In: Daria Parisi, a cura, *Il teatro delle marionette tra est e ovest*. Palermo: Università degli Studi di Palermo – Facoltà di Lettere e Filosofia, 2008.
- BRONZINI, Giovan Battista. *Cultura popolare: dialettica e contestualità*. Bari: Dedalo, 1980.
- BURGARETTA, Sebastiano. *La memoria e la parola: pupari, cuntisti, cantastorie e poeti popolari di Sicilia*. Messina: Armando Siciliano Editore, 2008.
- BURGARETTA, Sebastiano. *Retablo siciliano ovvero i colori dell'epos*. Palazzolo Acreide (Sr): Casa-museo di Antonino Uccello, 1995
- BUTTITTA, Antonino. *Cultura figurativa popolare in Sicilia*. Palermo: Flaccovio, 1961.
- BUTTITTA, Antonino. *Dei segni e dei miti. Una introduzione alla antropologia simbolica*. Palermo: Sellerio, 1996a.
- BUTTITTA, Antonino. *Ideologie e folklore*. Palermo: Flaccovio, 1971

- BUTTITTA, Antonino. *L'opera dei pupi come rito*. In: AA. VV., *I pupi e il teatro*, «Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano», anno IV, n. 13, 1981.
- BUTTITTA, Antonino. *Spettacolo, rito, fanti e cavalieri*. In «Nuove Effemeridi», a. IX, n. 33, 1996b.
- CIRESE, Alberto Mario. *Cultura egemonica e culture subalterne: rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*. Palermo: Palumbo, 1973.
- CROCE, Marcella. *L'epica cavalleresca nelle tradizioni popolari siciliane*. Palermo: Distretto Scolastico IV/42, 1997.
- CUTICCHIO, Mimmo. *I pupi in viaggio*. In: Mimmo Cuticchio, a cura, *I pupi del Museo Pitrè*. Palermo: Città di Palermo. Assessorato alla Cultura – Ass. Figli d'Arte Cuticchio, 2014.
- DE MARTINO, Ernesto. *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Einaudi, 1948.
- DE MARTINO, Ernesto. *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*. Torino: Einaudi, 1958.
- ELIADE, Mircea. *Il mito dell'eterno ritorno. Archetipi e ripetizione*. Roma: Borla, 1999.
- ELIADE, Mircea. *Trattato di storia delle religioni*. Torino: Bollati Boringhieri, 1976.
- LI GOTTI, Ettore. *Il teatro dei pupi*, Firenze: Sansoni, 1959.
- LI GOTTI, Ettore. *Le pitture dei cartelloni e dei carretti siciliani e la tradizione cavalleresca*. In: *Annales Universitatis Saraviensis (Universität des Saarlandes)*, vol. VI, 1957.
- LI GOTTI, Ettore. *Roncisvalle nell'opera dei pupi e la leggenda rolandiana nell'epoca normanna in Sicilia*. Zaragoza: Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, 1956b.
- LI GOTTI, Ettore. *Sopravvivenza delle leggende carolingie in Sicilia*. Firenze: Sansoni, 1956a.
- MANCUSO, Enzo. *I Mancuso: memoria di pupari*. Palermo: Ass. culturale teatrale “Carlo Magno”, 2008.
- NAPOLI, Alessandro. *I pupi del “mestiere” di Natale Meli*. In: Selima Giorgia Giuliano, Orietta Sorgi, Janne Vibaeck, a cura, *Sul filo del racconto: Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo Internazionale delle Marionette “A. Pasqualino”*. Palermo: CRICD - Centro Regionale per l'inventario, la catalogazione e l'inventariazione, 2011.

- NAPOLI, Alessandro. *Il racconto e i colori: "storie" e "cartelli" dell'Opera dei Pupi catanese*. Palermo: Sellerio, 2002.
- NAPOLI, Alessandro. *L'Opera dei Pupi di stile catanese*. Catania: Marionettistica Fratelli Napoli, 2007.
- PASQUALINO, Antonio. *Bibliografia delle edizioni cavalleresche popolari siciliane dell'Ottocento*. In: «Uomo e cultura», nn. 23-24, 1979.
- PASQUALINO, Antonio. *Come si costruisce un pupo*. In: *La cultura materiale in Sicilia*. Palermo: «Quaderni del circolo semiologico siciliano», n. 12-13, 1980.
- PASQUALINO, Antonio. *I pupari e i costruttori di pupi*. In: Antonino Buttitta, a cura, *Le forme del lavoro*. Palermo: Flaccovio, 1988.
- PASQUALINO, Antonio. *I pupi siciliani*. Palermo: «Studi e materiali per la storia della cultura popolare», n. 25, Ass. per la Conservazione delle Tradizioni Popolari, 2001 (III ed.).
- PASQUALINO, Antonio. *L'opera dei pupi a Roma, a Napoli e in Puglia*. Palermo: «Studi e materiali per la storia della cultura popolare», n. 23, Ass. per la Conservazione delle Tradizioni Popolari, 1996.
- PASQUALINO, Antonio. *L'opera dei pupi*. Palermo: Sellerio, 1977.
- PASQUALINO, Antonio. *Le vie del cavaliere dall'epica medievale alla cultura popolare*. Milano: Bompiani, 1992.
- PASQUALINO, Antonio. *Tradizione e innovazione nell'opera dei pupi contemporanea*. In: AA. VV., *I pupi e il teatro*, «Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano», anno IV, n. 13, 1981.
- PASQUALINO Antonio, VIBAEK Janne. *Registri linguistici e linguaggi non verbali nell'opera dei pupi*. In: AA. VV., *Semiotica della rappresentazione*, «Quaderni per l'Immaginario», n. 4. Palermo: Flaccovio, 1984.
- PERRICONE, Rosario. *I ferri dell'Opra. Il teatro delle marionette siciliane*. In: «Antropologia e Teatro. Rivista di Studi», n. 4, 2013.
- PITRÈ, Giuseppe. *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 voll. Palermo: Pedone Lauriel, 1889.
- TURNER, Victor. *Antropologia della performance*. Bologna: il Mulino, 1993.
- TURNER, Victor. *Dal rito al teatro*. Bologna: il Mulino, 1986.
- UCCELLO, Antonino. *L'opra" dei pupi nel Siracusano: ricerche e contributi*, Siracusa: Società Siracusana di Storia Patria , 1965a.

- UCCELLO, Antonino. *Due tragedie di Shakespeare nel repertorio dell'Opera*. In: «Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani», anno IX, 1965b.
- UCCELLO, Antonino. *Pupi e cartelloni dell'opera*. Siracusa: Ente provinciale per il turismo, 1970.
- VENTURINI, Valentina. *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*. Roma: Dino Audino Editore, 2003.
- VIBAECK, Janne. *Le scene e le figure*, in A. Buttitta, a cura, *I colori del sole*. Palermo: Flaccovio, 1985.

Bunraku – patrimônio cultural imaterial¹

Yasuko Senda
UNIMA– Japão



Sonezaki Shinjyu Casal Ohatsu & Tokubei. Foto de Kosuke Miyake.

¹ Tradução de Marisa Naspolini, atriz, professora e pesquisadora. Mestre e doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.



Imoseyama Meoto Teikin Omiwa. Foto de Kosuke Miyake.

Resumo: Bunraku. Lugar onde os bonecos explicam as emoções humanas melhor do que os seres humanos. Como a Opera dei Pupi, na Sicília, Itália, e o Wayang, na Indonésia, o Ningyo Joruri Bunraku foi considerado como Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2003 e inserido na lista em 2008. Trata-se de uma das artes de palco tradicionais do Japão, que teve início no século XVII e mantém-se até hoje através da história e da cultura japonesas. Ele mescla narrativa, música e bonecos, cada um operado por três bonequeiros. Os bonecos atraem a atenção de pessoas de todo o mundo, pois conseguem mostrar as emoções humanas na cena de forma realista.

Palavras-chave: Japão. Bunraku. Teatro de Bonecos.

Abstract: Bunraku. Where puppets explain human emotions better than humans. Like Opera dei Pupi in Sicily, Italy, and Wayang in Indonesia, Ningyo Joruri Bunraku was designated a World Intangible Heritage by UNESCO in 2003 and enrolled on the list in 2008. It is one of Japan's traditional performing arts, starting in the 17th century and continuing until today through Japanese history and culture. It combines narrative, music, and puppets, each operated by three puppeteers. Because the puppets can show human emotions on the stage realistically, people all over the world are interested in it.

Keywords: Japan. Bunraku. Puppet Theatre.

Introdução: o que é Bunraku?

É uma forma colaborativa que une recitação narrativa, *shamisen*² e bonecos na cena. As origens do Bunraku atual remontam ao século XVII, quando espetáculos antigos de bonecos (*Ayatsuri ningyo*) eram integrados às narrativas medievais (*Joruri*) e chamados *Ningyo joruri* (narrativas de

² Instrumento musical de corda japonês.

bonecos). Sua popularidade atingiu o pico com as obras do dramaturgo Chikamatsu Monzaemon e do narrador Takemoto Gidayu, e também com a fundação do Teatro Takemot, em Osaka, em 1684, em uma idade de ouro. O Teatro Toyotake e outros, mais tarde, se juntaram à lista. Eles tiveram graus variados de sucesso até que, no início do século XIX, um nativo de Awaji, chamado Bunrakuken, abriu um teatro que se tornou a estrela de Osaka. Seu trabalho foi tão fantástico, que seu nome se tornou sinônimo da forma de arte que chamamos de Bunraku hoje.

O **narrador** (*tayu*) utiliza o estilo épico Gidayu-bushi. Além de narrar o conto, ele cria as cenas, apresenta o enredo e dá as falas do personagem. Esta função envolve mais do que apenas a criação hábil de vozes diferenciadas para os diversos bonecos masculinos e femininos, jovens e velhos, de forma que eles soem críveis e reais. O narrador dá voz a todo o espectro das emoções humanas.



Apresentação de taiyu e shamisen. Foto de Kosuke Miyake.

O **shamisen**, que utiliza cordas mais grossas e uma palheta maior do que outros tipos de instrumento, tem um poder surpreendente de definir um humor ou expressar uma emoção. O narrador (*tayu*) e o tocador de *shamisen*, em suas posições individuais, dão vida à narrativa dramática.

Os bonequeiros são necessários em número de três para manipular um boneco Bunraku, o que o torna único no mundo dos bonecos. Os

bonecos são armazenados em pedaços, com a cabeça e o figurino guardados separadamente, sendo reconstruídos em cada apresentação. Os membros são fixados ao torso, os adereços e figurinos são ajustados e o cabelo, fixado e arrumado. Faz parte do trabalho do bonequeiro preparar o seu boneco para o papel que ele irá representar.

Há muitos e variados rostos Bunraku. Cada cabeça de boneco (*kashira*) é destinada a um determinado tipo de papel básico e utilizada para todos os personagens do tipo. Tipos representativos como *Bunshichi* (herói épico), *Genda* (homem jovem e bonito), *Musume* (solteira) ou *Fukeokami* (matrona) são populares. A peruca (*katsura*) está pronta para constituir o cabelo do personagem.

O **figurino**, no Bunraku, é menor do que o tamanho do figurino de pessoas reais e tem aberturas na parte de trás, onde o bonequeiro insere sua mão. Todas as peças de figurino, exceto as roupas mais leves de verão, têm estofado de algodão para endurecê-lo, já que não há carne e osso para dar forma às peças de vestuário. As roupas de peças de época (*jidaimono*) são muito opulentas, enquanto que as roupas de peças contemporâneas (*sewamono*) são mais realistas.

Os **acessórios, tais** como espada, leque e guarda-chuva, são feitos com uma estrutura especial para que o boneco possa usá-los com facilidade. Com excelentes cenografias e artistas com boa e longa preparação técnica, o Bunraku apresenta espetáculos maravilhosos para o público.

Conteúdo do Bunraku

Existem dois tipos de títulos para espetáculos Bunraku:

(1) *Jidaimono* (peças de época)- Apresenta heróis históricos, eventos complexos e grotescos, guerra, etc. Os temas são a lealdade em uma sociedade de guerreiros, amor, fidelidade e respeito entre pais e filhos. Em *Ichinotani futabagunki*, do século XII, temos uma famosa batalha entre as famílias Genji e Heike, enquanto que em *Oushuadachi ga hara*, do século XI, conta-se a história de uma velha mata uma mulher grávida sem saber que ela é sua própria filha.

(2) *Sewamono* (peças contemporâneas)- Mostra o modo de vida das pessoas comuns. Os temas são a tragédia de um amante que esperava pela liberdade, amor e ódio em eventos repentinos, sofrimento causado pelo dever e pela dívida sob o feudalismo. Na peça *Sonezakishinju*, de 1703 surge a história de um jovem trabalhador de uma empresa produtora de

molho de soja que comete suicídio com uma prostituta; Em *Onnagoroshiabura jigoku*, de 1721, o filho pródigo de um proprietário de uma empresa de petróleo mata muitas pessoas quando ele, com raiva, quebra uma banheira de óleo com a espada, e o óleo é derramado e espalhado.

Em comparação com os personagens de *Jidaimono*, em que aparecem guerreiros e princesas em trajes luxuosos, os personagens de *Sewamono* usam trajes simples. Trata-se de um drama conservador que mostra acontecimentos da vida de pessoas em cidades simples. Embora suas origens venham de eventos reais que aconteceram naquele tempo, ele criou uma grande sensação na época. Acima de tudo, são mostradas emoções humanas intensas entre amantes, casais e pais e filhos. As pessoas percebem que a simpatia humana e as emoções são eternas, tanto agora quanto em outra época. Assim, o espetáculo Bunraku nunca se torna ultrapassado, mesmo depois de repetido por centenas de anos. Os espetáculos de hoje em dia duram de duas a quatro horas, mas já foram mais longos antigamente.

A maioria dos dramaturgos surgiu na era *Edo* (1603–1867). Destes, os nomes de vinte e quatro são conhecidos. Entre eles, Chikamatsu Monzaemon (1653–1724) escreveu o maior volume de trabalhos. Ele nasceu em Echizen, mas mudou-se para Kyoto seguindo seu pai, que se tornou um samurai sem mestre. Ele aprendeu as representações *yoruri* com Uji Kaganojyo e escreveu algumas obras nesse estilo. Ele também escreveu roteiros para Kabuki, embora ele já tivesse conseguido escrever a peça *yoruri Shussekagekiyo* para Takemoto Gidayu I, que havia começado o Teatro Takemoto em 1685. Em seguida, ele escreveu *Sonezakishinjuu*. Este trabalho ganhou popularidade entre os jovens porque dramatizou o duplo suicídio de um homem e uma mulher reais. Este foi um trabalho memorável de *yoruri*, na medida em que dramatizou eventos atuais à época e não a partir de histórias antigas. Diz-se que esta peça possibilitou a Gidayu pagar todas as suas dívidas, contraídas ao longo de dezoito anos, desde que havia fundado o seu teatro (KOSHIRO, 1981, p. 98).

Chikamatsu foi contratado como dramaturgo no Teatro Takemoto e se mudou para Osaka para dedicar-se a escrever. Suas grandes obras *Horikawataminotsuzumi* (1706) e *Meido no hikyaku* (1711) são obras-primas. Além destas, a sua obra *Kokusenyagassen*, que ele escreveu para ajudar Gidayu I, teve uma longa temporada de dezessete meses. Depois disso, ele escreveu *Shinjuu tenno amijima* (1720), *Onna goroshiabura jigoku* (1721)



Igagoshi dochu sugoroku Masauemon. Foto de Kosuke Miyake.

e ganhou fama como “o deus dos dramaturgos”.

Dizem que ele teria sido um seguidor de Shakespeare (1564–1616). Ele foi o primeiro homem a estabelecer a profissão de dramaturgo, deixando cerca de cento e dez obras quando morreu, aos setenta e um anos. Sua influência é incalculável.

Particularmente, o sucesso do espetáculo de *shinjuu mono* (histórias de duplo suicídio) estimulou os jovens solitários a imitar essas mortes dramáticas. Assim, o governo emitiu um decreto proibindo tais suicídios (HISAYA, 2001, p. 175).

O encanto fascinante do Bunraku³

Bonecos com *kashira* (cabeças) bonitas e elaboradamente confeccionadas, vestindo roupas esplêndidas junto à música *yoruri*, com o narrador (*tayu*) falando e um músico tocando *shamisen* são algo muito potente, como a ópera ou a música orquestral. E o boneco manipulado por três bonequeiros mostra o drama humano contemporâneo de forma clara. É surpreendente que os três bonequeiros vestindo preto ou um elegante *Kamishimo* e estilo *Hakama* enquanto manipulam os bonecos pareçam desaparecer após alguns minutos de cena. Depois disso, o palco é do mundo dos bonecos, que mostram sentimentos humanos melhor do que os seres humanos.

Há cerca de quarenta tipos de cabeça usados no Bunraku. Os personagens femininos são chamados *Musume* (menina), *Fukeoyama* (matrona), *Baba* (velha), e assim por diante. Personagens do sexo masculino

³ KANJYURO, Kiritake e TAMAME, Yoshida. *Bunraku e Youkoso* (Welcome to Bunraku). Corp. Shogakkan: 2014, p.112.

são chamados *Bunhichi* (herói com forte masculinidade), *Koumei* (herói com sabedoria e inteligência) e *Danhichi* (“pesado” com um rosto negro).

As cabeças são feitas de *kiso hinoki* (cipreste japonês da região de Kiso), e a pele do boneco é pintada com *gofun* (uma massa branca feita de conchas em pó). As cabeças são pintadas com cuidado, diversas vezes. Elas são cuidadosamente feitas à mão pelos famosos fabricantes de bonecos de Awaji ou Shizuoka. A cabeça dos bonecos é digna de admiração por sua originalidade e *design*.

O figurino geralmente é feito de uma seda cara, leve e suave, e tem boa textura e cor forte, que outros tipos de tecido não podem proporcionar. Dentro do boneco, há apenas uma cavidade, de modo que o figurino é forrado com algodão para dar enchimento ao boneco.

O *tayū* e o tocador de *shamisen* sentam juntos lado a lado. O *tayū* fala usando vozes diferentes para cada personagem vindas da parte inferior de sua barriga. Ele chora, ri, sofre com todo o seu corpo, de forma muito expressiva, convidando o público para o mundo do *Ningyo Joruri*. O *shamisen* tem um som profundo e pesado. Tem apenas três cordas, mas quando o musicista toca com sua palheta, demonstra a profundidade dos sentimentos dos personagens, bem como a atmosfera da chuva, o vento, na verdade, todo o universo. Há alguns *tayū* e musicistas *shamisen* que foram considerados “tesouros nacionais vivos” do Japão, cujas habilidades foram aperfeiçoadas através de longa experiência. A prática de manipular bonecos por três bonequeiros vem da experiência de bonequeiros do passado, da Era Edo do século XVIII.

Observando o mundo dos bonecos, constatamos que a maioria deles é operada por cordas ou luvas, como Polichinelo e Punch⁴. Ambos convidam as pessoas com seus movimentos leves e humorados, embora suas mãos e pernas não tenham poder e eles não possam mostrar sentimentos fortes. O teatro de sombras da China e o *Wayang* da Indonésia são elegantes e misteriosos, mas não conseguem mostrar expressões realistas. Mas, no Japão, as pessoas queriam ver “vida real” no palco, e, por essa razão, o uso de três bonequeiros foi concebido.

O bonequeiro principal, *Omozukai*, empurra sua mão esquerda nas costas do boneco e agarra o *dogushi*, que está ligado à cabeça do boneco. Ele move o dedo para mover a cabeça para cima e para baixo ou para

⁴ Bonecos tradicionais da Itália e Inglaterra, respectivamente.

abrir e fechar a boca do boneco e os olhos, e levantar e abaixar as sobrancelhas. Ele também manipula a mão direita do boneco. Ele tem *butai geta* (sapatos de madeira) em seus pés para manter o boneco mais alto.

O bonequeiro da mão esquerda, Hidarizukai, manipula a mão esquerda do boneco com uma vara, *sashigane*. O terceiro bonequeiro, Ashizukai, manipula os dois pés do boneco e o faz “andar”. Para dominar a manipulação do boneco, diz-se que é preciso, primeiro, dez anos apenas para os pés. Depois, mais dez anos para a mão esquerda e somente após ele pode manipular a cabeça e se tornar um bonequeiro de pleno direito. Há mais de quarenta estilos de manipulação, e os bonequeiros os aprendem. Assim como as modelos praticam a forma de caminhar, o boneco precisa mostrar as suas belas formas através de três bonequeiros que estejam em sintonia.

Atualmente, um dos bonequeiros mais ativos, Kiritake Kanjyuro, é um manipulador de bonecos da terceira geração. Seu pai, Kiritake Kanjyuro II, era um tesouro nacional vivo. Seu colega de palco, Yoshida Tamao, pertence à segunda geração de bonecos, seguindo seu pai, Yoshida Tamao I, que também era um tesouro nacional vivo. Não há muitos que se tornaram bonequeiros famosos de segunda ou terceira geração ou narradores *joruri* ou músicos *shamisen*. Isso significa que o mundo do Bunraku tem uma tradição profunda e ampla.

Espectáculos de Bunraku⁵

Todos os anos, são realizados espetáculos em Osaka, em Tóquio e em várias cidades no Japão. Às vezes, quando convidados, se apresentam em países estrangeiros.

1) Teatro Bunraku Nacional 1-12-10 Nihonbashi Chuo-ku Osaka.

Apresentações: janeiro, abril, julho a agosto, novembro (de manhã, a partir das 11h00; de tarde, a partir das 16h00)⁶.

⁵ Organizador: Associação Bunraku Corporação do Serviço Público. Endereço: 1-12-10 Nihonbashi, Chuo-ku, Osaka-shi 542-0073. Membros: 22 Tayu, 21 Shamisen, 43 Atores-bonequeiros.

⁶ Nos espetáculos, legendas em japonês aparecem na parte superior do palco. O programa vendido nas lojas tem o texto da narração *joruri*. No local, há uma sala de exposições para uma coleção de materiais de Bunraku e uma pequena sala de cento e cinquenta lugares para filmes-documentário no 3º andar, além de uma biblioteca que está no escritório.

2) Teatro Nacional, Pequeno Salão 4-1, Hayamachi, Chiyoda-ku, Tóquio.

Apresentações: fevereiro, maio, setembro e dezembro (11h00; 14h30; 17h30). Uma turnê em maio e outubro, com visita a cerca de vinte cidades.

Sistema de formação em Bunraku

O *Bunraku* não tem um sistema de descendência familiar como o *Kabuki*, mas um sistema de oferecer cargos a pessoas com habilidade. Assim, uma pessoa comum pode se tornar um membro do teatro.

O Teatro Bunraku Nacional tem o curso de formação. Os candidatos devem ser meninos que tenham se formado no Ensino Médio e menores de vinte e três anos de idade. Os programas dos cursos incluem, naturalmente, *Gidayu*, *Shamisen* e *Ningyo* (boneco), mas dança japonesa, *Noh*, canto, etc. também são disponibilizados. Os alunos estudam por dois anos, principalmente no Teatro Bunraku Nacional de Osaka. Depois de terminar o curso de formação, eles aderem à Associação Bunraku e se tornam alunos de seus veteranos. Para o recrutamento, há um ensaio aberto para que os pais possam ver aulas reais. O recrutamento também pode ser feito no teatro ou através da *homepage*.

História do Teatro Bunraku

Diz-se que a manipulação de bonecos no Japão existe desde a Antiguidade. Também na Idade Média parece haver existido bonequeiros em santuários lotados, templos, ribeiras, portos, entre outros. Nos primeiros anos do final do Período Heian (794–1185), surgiram artistas viajantes, conhecidos como *Kugutsu-shi* (bonequeiros), com uma pequena caixa pendurada no pescoço, da qual tiravam bonecos e os manipulavam.

Histórias narradas com um ritmo e uma entonação particulares, chamadas de *Joruri*, incorporaram o acompanhamento musical do *shamisen*, supostamente trazido da China, e se desenvolveram em maior escala na área de Kyoto, Osaka e Edo, juntamente com a introdução de *Ayatsuri Ningyo* (manipulação de um bonequeiro).

Em Osaka, o narrador Takemoto Gidayu (1651–1714) ficou famoso com *Gidayu-bushi*, como ele mesmo nomeou a sua recitação *joruri*. Em 1685, ele fundou o Teatro Takemoto em Dotonbori e começou *Ningyo Joruri*, que integra três formas de arte – *joruri*, *shamisen* e manipulação

de um bonequeiro – em uma só, *Ningyo Joruri*, como se representasse *Shusse Kagekiyo*, um programa originalmente criado por Chikamatsu Monzaemon, o dramaturgo que se juntou a Gidayu. Este foi um evento divisor de águas. O sucesso de *Ningyo Joruri* foi seguido pelos estudantes mais jovens de Takemoto. Eles apresentaram o programa de Chikamatsu incluindo *Sonezaki-shinju*, uma das vinte e quatro *sewamono* escritas por Chikamatsu, cada peça versando sobre pessoas comuns da cidade.

Em 1703, o discípulo de Gidayu, Uneme, tornou-se independente para criar um novo teatro, Toyotake-zae, ele autodenominou-se Toyotake Wakatayu. Ambos os teatros existiam em Osaka, foram rivais por sessenta e quatro anos, com o primeiro terminando sua história de oitenta e três anos em 1771 e mais tarde passando para as mãos de outra pessoa. Em 1730, Yoshida Bunzaburo e sua companhia de Teatro Takemoto inventaram a manipulação por três bonequeiros. Este método foi então criado e permanece até hoje (KOSHIRO, 1981, p. 112).

A próxima pessoa que apareceu neste mundo do *Ningyo Joruri* foi o narrador de *joruri* Kidayu, de Awaji, pseudônimo Bunrakuken, nome verdadeiro Masai Yohei. Ele foi a Osaka para estreitar seu espetáculo. Em 1811, abriu seu teatro regular em um santuário Inari, em Hakurocho Osaka. Este teatro foi assumido pelos segundo e terceiro Bunrakuken. O terceiro Bunrakuken era um eficiente homem de negócios. Ele mudou o teatro para Matsushima e nomeou o teatro *Bunraku-za*. Ele também mudou seu nome para Uemura. Os espetáculos de *Bunraku-za* se tornaram tão populares que as pessoas chamavam os espetáculos *Ningyo Joruri* de *Bunraku*.

Mas *Bunraku-za* teve problemas administrativos e em 1909 entregou sua gestão a Shochiku, que é uma famosa produção em Osaka gerida pelos irmãos Shirai Matsujiro e Ootani Takejiro. Naquele tempo, os membros do teatro *Bunraku-za* eram 38 *tayū*, 51 *shamisen* e 24 bonequeiros (HIROSHI, 2003, p. 15). Shochiku adquiriu todos os *Bunraku-za* e os *Ningyo Joruri* da família Uemura. Eles fizeram um novo teatro em Yatsushashi e se esforçaram para reformar modelos antigos em prol do desenvolvimento do teatro *Bunraku*. Mas, finalmente, eles tiveram que desistir, após contraírem uma grande dívida. Além disso, havia problemas dentro da companhia *Bunraku-za* por causa da rivalidade entre dois grupos. Para resolver esta dificuldade, foi criada a Fundação Bunraku, em 1963, depois de alguma negociação.

Esta fundação é administrada pelo governo do Japão, pela Prefei-

tura de Osaka e pela Associação de Rádio-teledifusão do Japão. Todos os bonequeiros, *tayū* e *shamisen* pertencem a esta Associação Bunraku. Em 1966, o Teatro Nacional foi construído em Hanzomon, Tóquio, e apresentações de Bunraku eram feitas no pequeno saguão. Em 1984, o Teatro Nacional Bunraku foi inaugurado em Nihonbashi Osaka. A Fundação Associação Bunraku organiza o Clube do Teatro Nacional Bunraku para disseminar a diversão em todo o Japão, dando informações sobre espetáculos e vários eventos.

Recentemente, em 2014, quarenta e cinco membros da Associação Bunraku (bonequeiros, *tayū* e *shamisen*) decidiram que a NPO Bunraku-trabalharia em escolas ou estabelecimentos públicos para apresentar o Bunraku para as pessoas e fazê-las se sentirem próximas desta prática.

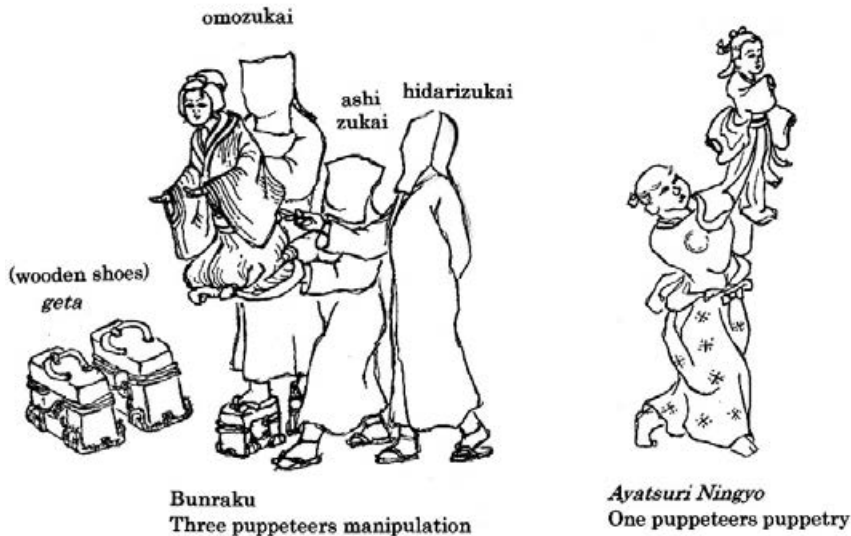


Ilustração do sr. Toru Saito.

Conclusão

Por último, eu gostaria de falar um pouco sobre os teatros Bunraku locais, que estão espalhados pelo Japão. Eles são diferentes da Associação Bunraku, que tem muitos membros talentosos, como aqueles que foram nomeados como patrimônio nacional vivo ou que receberam algum tipo de prêmio. Mas, em um nível local, as pessoas gostam de atuar elas mesmas e fazer as pessoas felizes através do teatro de bonecos.

Parece que o Bunraku, originário de Osaka, se espalhou por todo o Japão, e as pessoas o mantiveram em suas festividades como oferendas aos deuses e para seu próprio prazer. Estes grupos têm nomes de sua região, como Kuroda Ningyo (Cidade de Nagano), Anori Ningyo (Cidade de Mie), Maguwa Bunraku (Cidade de Gifu), e assim por diante. Segundo a pesquisa de Kokichi Nagata, estudioso da história das artes cênicas, há cento e quarenta e um espaços de apresentação (KOKICHI, 1983, p. 72).

De acordo com a pesquisa de Koshiro Uno, no Centro Moderno de Teatro de Bonecos em 1981, as cinco principais áreas ativas no momento são: Prefeitura de Ehime, com seis teatros (antes, eram sete); Prefeitura de Kanagawa, com cinco (antes, eram sete); Prefeitura de Tokushima, com cinco (inalterado); Ilha de Awaji, com quatro (sete antes); e Prefeitura de Nagano, com três (originalmente, dez) (KOSHIRO, 1981, p. 126-130).

A maioria desses teatros têm um palco coberto no recinto do seu santuário local. O público gosta de assistir sentado em um tapete estendido no chão. Os participantes, embora trabalhando na montanha, à beira-mar ou na cidade, arrumam tempo para a prática do teatro de bonecos com os seus companheiros durante os dias de festividades de seus santuários locais.

Especialmente na Prefeitura de Tokushima, o Awa Ningyo Joruri é forte. Ele tem um palco e uma galeria no museu de sua cidade natal, Awa Jyurobei Yashiki. O Bunraku também é apresentado nos festivais de vários teatros chamados Noson Butai, que são construídos no santuário local para as pessoas da cidade.

Perto de minha casa, em Nagoya, na Prefeitura de Aichi, há o Bunraku Chiryu Dashi, que herdou uma tradição de mais de duzentos e sessenta anos da Era Edo. Ele foi escolhido como Patrimônio Imaterial Japonês. O festival de Chiryu é realizado uma vez a cada dois anos no mês de maio. *Dashi* (carros alegóricos do festival) de cinco cidades se reúnem no Santuário Chiryu, e um *Dashi Bunraku* é apresentado como uma cerimônia em oferenda. Para isso, o Bunraku é apresentado em um palco preparado especialmente em cada *dashi*. É divertido cada *dashi* de quatro cidades distintas apresentando um espetáculo diferente. Eles normalmente apresentam espetáculos populares como *Ohichibi Hinomiyaguranodan*, *Tsubosaka Raigeki*, etc., que são amados pela maioria das pessoas.

Antigamente, a cidade de Chiryu era localizada no meio da Estrada de Tokaido, que levava de Edo (Tóquio) para Osaka. Então, as pessoas

rapidamente se apropriavam do que estava em voga na época. Há velhos livros de registro em Chiryu que contam como as pessoas tentavam imitar espetáculos recentes bem-sucedidos em Osaka. Eles levavam tão a sério que às vezes convidavam um professor do Bunraku-za para lhes ensinar Bunraku.

Assim, o Bunraku entrou na vida japonesa para ganhar a simpatia e ampliar as emoções das pessoas. Estou feliz com o seu reconhecimento como Patrimônio Imaterial Mundial e espero realmente que ele gere sucessores entre as crianças do futuro.

REFERÊNCIAS

- HIROSHI, Fujita. *Bunraku Hand Book*. Sanshodo Corp.: 2003.
- HISAYA, Hirose. *Ningyo Joruri No Rekishi*. Ebisu Kosho: 2001.
- KANJYURO, Kiritake e TAMAME, Yoshida. *Bunraku e Youkoso* (Welcome to Bunraku). Corp. Shogakkan: 2014
- KOSHIRO, Uno. *Dento Ningyo Shibai*. Bansei Sobo: 1981.
- KOKICHI, Nagata. *Ikiteiru Ningyo Shibai*. Kinseisha: 1983.
- KANJYRO, Kiritake; TAMAME Yoshida. *Bunraku e Youkoso*. Corp. Shogakkan: 2014.
- Koueki Zaidan Houjin Bunraku Association <http://www.ntj.jac.go.jp/>
- Teatro Nacional Bunraku <http://www.ntj.jac.go.jp/>
- Awaningyojoruri <http://www.awanavi.jp/feature/ningyou.html>

Bunraku – intangible cultural heritage

Yasuko Senda

UNIMA Japão

Abstract: Bunraku. Where puppets explain human emotions better than humans. Like Opera dei Pupi in Sicily, Italy, and Wayang in Indonesia, Ningyo Joruri Bunraku was designated a World Intangible Heritage by UNESCO in 2003 and enrolled on the list in 2008. It is one of Japan's traditional performing arts, starting in the 17th century and continuing until today through Japanese history and culture. It combines narrative, music, and puppets, each operated by three puppeteers. Because the puppets can show human emotions on the stage realistically, people all over the world are interested in it.

Keywords: Japan. Bunraku. Puppet Theatre.

Introduction: What is Bunraku?

It is a closely collaborated form which synchronizes narrative recitation, shamisen music and puppetry in performance. The origins of present-day bunraku date back to the seventeenth century, when older puppet shows (ayatsuriningyo) were integrated with medieval narratives (joruri) and called ningyojoruri, (puppet narratives). Its popularity peaked with the works of playwright Chikamatsu Monzaemon and narrator Takemoto Gidayu; and the founding of the Takemoto Theatre in Osaka in 1684 shared in a golden age. The Toyotake Theatre and others later joined the field. They had varying success until in the early-nineteenth century a native of Awaji named Bunrakuken opened a theatre

which became the toast of Osaka. His work was so great that his name became synonymous with the art form, which we call Bunraku today.

Narrator (Tayu) recitates *gidayu-bushi* style of epic balladry. He not only tells the tale but also sets the scenes, providing story background, and speaking the character's words. This last entails more than just the skillful creation of separate voices for the different puppet men and women, young and old, so that they sound believable and real. He gives voice to the full spectrum of human emotion.

The Shamisen which uses thicker strings and a larger plectrum than other types has the surprising power to set a mood or express an emotion. The narrator (Tayu) and shamisen player, in their twin positions, bring the dramatic narrative to life.

Three puppeteers are required to operate a bunraku puppet, making it unique in world puppetry. Puppets are stored in pieces, with their head and costumes all kept separately. For each production, the puppet is rebuilt. Limbs are attached to torsos, props and costumes fitted, and hair affixed and styled. It is the puppeteer's job to assemble his puppet for the role assigned to him.

There are many and varied Bunraku faces. Every puppet head (*Kashira*) is meant for a certain basic role type and used for all characters of the type. Representative types like "Bunshichi" (epic hero), "Genda" (handsome young man), "Musume" (maiden), or "Fukeokami" (matron) are popular. Wig (*Katsura*) is ready doing up its hair to the character.

The Costumes in bunraku are smaller than life-size and have openings in back where the puppeteer inserts his hand. Everything except the lightest summer wear has cotton padding to stiffen it, as there is no flesh and bone to give shape to the garments. The clothes in period plays (*jidaimono*) are dressed very opulently, the clothes in contemporary plays (*sewamono*) are more realistic.

Gadgets for puppet, like sword, fan and umbrella are made with special structure for puppet to use easily. With excellent stage setting and performers well and long training technique, Bunraku performs marvelous show for the people.

Content of Bunraku.

There are two types of titles for bunraku performances.

(1) *Jidaimono* (period plays):

Stages for historical heroes, complex and grotesque events and war, etc. Themes are loyalty in warriors' society, love, faithfulness and respect between parent and child.

Examples: *Ichinotani futabagunki*, 12th century: Famous battle between Genji and Heike families; *Oshuadachi ga hara*, 11th century: An old woman kills a pregnant girl without knowing she is her own daughter

(2) *Sewamono* (contemporary plays):

Stages for showing common people's way of life. Themes are the tragedy of a lover who hoped for freedom, love and hatred in sudden events, suffering from duty and debt under the society of the feudal system.

Examples: *Sonezakishinju*, 1703: A young worker at a soy sauce company commits suicide with a prostitute); *Onnagoroshiaburajigoku*, 1721: The prodigal son of an oil company owner kills many people when he angrily broke an oil tub with sword and oil spilled out.

Compared with the characters in *Jidaimono*, in which appear warriors and princesses in luxurious costumes, the characters in *Sewamono* wear plain costumes. It is a conservative drama which shows happenings in simple towns people's lives, though because its sources come from real events that happened at that time, it created a great sensation then. Most of all are shown appealing human emotions between lovers, couples and parent and child. People realize that human sympathy and emotions are eternal, the same now as then. So the *bunraku* performance is never outdated even after being repeated hundreds of years. Performances last 2 to 4 hours nowadays, but were longer in the old days.

Most playwrights appeared in the Edo era (1603-1867). Of these, the names of twenty-four are known. Among these Chikamatsu Monzaemon (1653-1724) wrote the greatest volume of work. He was born in Echizen but moved to Kyoto following his father who became a masterless samurai. He learned *Joruri* plays under Uji Kaganojo and wrote some *joruri* works. He also wrote scenarios for *Kabuki* though he had already succeeded in writing the *joruri* play *Shussekiyoko* for Takemoto Gidayu the first, who had started the Takemoto Theatre in 1685. Next he wrote *Sonezakishinju*. This work gained popularity among young people because it dramatized the double suicide of a real man and woman. This was a memorable work of *joruri*, in that it made a drama from events of the day and not from an old story. It is said that the play enabled Gidayu to repay all his debts of 18 years since having

started his theatre. (KOSHIRO, 1981, p.98)

Chikamatsu was engaged as a playwright with the Takemoto Theatre and moved to Osaka to devote himself to writing. His big works *Horikawanaminotsuzumi* (1706) and *Meido no hikyaku* (1711) are masterpieces. Besides those, his work *Kokusenyagassen*, which he has wrote to help Gidayu the 2nd, had a great long run of 17 months. After that he wrote *Shinjyutennoamijima* (1720), *Onnagoroshiaburajigoku* (1721) and won fame as “the god of playwrights”.

He is said to be a follower of Shakespeare (1564-1616) in England. He was the first man who first established the profession of a playwright. He left about 110 works when he died at age 71, and his influence is incalculable.

Especially, the success of performance of *shinjyu mono* (double suicide stories) invited lonely young people to imitate such dramatic deaths. So the government issued an ordinance forbidding such suicides. (HISAYA, 2001, p.175)

Fascinating charm of Bunraku

Puppets with beautiful, elaborately-made Kashira (heads) wearing beautiful costumes splendid in themselves. Joruri music, with its narrator “Tayu” talking and a musician playing Shamisen is quite powerful, like opera or orchestral music. And the puppet manipulated by three puppeteers shows contemporary human drama clearly. It is surprising that all three puppeteers who have black suite or fine Kamishimo and Hakama style as they manipulate the puppets seem to vanish after a few minutes of performance. After that, the whole stage is for the world of the puppets, who show human feelings better than humans can.

There are about 40 kinds of head used to Bunraku. Female characters are called Musume (girl), Fukeoyama (matron), Baba (old woman), and so on. Male characters are so called Bunhichi (hero with strong masculinity), koumei (hero with wisdom and intelligence), and Danhichi (a “heavy” with a bold face).

The heads are made from Kiso Hinoki (Japanese cypress from the Kiso region), and the skin of puppet is painted with Gofun (a white paste made from powdered shells). The heads are painted carefully, over and over again. They are lovingly hand made by famous puppet makers of Awaji or Shizuoka. The puppet’s heads are worthy of appreciation for their original face and design.

The material of the costume is usually expensive silk as it is soft and light and has good texture and deep color which other kinds of cloth cannot duplicate. Inside the puppet is just a cavity, so the costume is lined with cotton to give body to the puppet.

The Tayu and Shamisen player sit together side by side. The Tayu talks using different voices for each character from bottom of his belly. He cries, laughs, suffers with his whole body, full of abundant expression, which invites the audience into the world of Ningyo Joruri. The shamisen has a deep and heavy sound. It has only 3 strings, but when player plays it with his plectrum, it demonstrates the depth of feeling of the characters, as well as the atmosphere of the rain, the wind, indeed the whole universe. There are some Tayu and Shamisen players who have been named living national treasures of Japan, having mastered their skills through long experience. The practice of manipulating puppets by three puppeteers comes from past Japanese puppeteers experience in the 18th Century Edo Era.

Looking at world puppetry, most puppets are operated by strings or gloves like Pulcinella and Punch. Both invite people with their humorous light movements, though their hand and legs have no power and they cannot show strong feeling. Shadow plays of China and Wayang from Indonesia are fine and mysterious but cannot show realistic expressions. But in Japan people wanted to see “real life” on the stage and for that reason, the use of three puppeteers was devised.

The main puppeteer, Omozukai, thrusts his left hand from puppets back, and grasps the “dogushi”, which is connected to the puppets head. He moves his finger to nod the head up and down or open and shut the puppets mouth, and eyes, and raise and lower the eye brows. He also handles the puppets right hand. He has Butai Geta (wooden shoes) on his feet to hold the puppet higher.

The left-hand puppeteer, Hidarizukai, handles the puppets left hand with a stick, “sashigane”. The third puppeteer, Ashizukai, holds the puppet’s two feet and has it “walk.” To master puppet manipulation, it is said that it takes ten years to master the first foot 10 years, Second left hand 10 years and at last can handle head, he can be a full-fledged puppeteer. There are over 40 styles of manipulation and puppeteers learn them. Like a fashion model practices walking, a puppet needs to show its beautiful shapes through three puppeteers who are on the same wavelength.

Nowadays one of the most active puppeteers, Kiritake Kanjyuro, is a third-generation puppeteer. His father, Kiritake Kanjyuro the 2nd, was a living national treasure. Also his stage friend, Yoshida Tamao, is a second generation puppeteer, following his father, Yoshida Tamao the First, who was also a living national treasure. There are not a few who have made themselves second or third generation famous puppeteers or Joruri narrators or Shamisen players. That means the world of Bunraku has a deep and wide tradition.

Bunraku Theatre Performances

Organizer: Public Service Corporation Bunraku Association.

Address: 1-12-10 Nihonbashi, Chuo-ku, Osaka-shi 542-0073.

Members: Tayu 22, Shamisen 21, Puppeteer 43.

Every year perform Osaka, Tokyo and several cities in Japan. Sometimes when invited perform in foreign countries.

1. National Bunraku Theatre 1-12-10 Nihonbashi Chuo-ku Osaka

Performances: January, April, July to August, November (morning, from 11:00 a.m.; afternoon, from 16:00).

Caption (Japanese) appears on the upper part of stage.

The program sold in the shops has the text of the Joruri recitation.

There is an exhibition room for a collection of materials of Bunraku.

There is a 150-seat small hall for documentary movies on the 3rd floor.

The library is in the office on the 3rd floor.

1. National Theatre, Small Hall 4-1, Hayamachi, Chiyoda-ku, Tokyo.

Performances: February, May, September, December. (11:00; 14:30; 17:30)

1. A road show, in May and October, visits about 20 cities.

Training system of Bunraku¹

Bunraku does not have a system of family descent like Kabuki but a system of offering positions to people with ability. So an ordinary person can become a member of the theatre.

The National Bunraku Theatre has the training course. Applicants must be boys who have graduated junior high school and are less than

¹ Kiritake Kanjyuro & Yoshida Tamame *Bunraku e Youkoso* (Welcome to Bunraku). P.112.

23 years of age. Course programs include, of course, Gidayu, Shamisen, and Ningyo (puppet), but Japanese dance, Noh singing, etc. are also available. Students study for two years, mainly at the Osaka National Bunraku Theatre.

After finishing the training course they join the Bunraku Association and become students of senior members.

For recruitment, there is an open house so that parents can see actual sessions. Recruitment is also opened at the theatre or through the theatre home page.

History of Bunraku Theatre

Puppet manipulation in Japan is said to have existed in ancient times. Also in the medieval period puppet players are said to have appeared at crowded shrines, temples, riversides, ports, among others. As early years towards the end of Heian Period (794-1185) travelling performers, known as *Kugutsu-shi* (puppeteer) have appeared, hanging small boxes on their necks and taking out puppets and playing.

Stories narrated with a particular rhythm and intonation, referred to as a *Joruri*, incorporated the musical accompaniment of the shamisen, said to have been brought over from China, made further development in the area of Kyoto, Osaka and Edo together with the introduction of *Ayatsuri Ningyo* (one puppeteers manipulation).

In Osaka narrator Takemoto Gidayu (1651-1714) was famous with *Gidayu-bushi* which he named it himself to his Joruri recitation. In 1685 he established Takemoto Theatre at Dotonbori, and started Ningyo Joruri which is integrating three forms of art-joruri, shamisen and one puppeteers manipulation into one, Ningyo Joruri, in a way as performing Shusse Kagekiyo, a program of performance originally created by Chikamatsu Monzaemon, the playwright who teamed up with Gidayu. This was an epoch making event. The success of Ningyo Joruri was followed by Takemoto Gidayu's junior and grand junior. They have presented Chikamatsu's program including *Sonezaki-shinju*, one of twenty-four *sewamono* Chikamatsu wrote, each play about ordinary town people.

In 1703 Gidayu's one of disciple Uneme has independent to set up a new theatre Toyotake-za and he named himself Toyotake Wakatayu. Both of the theatres existing in Osaka, good rivals of 64 year's standing,

with the former ending its 83 years history in 1771 and later passed into someone else's hands. While in 1730 Yoshida Bunzaburo and his company of Takemoto Theatre invented to perform with three puppeteers manipulation. This method was well-established and continued until today. (KOSHIRO, 1981, p. 112)

The person who appeared this world of *Ningyo Joruri* next was Narrator of Joruri Kidayu from Awaji, pen name Bunrakuken, real name Masai Yohei. He advanced into Osaka to start his show. In 1811 he opened his regular theatre in an Inari shrine in Hakurocho Osaka. This theatre was taken over to second and third Bunrakuken. Third Bunrakuken was efficient man of business; he moved this theatre to Matsushima and named the theatre Bunraku-za. He also changed his name to Uemura. Performance of Bunraku-za became so popular, people called *Ningyo Joruri* performance to Bunraku.

But Bunraku-za has fallen to administrative problem and in 1909 handed over its management into Shochiku, which is a famous production in Osaka managed by Shirai Matsujiro and Ootani Takejiro brother. At that time Bunraku-za theatre members were Tayu 38, Shamisen 51, puppeteer 24. (HIROSHI, 2003, p. 15) Shochiku has purchased all Bunraku-za and *Ningyo Joruri* from Uemura family. They made new theatre in Yotsuhashi and made effort to reform old general tendency towards the development of Bunraku theatre. But finally they had to give up by holding great amount of deficit financing. Besides there was another problem within the Bunraku-za company of about rivalry between two groups. To solve this difficulty they created *Foundation Bunraku Association* in 1963 after some negotiation.

This foundation is managed by Japan government, Osaka City and Japan Broadcast Association. All puppeteers, Tayu and Shamisen belong to this Bunraku Association. 1966 National Theatre was built in Hanzomon Tokyo and at the small hall Bunraku performed. In 1984 National Bunraku Theatre has opened in Nihonbashi Osaka. Foundation Bunraku Association organizes National Bunraku Theatre Club to get much fun throughout Japan by giving information of performance and several events.

In 2014 recently, 45 members of Bunraku Association (puppeteer, Tayu, Shamisen) established NPO Bunraku-za to work for school or public facility to introduce Bunraku to people and make them to feel close.

In conclusion

For the last, I'd like to tell about local Bunraku theatres which are distributed through-out Japan. They are different from the Bunraku Association, which has much talented members like those who have been nominated to be living national treasures or who have received some kind of prize, but on a local level, people enjoy performing themselves and make people happy by puppetry.

It seems Bunraku, started in Osaka, has spread throughout Japan, and people keep it in their festivals as offerings to the gods and for their own pleasure. These groups have names from their region like Kuroda Ningyo (Nagano Prefecture), Anori Ningyo (Mie Prefecture), Maguwa Bunraku (Gifu Prefecture) and so on. The number is reported to be 141 places by the research of Kokichi Nagata, scholar of the history of performing arts. (KOKICHI, 1983, p.72)

According to the research of Koshiro Uno at Modern Puppet Center in 1981, the top five areas which are active now are Ehime Prefecture, with six theatres (seven previously); Kanagawa Prefecture, with five (previously seven); Tokushima Prefecture, with five (unchanged); Awaji Island, with four (seven before); and Nagano Prefecture, with three (originally ten). (KOSHIRO, 1981,p.126-130)

Most of these theatres have a roofed stage in the precincts of their local shrine. The audience enjoys watching sitting on a carpet spread on the ground. The participants, though working at mountainsides, the seaside or in the city, make time to practice puppetry with their companions in the approach to the days of festivals of their local shrines.

Especially in Tokushima Prefecture, the "Awa Ningyo Joruri" is strong. It has a stage and gallery in its hometown museum, Awa Jyurobei Yashiki. And also at a lot of theatres called Noson Butai which is built in the local shrine for village people bunraku is performed at their festival.

Close to my home in Nagoya, Aichi Prefecture, there is Chiryu Dashi Bunraku, which has inherited a tradition of over 260 years from the Edo Era. It has been chosen as a Japanese Intangible Heritage. The Chiryu festival is held once every two years in May. "Dashi" (festival floats) from the city's five towns gather at the Chiryu Shrine, and a *Dashi Bunraku* is performed to offer as a ceremonial dedication. For this, Bunraku is performed on a stage prepared specially on each Dashi. It is fun to see every Dashi from 4 towns perform a different title of play.

They often perform popular titles like *Ohichihhi Hinomiyaguranodan*, *Tsubosakareigenki*. etc., which are loved by most people.

In old times, Chiryu City was a town located at the mid-point of the Tokaido Road, which led from Edo (Tokyo) to Osaka. So people were quick to catch the fashion of the time. There are old record books in Chiryu which tell how people tried to perform imitating new successful shows in Osaka. They were so earnest that they sometimes invited a teacher from the Bunraku-za to teach them Bunraku.

Thus Bunraku has penetrated into Japanese life to enrich people's sympathy and emotions. I'm happy about its authorization as a world Intangible Heritage and really hope it will descend from people to people and to the children of the future.

REFERÊNCIAS

- HIROSHI, Fujita. *Bunraku Hand Book*. Sanshodo Corp: 2003.
 HISAYA, Hirose. *Ningyo Joruri No Rekishi*.
 Ebisu Kosho: Publishing 2001.
 KOSHIRO, Uno. *Dento Ningyo Shibai*. Bansei Sobo: 1981.
 KOKICHI, Nagata. *Ikiteiru Ningyo Shibai* (Living Puppet Play).
 Kinseisha: 1983.
 KANJYRO, Kiritake. Yoshida Tamame *Bunraku e Youkoso*. Corp.
 Shogakkan: 2014.
 Koueki Zaidan Houjin Bunraku Association <http://www.ntj.jac.go.jp/>
 Teatro Nacional Bunraku <http://www.ntj.jac.go.jp/>
 Awaninyojoruri <http://www.awanavi.jp/feature/ningyou.html>

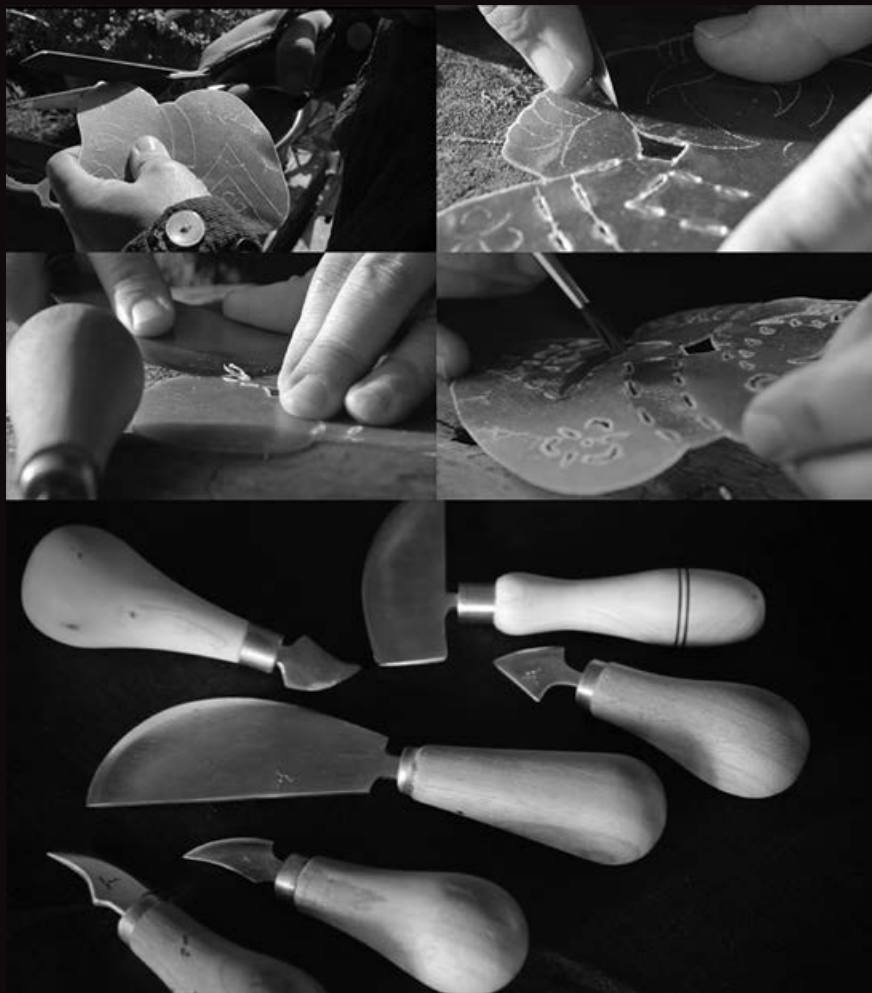
500 anos de Karagöz¹

Cengiz Özek
Istanbul Karagöz Puppet Foundation – Turquia



Cengiz Özek.

¹ Tradução de Marisa Naspolini, atriz, professora e pesquisadora. Mestre e doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.



Trabalho artesanal e ferramentas.

Resumo: Este artigo reflete sobre o Teatro de Sombras Turco Karagöz. Ele apresenta as técnicas do Karagöz, a sua estrutura e os personagens principais, proporcionando ao leitor uma visão do Teatro de Sombras Karagöz, uma forma de arte que completará 500 anos em 2017.

Palavras-chave: Teatro de Sombras Turco. Teatro Karagöz. História do Teatro.

Abstract: This article is a reflection about Turkish Shadow Theatre, Karagöz Theatre. It presents Karagöz techniques; the structure of Karagöz plays and the main characters, providing the reader with a clear view of Karagöz Shadow Theatre, an art form that will complete its 500th birthday in 2017.

Keywords: Turkish shadow theatre. Karagöz theatre. Theatre History.

História

O Teatro de Sombras Turco, também chamado de Karagöz, é um patrimônio cultural importante. Ele pode ser descrito como um microcosmo, uma seção transversal da cultura otomana e da estrutura social, unidas em uma totalidade harmoniosa e multifacetada.

Quanto à questão de saber onde, como e quando o teatro de sombras chegou à Turquia, esta tradição não existe na Ásia Central nem no Irã, por isso não pode ter vindo de lá. Sabe-se que o teatro de sombras foi introduzido na Turquia pelo Egito no século XVI, período do qual há provas irrefutáveis de sua existência aqui. As evidências de sua entrada pelo Egito são igualmente indiscutíveis, fornecidas por uma história do Egito intitulada *Bedayii'z-zuhbur fi vekaayii'd-dühur*, de autoria do escritor árabe Mehmed b. Ahmad b. İlyasü'l-Hanefi.

Na parte deste livro pertinente ao nosso tema, há um relato de que, quando o sultão otomano Selim II conquistou o Egito em 1517, ele enforcou o sultão mameluco Tumanbay II em 15 de abril de 1517. No palácio, na ilha de Rode, no Nilo, em Cize, o ator sombrista reencenou o enforcamento de Tumanbay no Portão Züveyle, incluindo o fato de que a corda se rompeu duas vezes durante o processo. O sultão Selim ficou muito satisfeito com a apresentação e, após presentear o ator com oitenta peças de ouro e um *kaftan* bordado, disse: “Quando voltarmos a Istambul, venha conosco para que o meu filho possa ver este espetáculo e se divertir”.

Outra fonte confiável, que confirma que o teatro de sombras foi introduzido na Turquia pelo Egito no século X, é uma obra de IbnIlyas, que data do reinado de Yavuz Sultan Selim II.

A história do teatro de sombras egípcio pode ser rastreada até o século XI. Encontramos um longo relato sobre este teatro pelo poeta ÖmerIbnül-Fariz, em sua “Ta'iyeti'l-Kübra”: nos espetáculos de teatro de sombras descritos neste poema, navios navegam no mar, exércitos batalham na terra e no mar, camelos e soldados da cavalaria e da infantaria passam. Um pescador lança sua rede e pega peixe, monstros marinhos afundam navios, e leões, pássaros e outros animais selvagens atacam suas presas. Quase todos estes são mais tarde retratados em espetáculos de teatro de sombras no século XVI em Istambul. Aqui também os pássaros voam, animais selvagens lutam entre si, navios navegam, e pessoas são engolidas por um monstro. Outras evidências do uso destes recursos são imagens descobertas por Paul Kahle que parecem descrever um espetáculo de teatro de sombras do século XIII. Quando examinamos essas imagens, vemos que elas se assemelham a um leão, a aves, entre elas uma cegonha, e a navios.

Após a introdução do teatro de sombras pelo Egito, os turcos fizeram suas próprias contribuições criativas, e uma nova forma muito colorida, animada e original emergiu e foi disseminada por todo o Império Otomano e sua esfera de influência. As fontes que descrevem as origens do teatro de sombras turco datam do festival de 1582, que celebrou a circuncisão dos príncipes reais, ou alguma data próxima. O documento mais importante, que não chamou a atenção de pesquisadores antigos, e que dá informação mais ampla e detalhada sobre o teatro de sombras é o *Surname-i Hümayun*, um relato ilustrado do famoso festival de 1582.

Em muitos trechos do *Surname-i Hümayun*, nos deparamos com o

termo *hayalbaz*, que não é explicado, provavelmente porque todo mundo sabia o que era. O termo *hayalbaz* pode ter se referido a um tipo de boneco ou talvez a um outro tipo de arte cênica, antes de se referir ao teatro de sombras. Em uma fonte estrangeira, embora encenações com bonecos tenham sido descritas em vários lugares, o teatro de sombras é descrito em um só lugar, como no *Surname-i Hümayun*. Esta testemunha ocular estrangeira, embora dê uma descrição mais curta do que o escritor turco, certamente havia visto o mesmo tipo de espetáculo:

“Alguém trouxe uma pequena cabana de madeira com seis rodas, o palco, para o centro. Em frente a ela, havia uma cortina de pano de linho, e no interior várias luzes. Alguém fez as imagens se moverem, lançando reflexos sobre a cortina por meio das luzes. Por exemplo, um gato comeu um rato, e uma cegonha comeu uma cobra. Duas pessoas conversavam usando sinais feitos com os dedos, como mudos, e coisas do tipo. Uma perseguia, outra corria, e assim por diante. Observar tudo isso teria sido mais interessante se as cordas que puxam as silhuetas aqui e ali não fossem visíveis.”

Existem muitas características em comum entre os dois textos. Por exemplo, a descrição de *Surname-i Hümaylbi* também menciona um gato e um rato, uma cegonha e uma cobra. Ambos os textos dizem que as silhuetas foram movidas por meio de cordas. É possível que o público tenha confundido as sombras das varas que moviam as silhuetas com as cordas. No final do século XIX, ainda havia prólogos envolvendo animais.

Segundo o *Surname-i Hümayun*, uma oração ao sultão reinante era feita no início do espetáculo, assim como era no Karagöz. Aqui os pássaros voam, animais de rapina são mostrados em combate, amantes inclinam suas cabeças ante belas meninas sentadas em tronos ornamentados, cantores cantam belas melodias, o vento estala nas grandes galeras, partindo-as ao meio, pessoas comem e bebem em encontros sociais, várias flores são mostradas crescendo nos prados, várias frutas crescem independentemente da estação, e depois das cenas do gato e do rato, e da cegonha e da cobra, um monstro horrível chega e engole todo mundo.

No século XVII, o Karagöz alcançou a sua forma familiar. Neste século, há muitas evidências, incluindo o relato de Evliya Çelebi e outros de viajantes estrangeiros pela Turquia. As informações mais detalhadas sobre o teatro de sombras no século XVII são fornecidas por Evliya Çelebi. É em seu livro que encontramos os nomes Karagöz e Hacivat

mencionados pela primeira vez (o tema e as características dos espetáculos, poemas que foram recitados e os atores sombristas famosos da época).

Um assunto muito debatido é se Karagöz e seu amigo Hacivat foram pessoas reais. Estes dois protagonistas do teatro de sombras se instalaram de tal forma nos corações das pessoas, que elas os viam como pessoas que realmente teriam vivido, e várias histórias eram contadas sobre eles que pareciam provar sua existência. De acordo com uma delas, Hacivat era pedreiro, e Karagöz, um ferreiro durante o reinado do sultão Osman no início do século XIV. Enquanto a dupla estava trabalhando na construção de uma mesquita em Bursa, eles divertiam os outros trabalhadores com as suas réplicas espirituosas, de modo que o trabalho ficou atrasado, e o sultão ordenou a execução de ambos. Isso, no entanto, bate de frente com a teoria mais comprovada de que o Karagöz teria vindo do Egito no século XVI.

Existem várias teorias sobre as suas origens. De acordo com algumas fontes, ciganos vindos da Índia ou judeus que imigraram para a Turquia, vindos da Espanha no século XV, teriam trazido com eles muitas das nossas artes tradicionais da cena, tais como bonecos, palhaços, ilusionistas e o *ortaoyunu*. E há outras teorias distintas. Embora possa haver os mesmos elementos verdadeiros em todas elas, isso não muda o fato de que ele chegou à Turquia vindo do Egito.

Como o teatro de sombras chegou ao Egito, é outra questão. Há uma rica e profundamente enraizada tradição de teatro de sombras na Ásia, particularmente na China, na Índia e na Indonésia. Além disso, na China e na Índia as silhuetas do teatro de sombras são feitas de couro semitransparente, dando-lhes uma característica mais próxima do teatro de sombras turco. No entanto, está provado, sem sombra de dúvida, que a técnica de teatro de sombras chegou ao Egito a partir de Java, cujo teatro de sombras é um dos mais antigos de toda a Ásia. O famoso viajante marroquino Ibn Battuta foi para Java em 1345. Muito antes dele, do século VII ao século X, mercadores árabes estabeleceram colônias na costa do Sudeste Asiático, envolvendo-se, simultaneamente, no comércio e na divulgação do Islã. Eles introduziram épicos de origem islâmica, como o *Hamzanama*, na cultura do Sudeste Asiático, e neste processo de intercâmbio cultural, o teatro de sombras de Java foi levado para o Egito.

Tendo adquirido sua forma básica no século XVII, o Karagöz se desenvolveu ao longo dos séculos seguintes, tornando-se a arte cênica

mais amada, não só entre os turcos, mas em todo o Império Otomano. Os países dos Balcãs, tais como a Grécia, a Bósnia e a Romênia, talvez tenham sido os lugares mais importantes para as apresentações do Karagöz fora da Turquia. O Karagöz também foi uma parte importante do entretenimento por muitos anos em Chipre e nos países do Norte da África, como a Argélia, a Tunísia, o Egito, e do Oriente Médio, como a Síria e o Líbano (o Líbano foi parte da Síria nesse período). Ainda é possível encontrar Karagöz com um nome (Karagiozis) e estilo diferentes na Grécia e no sul do Chipre. Antes da guerra na Síria, a mesma arte podia ser encontrada sob o nome Karagoush e Iwaz. No Egito, encontramos o Aragoz como um boneco de mão.



1 – Partes do Império Otomano onde o Teatro de Sombras Turco (Karagöz) era ativo.
2 – Karagöz atual e Karagiozis são hoje apresentados na Turquia, na Grécia e em Chipre.

Técnica de Karagöz

Em relação à apresentação, o palco do Karagöz é separado da plateia por uma armação que sustenta uma folha de qualquer material branco translúcido, de preferência algodão fino, o qual é chamado de *ayna*, que significa “espelho”. É chamado de “espelho”, porque os espetáculos são um reflexo da realidade.

A armação externa da *ayna* é geralmente um tecido de cor escura com flores. Esta armação externa é chamada de *çevre*. *Çevre* significa algo que cobre os contornos de alguma coisa.



Karagöz em um bar. Desenho de Münif Fehim.

O tamanho da tela era de 2 m x 2,5 m, no entanto, em tempos mais recentes foi reduzido a 110 cm x 80 cm.

O bonequeiro fica por trás da tela, segurando os bonecos contra ela, usando uma lâmpada de azeite de oliva como uma fonte de luz por trás. É preferível usar uma lâmpada de petróleo, uma vez que ela lança uma sombra boa e faz com que os personagens cintilem, dando-lhes assim uma aparência mais viva. A luz é fixada atrás e logo abaixo da tela. Os bonecos são colocados entre a luz e a cortina em que as suas sombras são lançadas. A tela difunde a luz, e a luz brilha através do material transparente multicolorido, fazendo as silhuetas parecerem um vitral. O bonequeiro mantém o boneco próximo à tela com varas instaladas horizontalmente e esticadas em ângulos retos em relação ao boneco. O comprimento das hastes de controle é de cerca de 60 cm.

As silhuetas são planas, precisamente cortadas e coloridas. Usa-se pele de animais na sua confecção, especialmente a do camelo. O couro é transparente por si só, de modo que o mais importante é o processo de fermentação, que remove a pele. O couro fica pronto depois de secar em um local seco e com vento.

Depois de as silhuetas Karagöz terem sido elaboradas no couro, as

bordas são cortadas. Os detalhes da parte de dentro são cortados com uma faca especial chamada *nevrekan*. Ao cortar furos com a *nevrekan*, restam pedaços de couro. Estes pedaços são removidos com outra faca especial, que corta horizontalmente. Estas silhuetas são, posteriormente, pintadas com tinta à base de água. Hoje, normalmente usa-se tinta nanquim, tinta têxtil ou tinta da marca Ecoline. Existem vários livros que citam o uso de corantes à base de vegetais, no entanto, eu não consegui levantar muita informação sobre como essas tintas foram feitas. Eu sei que é possível obter cor amarela quando se mistura pó de açafrão com água ou álcool. Para obter a cor vermelha, pode-se secar um inseto chamado cochonilha, pegar o seu pó e fervê-lo com água.

Estrutura dos espetáculos Karagöz

Cada espetáculo de sombras consiste em quatro segmentos: (1) Mukaddeme (prólogo ou introdução), (2) Muhavare (diálogo) e Aramuha veresi (um interlúdio), (3) Fasil (a trama principal) e (4) Outro.

Prólogo: antes do prólogo, um ornamento chamado *göstermelik* é movido através da tela. O ornamento é uma silhueta Karagöz cortada a partir de um pedaço de couro. Esta silhueta pode ser uma flor, uma flor em um vaso, um navio, Burak (o cavalo de Muhammed) e outros desenhos. O ornamento é levantado para fora da cena, enquanto o bonequeiro faz sons do Nareke (semelhante ao *kazoo*), e Hacivat entra cantando e recitando poemas. Ele convida Karagöz, que não está interessado em aparecer. No final, Hacivat é capaz de convencê-lo a entrar em cena, e eles lutam. Todos os espetáculos começam assim.

Diálogo: Karagöz e Hacivat têm uma conversa sobre assuntos da sociedade de hoje. O uso de palavras de duplo sentido – portanto, que geram confusão – é muitas vezes a base desta comédia. Esta parte pode ser reduzida ou expandida, dependendo das habilidades do bonequeiro.

Fasil: Fasil é a história principal. Os temas do Fasil são baseados em histórias de amor, acontecimentos sociais ou histórias sobrenaturais. Karagöz e Hacivat mudam de roupa, dependendo da história. Por exemplo, em um espetáculo Karagöz há um garçom de um café, que se veste como tal. Na parte Fasil, todos os personagens e as minorias podem ser encontrados. Por exemplo, Çelebi (cavalheiro), Zenne (dama), Laz (pessoa do Mar Negro), Arnavut (albanês), Kastamonu (pessoa da cidade de Kastamonu), Ermeni (armênio), Rum (grego), Frenk (europeu),

Acem (iraniano), Cadi (bruxa), criaturas sobrenaturais, vários animais e assim por diante.

Outro: após o Fasil, Karagöz e Hacivat voltam às suas roupas normais. Karagöz pede desculpas por quaisquer erros ou ofensas durante a apresentação. Antes que termine, ele também anuncia o dia e a hora da próxima apresentação. Karagöz muitas vezes convida Çengi (um boneco dançarino do ventre) para fazer uma dança final na tela, de forma que o público possa partir com uma lembrança agradável.

Personagens do Karagöz

Karagöz era um reflexo da cultura otomana, e a tela do teatro de sombras seria um reflexo da cultura cosmopolita de Istambul. Uma lista categorizada dos personagens da sociedade otomana pode ser encontrada abaixo, de forma a tornar mais fácil a compreensão deste conteúdo.

- 1) Personagens principais: Karagöz, Hacivat.
- 2) Mulheres: conhecidas como Zenne.
- 3) Personagens com dialeto de Istambul: Çelebi, Tiryaki, Beberuhi, Matiz.
- 4) Personagens provincianos: Laz, Kastamonulu, Kayserili, Eğinli, Harputlu, Kurd.
- 5) Personagens de fora da Anatólia: Muhacir (o imigrante, de Rummelia), o albanês, o árabe, o persa.
- 6) Personagens não muçulmanos: Rum (grego), Frank (europeu/francês), Ermeni (armênio), Yahudi (judeu).
- 7) Personagens com deficiência física ou mental: o gago, o corcunda, *himbim* (que fala pelo nariz), o aleijado, o louco, o viciado em maconha, o surdo, o idiota (também conhecido como Denyo).
- 8) Os valentões e os bêbados: Efe, Zeybek, Matiz, Tuzsuz, Sarhos (bêbado), Külhanbeyi.
- 9) Animadores: dançarino de Köçek (masculino), dançarina de Çengi (feminino), cantor, mágico, acrobata, folião, ilusionista, músico.
- 10) Personagens sobrenaturais: bruxo, Caddılar (bruxas), Djins, demônios.
- 11) Vários personagens secundários ocasionais e crianças.



Da direita para a esquerda, de cima para baixo: Hacivat; Karagöz; Yahudi (Judeu) e Tuzsuz Delibekir (Valentão).



Da direita para a esquerda, de cima para baixo: Zenne (Mulher); Frenk (Europeu); Beberuhi (Anão) e Mercan (Árabe).



Da direita para a esquerda, de cima para baixo: Cin (Gênio), Canavar (Monstro) e Deve (Camelo).

No próximo ano (2017), o Karagöz vai celebrar o seu 500º aniversário. Espero que este artigo seja um presente para esta ocasião.

REFERÊNCIAS

- AND, Metin. *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. (Kukla - Karagöz - Ortaoyunu), 1st. Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969.
- AND, Metin. *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- JACOB, Georg. *Türkische volksliteratur: Ein erweiterter vortrag*. Berlin: Mayer & Müller, 1901.
- KUDRET, Cevdet. *Karagöz. Vol. I. III vols*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004.
- ÖNCÜ, Aydın. *Karagözle İlgili Araştırmalarda Bir Kaynak Olarak Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*. A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED], no. 46 2011.
- ORAL, Ünver. *Turkish Shadow Theater: Karagöz, Translated by Cumbur Orancı* Ankara: Ministry of Culture and Tourism, 2009.
- ŞAPOLYO, Enver Behnan. *Karagöz'ün Tekniği*. Ankara: Türkiye Yayınevi, 1947.
- SEVIN, Nurettin. *Türk Gölge Oyunu*. (İstanbul: Büyük Türk Yazarları ve Şairleri Komisyonu Yayınları MEB Basımevi, 1968), 30-38. 110 Siyavuşgil, Karagöz: Psiko-Sosyolojik Bir Deneme, 39-51.
- SIVAYUŞGIL, Sabri Esat. *Karagöz, Its History, Its Character Its Mystical and Satirical Spirit*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1961.

500 years of Karagöz

Cengiz Özek

Istanbul Karagoz Puppet Foundation

Abstract: This article is a reflection about Turkish Shadow Theatre, Karagöz Theatre. It presents Karagöz techniques; the structure of Karagöz plays and the main characters, providing the reader with a clear view of Karagöz Shadow Theatre, an art form that will complete its 500th birthday in 2017.

Keywords: Turkish shadow theatre. Karagöz theatre. Theatre History.

History

Turkish shadow play, also called Karagöz, is an important cultural heritage. It could be described as a micro cosmos, a cross-section of Ottoman culture and social structure combined into a harmonious and many-faceted totality.

As to the question of where, how and when the shadow play came to Turkey, this tradition does not exist in Central Asia and Iran, so it cannot have arrived from there. It's known that shadow play was introduced to Turkey from Egypt in the 16th century when there is indisputable evidence of its existence here. Evidence of its introduction from Egypt is equally incontrovertible, provided by a history of Egypt entitled *Bedayüü'z-zuhbur fi vekaayüü'd-dühur* by the Arab writer Mehmed b. Ahmad b. İlyasü'l-Hanefi.

Where the part of this book pertinent to our subject is concerned, it relates that when the Ottoman sultan Selim II conquered Egypt in 1517 he hanged the Mamluk sultan Tumanbay II on 15th April 1517. The shadow player at the palace on the island of Rode in the Nile at Cize re-enacted the hanging of Tumanbay at the Züveyle Gate, including the fact that the rope snapped twice in the process. Sultan Selim was very pleased with the performance, and having presented the player with 80 gold pieces and an embroidered kaftan, said, ‘When we return to Istanbul, come with us, so that my son can see this play and be entertained.’

Another reliable source confirming that the shadow play was introduced to Turkey from Egypt in the 10th century is a work by Ibn Ilias dating from the reign of Yavuz Sultan Selim II.

The history of Egyptian shadow theatre can be traced back to the 11th century. We find a long account of the shadow play in Egypt by the poet Ömer Ibnül-Fariz, in his *Ta’iyyeti’l-Kübra*: In the shadow plays described in this poem ships sail on the sea, armies battle on land and sea, camels, cavalry and infantry soldiers pass by. A fisherman throws his net and catches fish, sea monsters sink ships, and lions, birds and other wild animals attack their prey. Almost all of these later featured in 16th century shadow plays in Istanbul. Here too birds fly, wild animals fight one another, ships sail and people are swallowed by a monster. Further proofs of such shared features are pictures discovered by Paul Kahle thought to depict a 13th century shadow play. When we examine these pictures we find that the figures induce a lion, birds, including a stork and ships.

After the introduction of the shadow play from Egypt, the Turks made their own creative contributions, and a very colourful, animated and original new form emerged which was disseminated throughout the Ottoman Empire and its sphere of influence. Sources describing the early Turkish shadow play all date from the festival of 1582, celebrating the circumcision of the royal princes, or dates close to this. The most important document, which did not attract the attention of earlier researchers, and which gives the most extensive and detailed information about the shadow play, is the *Surname-i Hümayun*, an illustrated account of the famous 1582 festival.

In numerous places in the *Surname-i Hümayun* we come across the term “hayalbaz”, which is not explained, presumably because everyone knew what it was. The term hayalbaz may have referred to a type

of puppet or perhaps another type of performing art, before it came to refer to the shadow play. In a foreign source, although puppet plays are described in several places, the shadow play is described in only one place, as in the *Surname-i Hümayun*. This foreign eyewitness, although he gives a shorter description than the Turkish writer, had dearly seen the same performance:

“Someone brought a small wooden hut on six wheels, the stage, into the centre. In front of this was a curtain of linen cloth, and inside several lights. Someone made the images move, casting reflections onto the curtain by means of the lights. For example, a cat ate a mouse, and a stork ate a snake. As well as these, two people talked together using signs made with their fingers like mutes, and similar things. One chased, another ran, and so on. Watching all these would have been most delightful if the strings pulling the images here and there had not been visible.”

There are many common features between the two texts. For example, the *Surname-i Hümaylı* description also mentions a cat and mouse, and a stork and snake. Both texts say that the images were moved by means of strings. It is possible that the audience mistook the shadows of the sticks moving the figures for strings. Prologues involving animals were still being shown at the end of the 19th century.

According to the *Surname-i Hümayun*, a prayer was recited to the reigning sultan at the beginning of the play, just as it was in *Karagöz*. Here birds fly, beasts of prey are shown in combat, lovers bend their heads before beautiful girls seated on ornate thrones, singers sing beautiful melodies, the wind snaps great galleys in half, people eat and drink at social gatherings, various flowers are shown growing in meadows, various fruits grow regardless of the season, and after the scenes of the cat and mouse and the stork and snake, a horrifying monster arrives and swallows up all the people.

In the 17th century *Karagöz* attained its familiar form. For this century there is extensive evidence, including the account by *Evliya Çelebi* and others by foreign travellers to Turkey. The most detailed information about the shadow play in the 17th century is provided by *Evliya Çelebi*. It is in his book that we find the names *Karagöz* and *Hacivat* mentioned for the first time (the subjects and characteristics of the plays, the poems, which were recited, and the famous shadow players of the age).

A much-debated subject is whether Karagöz and his friend Hacivat were real people. These two protagonists of the shadow play became so ensconced in the hearts of the people that they wished to envisage them as people who had really lived, and various stories were told about them that seemed to prove this. According to one of these, Hacivat was a stonemason and Karagöz a blacksmith during the reign of Sultan Osman in the early 14th century. While the pair was working on the construction of a mosque in Bursa they distracted the other workers with their witty repartee, so that the work fell behind schedule and the sultan ordered their execution. This, however, collides with the best-proven theory that Karagöz arrived from Egypt in the 16th century.

About its earlier history there are various theories. According to some gypsies brought it from India or Jews who immigrated to Turkey from Spain in the 15th century and brought with them many of our traditional performance arts, such as puppets, clowns, illusionists and the “ortaoyunu”. And there are other different theories. Although there may be same elements of truth in all of them, this does not change the fact that it arrived in Turkey from Egypt.

How the shadow play arrived in Egypt is another question. There is a rich and deep-rooted shadow play tradition in Asia, particularly in China, India and Indonesia. Moreover, in China and India the shadow play figures are made of semi-transparent leather, giving them a loser affinity to the Turkish shadow play. However, it is proven beyond doubt that the shadow play technique round its way to Egypt from Java, whose shadow play is the most ancient in all Asia. The famous Moroccan traveller Ibn Battuta went to Java in 1345. Long before him, from the 7th to 10th centuries, Arab merchants established colonies on the coasts of Southeast Asia, simultaneously engaging in trade and disseminating Islam. They introduced epics of Islamic origin like the Hamzaname into the culture of Southeast Asia, and in this process of cultural exchange, the Java shadow play was brought to Egypt.

Having taken its basic form in the 17th century, Karagöz went on to develop over later centuries, becoming the best loved performance art, not only among the Turks, but throughout the Ottoman Empire. In the Balkan countries such as Greece, Bosnia, Romania Karagöz was perhaps the most important place for the performances outside of Turkey. Karagöz was also an important part of the entertainment

for many years in Cyprus and in North-African countries such as Algeria, Tunisia, Egypt and in the Middle East, Syria and Lebanon (Lebanon was part of Syria in this period). Today you can still find Karagöz with a different name (Karagiozis) and style in Greece and South-Cyprus. Before the war in Syria the same art could be found under the name “Karagoush and Iwaz”. In Egypt Aragoz can be found, however, as a hand puppet.

Technique of Karagoz

Regarding presentation, the Karagöz stage is separated from the audience by a frame holding a sheet of any white translucent material but preferably fine cotton, which is called “ayna”, which means mirror. It’s called mirror because the shows are a reflection of reality.

The outer frame of “ayna” is usually a dark coloured textile with flowers. This outer frame is called “çevre”. Çevre means something that covers the surroundings of something.

The size of the screen in the past was 2 m x 2,5 m, however, in more recent times reduced to 110cm x 80cm.

The puppeteer stands behind the screen, holding the puppets against it, using an olive oil lamp as a light source from behind. An oil lamp is preferable as it throws a good shadow and makes the characters flicker thus giving them a more life like appearance. Light is fixed behind and just below the screen. The puppets are put between the light and the curtain on which their shadows are to be thrown. The screen diffuses the light, and the light shines through the multi-coloured transparent material, making the figures look like stained glass. The puppeteer holds the puppet close against the screen with rods held horizontally and stretched at right angles to the puppet. The length of the control rods are about 60cm.

The figures are flat, clean-cut silhouettes in colour. Animal skin is used in the making of the puppets, especially that of the camel. Leather is transparent by itself, so the most important is the fermentation process, which removes the fur. The leather is ready after it has been dried in a dry and windy place.

After the Karagöz figures have been drawn on the leather the edges are cut off. The details inside are cut out with a special knife called Nevrekan. When cutting holes with the Nevrekan pieces of leather will

stick out. These pieces are removed with another special knife, which cuts horizontally. These figures are then later painted with water based painting. Today usually china ink, textile paint or Ecoline branded paint is used. There are various books mentioning the usage of vegetable based dyes, however, I haven't been able to find much information about how these paints were made. I do know that you get a yellow colour when you mix turmeric dust in water or alcohol. Drying an insect called cochineal, taking the dust of it and boiling it with water, on the other hand, makes the red colour.

Structure of Karagöz Plays

Each shadow play consists of four segments: (1) Mukaddeme (prologue or introduction), (2) Muhavere (dialogue) and ara muhaveresi (an interlude), (3) Fasil (the main plot) and (4) Other.

Prologue: Before the prologue an ornament called göstermelik is moved across the shadow screen. The ornament is a Karagöz figure cut out of one piece of leather. This figure can be a flower, a flower in a pot, a ship, Burak (the horse of Muhammed) and other designs. The ornament is lifted out of the scene while the puppeteer makes sounds from the Nareke (similar to the kazoo) and Hacivat enters while singing and reciting poems. He invites Karagöz, who is not interested in coming. In the end Hacivat is able to convince him to enter the scene, and they fight. Every performance will start like this.

Dialogue: Karagöz and Hacivat have a conversation about subjects of today's society. Words of dual meaning and thereby confusion is often the base of the comedy here. This part may contract or expand depending on the skills of the puppeteer.

Fasil: Fasil is the main story. The themes of the Fasil are either based on love stories, social happenings or super natural stories. Karagöz and Hacivat change their clothes depending on the story. For example, in a performance Karagöz is a café waiter, and will dress as so. In the fasil part, all the characters and minorities can be encountered. For example Çelebi (Gentleman), Zenne (Lady), Laz (Blacksea person), Arnavut (Albanian), Kastamonu (Person from the city of Kastamonu), Ermeni (Armenian), Rum (Greek), Frenk (European), Acem (Iranian), Cadı (Witch), supernatural creatures, various animals and so on.

Other: After the *fasil*, Karagöz and Hacivat return to their normal clothes. Karagöz apologizes for any mistakes during the show or if he offended anyone. Before the show ends he also advertises the day and hour of the next show. Karagöz often invites Çengi (a belly dancer puppet) to do a final dance on the shadow screen so the audience leaves with a nice memory.

Characters in Karagöz

Karagöz was a reflection of Ottoman culture and the shadow screen would reflect the cosmopolite culture of Istanbul. A categorized list of the characters of the Ottoman society can be found below. It should be easier to understand the content by this layout.

- 1) Main characters: Karagöz, Hacivat.
- 2) Women: known as Zenne.
- 3) Characters with Istanbul dialect: Çelebi, Tiryaki, Beberuhi, Matiz.
- 4) Provincial characters: Laz, Kastamonulu, Kayserili, Eğinli, Harputlu, Kurd.
- 5) Characters from outside Anatolia: Muhacir (the Immigrant, from Rumelia), the Albanian, the Arab, the Persian.
- 6) Non-Muslim characters: Rum (Greek), Frank (European/French), Ermeni (Armenian), Yahudi (Jew).
- 7) Characters with physical or mental defects: the Stutterer, the Hunchback, Himhim (who speaks through his nose), the Cripple, the Madman, the Cannabis Addict, the Deaf Man, the Idiot (also known as Denyo).
- 8) Bullies and drunks: Efe, Zeybek, Matiz, Tuzsuz, Sarhoş (Drunk), Külhanbeyi.
- 9) Entertainers: Köçek dancer (male), Çengi dancer (female), Singer, Magician, Acrobat, Reveller, Illusionist, Musician.
- 10) Supernatural characters: Wizard, Caddılar (Witches), Djins, Demons.
- 11) Various occasional secondary characters and children.

Next year (2017) Karagöz will celebrate its 500th birthday. I'm hoping this article will be a gift for this occasion.

BIBLIOGRAPHY

- Cevdet Kudret**, *Karagöz. Vol. I. III vols.* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004).
- Nurettin Sevin**, *Türk Gölge Oyunu.* (İstanbul: Büyük Türk Yazarları ve Şairleri Komisyonu Yayınları MEB Basımevi, 1968), 30-38.
110 Siyavuşgil, *Karagöz: Psiko-Sosyolojik Bir Deneme*, 39-51.
- Metin And**, *Geleneksel Türk Tiyatrosu* (Kukla - Karagöz - Ortaoyunu), 1st. (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1969).
- Metin And**, *Başlangıcından 1983'e Türk Tiyatro Tarihi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2006).
- Georg Jacob**, *Türkische volksliteratur: Ein erweiterter vortrag* (Berlin: Mayer & Müller, 1901).
- Aydın Öncü**, *Karagözle İlgili Araştırmalarda Bir Kaynak Olarak Evliya Çelebi Seyahatnâmesi.* A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED], no. 46 (2011)
- Enver Behnan Şapolyo**, *Karagöz'ün Tekniği* (Ankara: Türkiye Yayınevi, 1947)
- Ünver Oral**, *Turkish Shadow Theater: Karagöz, Translated by Cumhuriyet Orancı* (Ankara: Ministry of Culture and Tourism, 2009)
- Sabri Esat Sivayuşgil**, *Karagöz, Its History, Its Character Its Mystical and Satirical Spirit.* (İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1961)

Patrimônio não é peça de museu¹

Dadi Pudumjee

Union Internationale de la Marionnette (UNIMA) – Nova Déli (Índia)



Silhueta do Teatro de Sombras Indiano. Acervo Institut International de la Marionnette - IIM. Chaleville-Mézières, França. Foto de Marie Françoise Moinky-Kubly.

¹ Tradução de Marisa Napolini, atriz, professora e pesquisadora. Mestre e doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.



Kresna (Vishnu). Silhueta do Wayang Kulit. Teatro de Sombras Javanês. Foto de Nina Medeiros.



Silhueta do Teatro de Sombras Indiano. Estágio internacional sobre teatro de sombras - 1982. Institut International de la Marionnette - IIM. Chaleville-Mézières, França. Foto de Níni Beltrame.

Resumo: Este artigo reflete sobre o reconhecimento de diferentes manifestações de teatro de bonecos tradicionais como patrimônio cultural imaterial. Discute o quanto importante é preservar o teatro de bonecos tradicional, mas também lança dúvidas sobre como este reconhecimento afeta esta forma de arte que está em mudança constante.

Palavras-chave: Patrimônio cultural. Teatro de bonecos. Teatro de bonecos tradicional.

Abstract: This article reflects about the registration of different traditional puppet theatre manifestations as intangible cultural heritage. It discusses how important it is to preserve traditional puppetry but also presents doubts about how the registration affects this art form that is constantly changing.

Keywords: Cultural heritage. Puppet theatre. Traditional puppet theatre.

À medida que entramos em 2016, eu olho para trás e vejo a arte do teatro de bonecos crescendo cada vez mais em todo o mundo. Falar sobre esta forma de arte de forma genérica é impossível ou pretensioso, uma vez que só podemos tocar a superfície do que supomos ver em breves apresentações desta arte em festivais e outras plataformas, fora de contexto e desprovidas de sua bagagem cultural e social, particularmente o teatro de bonecos tradicional.

O teatro de bonecos, e principalmente o teatro de sombras, possivelmente antecede muitas outras formas de arte. Ele está vivo hoje devido à sua vitalidade sempre em transformação. Alguns de nós têm pesquisado aspectos individuais do teatro de bonecos e interpretado a realidade através de nossas próprias perspectivas. No entanto, não se pode, como todos sabemos, separar o objeto de seu contexto social e humano.

O termo “teatro de bonecos” é impróprio no nosso cenário atual. Além das poucas técnicas disponíveis, artistas de todo o mundo têm criado muito mais facetas e incorporado outras artes do espetáculo a ele, sejam máscaras, sejam atores, dança, formas usadas pelos atores, novas mídias e uma vasta poesia visual pessoal e criativa. Na verdade, as outras artes da cena também incorporaram bonecos em suas performances, aumentando o poder de contar histórias e da criação de narrativas.

Quando eu discuto a própria essência desta arte que categorizamos como tradicional, em comparação ao que muitos de nós bonequeiros urbanos fazemos, as palavras “tradição” e “moderno” caem por terra e reaparecem juntas como contemporâneo. Tanto o artista tradicional quanto o bonequeiro moderno vivem no presente e são confrontados basicamente com a mesma política, imagens visuais, materiais e um sentimento ávido de orgulho e continuidade no que ele ou ela está produzindo.

Isso ocorre mesmo com o texto performativo, que mudou gradualmente e adaptou-se de acordo com os tempos, ainda que mantendo parâmetros de costumes sociais, religiosos, artísticos e familiares na figura material do objeto de cena que chamamos de boneco.

Às vezes, eu me pergunto o que é material e o que é imaterial. Por que é que nós, que talvez sejamos chamados de artistas não tradicionais, denominamos o boneco tradicional como uma forma de arte imaterial? Isto é devido a uma percepção acadêmica ou por outro motivo?

Conversando com qualquer artista de teatro de bonecos tradicional, fica bastante claro que o que está sendo praticado é uma comunidade/família, uma tradição social. Mesmo que muitas vezes escrita, ela ainda está evoluindo e sendo transmitida a gerações atuais.

É claro que o argumento de que muitas dessas tradições estão ameaçadas devido às monoculturas mais recentes e muito mais intrusivas que se espalharam pelo mundo é verdadeiro. Será que os artistas por vir manterão suas habilidades? Será que eles vão se adaptar às novas condições, às novas formas e ainda ser chamados de tradicionais? Será que eles vão resistir às pressões da vida econômica diária e à redução de espaços cênicos? Estas são questões a serem analisadas antes de rotularmos estas formas como perdidas ou lutando para sobreviver.

Nenhuma tradição de teatro de bonecos jamais se tornou estática. Elas surgiram a partir de uma necessidade, uma necessidade de criar, de se comunicar, de controlar, de ser aceitas como documentaristas e genealogistas

da sociedade e continuarão a sê-lo se não forem impedidas de alguma forma.

Existem inúmeros exemplos de tradições que absorveram aspectos para se manter vivas, que incorporaram situações e textos para se manter atualizadas. Todas as nossas tradições de bonecos, sejam elas épicas, sejam histórias religiosas ou baladas, têm transmitido, com a ajuda de personagens locais, humor local e comentários mordazes contra a tirania e a opressão, ligando o passado ao presente, com o qual os espectadores estão familiarizados, e que só é possível através da linguagem e do texto utilizados, não se limitando ao elemento visual.

Atualmente, este aspecto tem sido conduzido principalmente pelos bonequeiros modernos, que podem ter uma voz mais forte e maior presença na sociedade, mas nada pode mudar o fato de que a forma tradicional de teatro de bonecos, em qualquer condição em que exista, tem um alcance em suas audiências locais. E é por causa da sociedade que ela cresce e evolui. A linguagem que ela utiliza, as imagens e as cores pertencem totalmente a estas influências regionais.

Por que, então, denominamos isso como sendo imaterial... Em comparação a quê? Um medo de mudança ou de perder alguns de seus valores e elementos ou de que ele possa ser tomado por outros artistas não comunitários que irão acrescentar suas próprias percepções a esta forma?

Neste artigo, eu vou citar, diversas vezes, escritos e observações de Cherif Khaznadar, de seu livro *Aviso: o patrimônio imaterial em perigo*. O título do livro é uma faca de dois gumes, pois tem como subtexto que o perigo está também nesta denominação. Ele cita Michel Leiris:

Todos os modos de agir e pensar, todos de alguma forma tradicionais, específicos de um grupo humano mais ou menos complexo e mais ou menos extenso – esta cultura que é transmitida de geração em geração, se transformando em um ritmo que pode ser rápido ou que pode ser, pelo contrário, bastante lento de forma que as mudanças sejam imperceptíveis para nós; esta cultura não é algo rígido, mas uma entidade em transformação. Por causa dos elementos tradicionais que ela inclui, está ligada ao passado, mas também tem o seu futuro, uma vez que está em constante expansão devido a novas contribuições, ou, inversamente, perdendo alguns dos seus elementos que caem em desuso, embora, ao longo de sucessivas gerações, ela seja recuperada por recém-chegados, dando a cada um

deles uma base para iniciar em direção a metas de natureza individual ou coletiva que eles se atribuem pessoalmente.

Como Cherif Khaznadar diz, e concordamos com ele, “As principais características da cultura é que ela não é fixa, mas está constantemente em mudança e, portanto, como podemos compreender algo que está em constante mudança sem o risco de congelá-lo?”, assim como as culturas antigas que podem ou não se encaixar em nosso conceito moderno de direitos humanos e sustentabilidade.

Posso dizer isso por experiência própria, não só no domínio do teatro de bonecos, mas no meu trabalho na UNIMA, onde muitas vezes tentamos empurrar ou aprovar pautas vistas da perspectiva dos países modernos do norte para o trabalho de tradições centenárias de outras comunidades, como por exemplo, os preparativos do congresso em Chengdu, ou para a criação de centros nacionais e representantes em países que não trabalham do modo como gostaríamos que trabalhassem... Este é um remédio amargo de engolir, mas devemos chegar a acordos, e na barganha encontrar uma ponte democrática que ajude a fazer o nosso trabalho progredir e, assim, às vezes, infelizmente, abrindo mão do que consideramos serem as melhores práticas. Isto, obviamente, é uma opinião pessoal, e eu sou confrontado por estas questões seguidamente em nossa organização em constante expansão e no meu dia a dia de trabalho com teatro de bonecos.

Pense no fato de que a Unima esteja viva por mais de 85 anos, agora como uma das mais antigas organizações internacionais de teatro do mundo. Isso porque ela tem se esforçado para mudar, adaptar, melhorar em determinadas situações. Eu diria que o mesmo vale para uma determinada tradição.

Recentemente, o governo do Brasil reconheceu a arte do Mamulengo como tesouro nacional e patrimônio imaterial. Este é um passo louvável dado por qualquer governo: reconhecer a sua própria forma de arte como tal, tornando-a prioridade nacional e possibilitando-lhe maior aceitação e uma plataforma mais ampla, mesmo antes que ela possivelmente obtenha o selo da UNESCO. Outras tradições, como Bunraku do Japão, Karagöz da Turquia, Pupi da Itália, Wayang da Indonésia, Teatro de sombras Sbek Thom do Camboja, já são reconhecidos pela Unesco como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade.

O fato de ser reconhecido pela UNESCO traz foco universal a estas artes, no entanto, muito precisa ser feito em cada país. Aceitar a tradição como patrimônio imaterial é um orgulho para a maioria de nós, especialmente vindo de um organismo como a UNESCO, no entanto, é o valor que esta forma tem para o seu próprio povo, em sua própria região, que precisa ser reconhecido pelas autoridades e pelos governos locais. Ao fazê-lo, dar-lhe o apoio necessário, não apenas financeiro, mas logístico, plataformas para apresentar o seu trabalho, facilidade em relação aos direitos autorais para ajudar a geração futura a continuar com sua forma de arte, dando-lhes visibilidade para que melhorem suas próprias tradições vivas, por meio de oficinas e programas de treinamento utilizando novos meios e materiais.

Este, eu considero um grande passo. Não se trata apenas de preservar, o que novamente é uma faca de dois gumes, uma vez que preservar muitas vezes implica conservação e museus, ao invés de abrir possibilidades para continuar. Precisamos reconhecer não apenas os objetos de cena, mas as pessoas que os tornam vivos e criam este patrimônio, seja ele tradicional, seja moderno ou clássico.

REFERÊNCIAS

KHAZNADARS, Cherif. *Warning The Intangible Heritage in Danger*. Paris : Maisons des cultures du monde, 2014.

Heritage is not a museum piece

Dadi Pudumjee

UNIMA – Nova Déli (Índia)

Abstract: This article reflects about the registration of different traditional puppet theatre manifestations as intangible cultural heritage. It discusses how important it is to preserve traditional puppetry but also presents doubts about how the registration affects this art form that is constantly changing.

Keywords: Cultural heritage. Puppet theatre. Traditional puppet theatre.

As we enter the year 2016, I look back at the vast ever growing art of puppet theatre around the world. For anyone to be able to speak about this art form in a generic way is impossible or pretentious, as we can only touch the surface of what we assume to see in brief performances of an art form at festivals and other platforms, out of context and devoid of its cultural and social background, specifically traditional puppet theatre.

Puppetry and more so Shadow puppetry, possibly predates many other forms of art. It is alive today, due to its ever changing vitality. Some of us have researched individual aspects of puppetry and interpreted the reality through our own perspectives. However at the end of the day one cannot, as we all know, separate the object from its social and human context.

Just the term Puppet is a misnomer in our present day scenario, besides the few techniques at hand, artists around the world have created many more facets and incorporated other performing arts to the

same; be it masks, actors, dance, figures worn by actors, new media, and a vast creative personal visual poetry. In fact the other performing arts have also incorporated puppetry into their performances enhancing the power of storytelling and narrative.

When I discuss the very essence of the art form that we categorize as traditional, as compared to what many of us urban puppeteers do, the words tradition and modern break down and come together as contemporary. Both the traditional artist and the modern puppeteer live in the present and are confronted by mostly the same politics, visual imagery, materials at hand and an eager sense of pride and continuity in what he or she is producing.

Be it the performative text which has gradually changed and adapted in keeping with the times, however upholding within it parameters of social, religious, artistic and family customs to the very tangible figure, the performing object we call puppet.

At times I question, as to what is tangible and what is intangible? Why is it that we who may be so called nontraditional artists, term the traditional puppet as an intangible art form, is it due to a scholarly academic perception or otherwise?

Speaking to any traditional puppet artist it is quite clear that what is being practiced is a community/family, social tradition, even though many times written down, it still is evolving and passing on to present generations.

Of course the argument that many of these traditions are threatened due to newer and far more obtrusive mono cultures spread worldwide is true. Will the artists progeny continue with their skills? Will they adapt to new conditions? Newer forms and still be called traditional? Will they withstand the pressures of daily economic life and the shrinking performance spaces, are all to be looked into before stamping them as lost or struggling to survive forms.

No Puppet tradition as ever been static it has come about simply from a need, a need to create, to communicate, to control to be accepted as society's documenters and genealogists, and will continue to do so if not hindered in any way.

There are numerous examples of traditions that have imbibed to stay alive which have incorporated situations and texts to keep with the times. All our puppet traditions be they epics, religious stories, ballads

have with the help of local characters in their performance, conveyed local humor and biting comments against tyranny and oppression, connecting the past to the present which the onlookers are familiar with and which is only possible through the language and text used not only the visual element.

This aspect today has been taken over mostly by the modern puppeteers, who may have a stronger voice and capacity in society, but nothing can change the hold that the traditional puppet form, in whatever condition it exists, has a grasp over its local audiences. And this is due to the society it grows and evolves in, the language it uses and the images and colors which pertain very much to the regional influences it holds.

Why then do we term all this as being intangible... in comparison to what? A fear of change or of losing some of its values and elements or it being taken up by other non-community artists which will add their own perceptions to the form..?

In this article I shall often quote from Cherif Khaznadars writings and observations from his book “Warning The Intangible Heritage in Danger”. The title and the book are a double edged sword; pro as in the title, but sub text as in danger to what has or is being termed so... He quotes Michel Leiris:

All the modes of acting and thinking, all to some extent traditional, specific to more or less complex and more or less extended human group- this culture which is transmitted from generation to generation, transforming at a rhythm which can be fast or which can be on the contrary rather slow so that the changes are imperceptible to us; this culture is not something rigid, but rather a changing entity. Because of the traditional elements that it includes, it's linked to the past, but it also has its future, as its constantly expanding due to new contributions, or conversely, losing some of its elements which fall into disuse, even though, over the course of successive generations, it is taken up at all times by newcomers, giving to each of them a base for starting towards goals of an individual or collective nature that they assign themselves personally

This as Cherif Khaznadar says and one agrees with him, “*that the primary characteristics of culture is that it is not fixed but constantly shifting-changing and hence how can we grasp something that is constantly changing without the risk of freezing it,*” as also centuries old cultures which may or may not fit into our modern concept of human rights and sustainability

I can say this with firsthand experience not only in the realm of puppetry but in my work in UNIMA, where often we constantly try to push or to confirm agendas seen by the modern north countries perspectives, to the working of centuries old traditions of other communities, eg the preparations of the congress in Chengdu, or for that matter the creation of national centers and representatives in countries who do not work in the ways we understand or want them to... this is a bitter pill to swallow but we must come to terms with it, and in the bargain find a democratic bridge which helps to make our work progress, and in so at times giving up unfortunately what we see as best practices.

This of course is a personal view and I’m being confronted by it often in our ever expanding organization and in my day to day work in puppetry.

Think about the very fact that UNIMA has stayed alive for more than 85 years now as one of the oldest international theatre organizations in the world, the fact that it has strived to change, adapt, improve on given situations, I would say the same holds for a given tradition.

Recently the government of Brazil recognized the art of Mamulengo as a national treasure and intangible art heritage. This is a commendable step by any one government to recognize their own art form as such giving it national precedence and a wider platform and acceptance, even before it possibly got the UNESCO stamp for the same. Other traditions such as Bunraku of Japan, Karagoz of Turkey, Pupi of Italy, Wayang of Indonesia, Sbek Thom Shadow Theatre of Cambodia amongst others are waiting in line for their confirmation.

Have been accredited by UNESCO and this has caused universal focus to them, however much needs to be done at the base in each country, accepting the form as intangible heritage is a pride for most of us specially coming from the body of UNESCO, however it is the value that the form holds for its own people in its own region that needs to be acknowledged by its local and central govt’ authorities, and in doing

so give it support which is much needed, not just monetary support but logistics, platforms to present their work, ease of property rights to help the future generation to continue with their art form, giving them an exposure to enhance their own living traditions, through workshops and training programs using new means and materials.

This I would consider one big step, in not just preserving, which again is a double edged word, as to preserve often gets into conserving and museums... Rather to open possibilities to carry on.

We need to recognize not just the performing objects but with them the persons who make them come alive and create this heritage be it modern or traditional or classical.

BIBLIOGRAPHY

KHAZNADARS, Cherif. *Warning The Intangible Heritage in Danger*. Paris, Maisons des cultures du monde, 2014.

Colaboradores da Móin-Móin nº15

André Carrico – Ator e diretor. Mestre e doutor em Artes pela Universidade Estadual de Campinas, com pós-doutorado em Artes da Cena pela mesma instituição. Professor adjunto do Departamento de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN.
e-mail: andrecarrico7@gmail.com

Adriana Schneider Alcure – Diretora teatral, pesquisadora, professora do Curso de Direção Teatral e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, da Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Doutora em Antropologia pela UFRJ (2007) e mestre em Teatro pelo Unirio (2001).
e-mail: asadriana@gmail.com

Cengiz Özek – Diretor teatral, marionetista praticante do teatro Karagöz. Criador do Istanbul International Puppet Festival – Kukla e presidente do Istanbul Karagöz Puppet Foundation Instambul International Puppet Festival.
e-mail: info@kuklaistanbul.com, karagozek@hotmail.com

Dadi Pudumjee – Presidente da Unima (2012–2016). Diretor artístico do Ishara Puppet Theatre Trust em Nova Déli – Índia. Vice-presidente da Unima de 1992 a 2004. Presidiu a comissão Ásia-Pacífico da Unima. Foi presidente da Unima Índia. Laureado com o Prêmio Nacional Sangeet Natak Akademi para Titeriteiros.
e-mail: dadipud@gmail.com

Humberto Braga – Presidente da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE. Profissional de Artes Cênicas, ocupou, desde o início dos anos de 1980, cargos em instituições federais de cultura como o Instituto Nacional de Artes Cênicas – Inacen, e a Secretaria de Música e Artes Cênicas do Ministério da Cultura. Integrou a diretoria da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB em vários períodos. Recentemente foi agraciado com a Homenagem Especial do Centro de Pesquisa e Estudos do Teatro Infantil/2015.
e-mail: humbertofbraga@uol.com.br

Ignazio Buttitta – Professor no Departamento de Culturas e Sociedades da Università degli Studi di Palermo, onde ensina Etnologia Europeia, Antropologia Cultural e História das Tradições Populares. Dedicou-se ao estudo da cultura material e dos fenômenos de religiosidade popular, com atenção especial à análise dos calendários cerimoniais e à dimensão performática do simbolismo ritual. Coordenou diversas pesquisas de campo na Sicília, na Sardenha, na Córsega e em Creta.
e-mail: ignazio.buttitta@unipa.it

Izabela Costa Brochado – Licenciada em Artes Cênicas pela UnB (1982), mestre em História, UnB (2001); doutora em Drama Studies pelo Trinity College – University of Dublin (2006). Professora do Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes da UnB, das áreas de Pedagogia do Teatro e Teatro de Formas Animadas. Concentra a sua atuação nos seguintes temas: teatro de bonecos, cultura brasileira, tradição e memória.
e-mail: izabelabrochado@gmail.com

Kaise Helena Teixeira Ribeiro – Atriz, bonequeira, cantora, pesquisadora e professora de teatro e de música. Graduada e mestre em Artes/Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB).
E-mail: kaisehelena@gmail.com

Maria das Graças Cavalcanti Pereira – Pesquisadora de teatro popular. Doutoranda da Pós-Graduação em Ciências Sociais e integrante do Grupo de Estudos de Culturas Populares da UFRN. Publicou o livro: *Dadi e o Teatro de Bonecos: memória, brinquedo, brincadeira*. Natal: Gráfica e Livraria Manimbu; Fundação José Augusto, 2011.
e-mail: galnatal@hotmail.com

Rívia Ryker Bandeira de Alencar – Licenciada e bacharel em Ciências Sociais com habilitação em Antropologia pela Universidade de Brasília (2002). Mestre em Antropologia pela UnB (2005). Doutora em Antropologia Social pela Unicamp (2010). Coordenadora geral de Salvaguarda do Departamento do Patrimônio Imaterial do Iphan. Pesquisa temas como: rituais, relações raciais, cultura popular, política cultural e políticas de patrimônio.
e-mail: rivia.bandeira@iphan.gov.br

Toni Rumbau – Ator, titeriteiro, diretor teatral, licenciado em Literatura e Língua Espanhola pela Universidade de Barcelona. Em 1976, fundou a Companhia La Fanfara, juntamente com Mariona Masgrau e Eugenio Navarro. Foi editor da *Revista Malic*, (1984–2002). É autor de óperas, novelas e ensaios e editor da *Revista Titeresante*.
www.tonirumbau.org www.titeresante.es www.tonirumbau.org

Valdeck de Garanhuns –Pernambucano de Garanhuns, Valdeck é poeta, artista plástico, arte-educador, ator, compositor, contador de histórias e mestre do Teatro Mamulengo. Há anos vive em São Pulo onde atua com seu Teatro de Mamulengo. É um xilogravurista reconhecido, com obras expostas em Washington e Nova York, nos Estados Unidos e em Frankfurt na Alemanha.
e-mail:valdeckgaranhuns@uol.com.br

Yasuko Senda – Cursou Literatura Inglesa no Aichi Women's College. Ensinou inglês para crianças durante quinze anos. É associada à Unima, à England Japan Association e ao Nagoya Teatrical Pen Club. Autora de *Treasurehouse of Karakuri Ningyo* (1991); *Karakuri Ningyo Maker Shobei Tamaya I to IX* (1998); *World of Karakuri Ningyo* (2005); e *Karakuri Ningyo – Japanese Automata* (2012).
e-mail: senday@ams.odn.ne.jp

Publique seu artigo na Móin-Móin

Se você tem um texto inédito para a nossa revista, envie-nos. Ele será apreciado pelo nosso Conselho Editorial, e poderá ser publicado.

Os textos deverão seguir o seguinte padrão de apresentação:

1. Artigos – Mínimo de 8 e máximo de 15 laudas.
2. Solicita-se clareza e objetividade nos títulos.
3. O artigo deverá conter no mínimo quatro fotos para abertura (a parte), resumo e palavras-chave.
4. A formatação de seu trabalho de acordo com a padronização abaixo vai garantir a melhor compreensão de seu texto: Fonte: Times New Roman. Tamanho 12. Parágrafo: com recuo. Espaço entre linhas 1,5. Títulos de obras, revistas, etc.: itálico. Nomes de eventos: entre aspas. Citações: entre aspas.
5. As colaborações devem incluir brevíssima apresentação do autor, logo após o título, visando a situar o leitor, de no máximo 4 linhas.
6. A parte, o colaborador deve enviar uma autorização assinada para a publicação do texto, fotos ou desenhos. Caso inclua materiais gráficos da autoria de terceiros, e indispensável o aceite destes, assim como uma legenda de identificação.
7. Bibliografia: deve ser acrescentada após as notas, de acordo com as normas da ABNT.
8. Enviar uma cópia para o e-mail: [revistamoinmoinudesc@gmail](mailto:revistamoinmoinudesc@gmail.com)
9. Telefone e/ou e-mail para eventuais contatos.
10. Indicação de publicação anterior do trabalho: data, local, título, assim como tratamento literário ou científico original.
11. O envio do artigo original implica na autorização para publicação, tanto na forma impressa como digital da revista.

Edições da Móin-Móin

- Revista Móin-Móin nº 1
O ator no Teatro de Formas Animadas. 2005
- Revista Móin-Móin nº 2
Tradição e modernidade no Teatro de Formas Animadas. 2006
- Revista Móin-Móin nº 3
Teatro de Bonecos Popular Brasileiro. 2007
- Revista Móin-Móin nº 4
Teatro de Formas Animadas Contemporâneo. 2007
- Revista Móin-Móin nº 5
Teatro de Formas Animadas e suas relações com as outras artes. 2008
- Revista Móin-Móin nº 6
Formação profissional no Teatro de Formas Animadas. 2009
- Revista Móin-Móin nº 7
Cenários da criação no Teatro de Formas Animadas. 2010
- Revista Móin-Móin nº 8
Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas. 2011
- Revista Móin-Móin nº 9
Teatro de Sombras. 2012
- Revista Móin-Móin nº 10
Encenação Teatral. 2013
- Revista Móin-Móin nº 11
Teatro de Títeres na América Latina. 2013
- Revista Móin-Móin nº 12
Visualidades no Teatro de Formas Animadas. 2014
- Revista Móin-Móin nº 13
Memórias do Teatro de Bonecos Brasileiro. 2015
- Revista Móin-Móin nº 14
Filosofias da formação profissional no Teatro de Formas Animadas. 2015

Para solicitar a Revista MÓIN-MÓIN, dirigir-se à:

Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul
Rua Jorge Czerniewicz, 160. Bairro Czerniewicz

CEP: 89255-000

Fone/Fax (47) 3275-2477

Fone (47) 3275-2670

Jaraguá do Sul – SC

Home page: www.scar.art.br

E-mail: scar@scar.art.br

Todas as revistas podem ser acessadas no site:

<http://ppgt.ceart.udesc.br/?id=601> ou

<https://issuu.com/scar.art/stacks/10b51bb0735c455d9f5c758f3677faa3>

Edição www.designeditora.com.br

Tipologia Adobe Garamond

Papel Pólen Soft 80 (miolo) e Supremo 300 (capa)

Impressão Edigráfica



Realização

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

MINISTÉRIO DA
CULTURA



ScaR
Sociedade Cultural Artística

UDESC
Universidade do Estado
de Santa Catarina

ppgt | Programa de
Pós-graduação
em Teatro
CEART - UDESC

Apoio

