

TRADIÇÃO E MODERNIDADE NO
TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 02 - NÚMERO 02 - 2006 - ISSN 1809-1385



Tradição, modernidade,
teatro, animação e Kuruma
Ningyo

Marco Souza

O teatro de bonecos na Itália

John McCormick

Punch & Judy

Glyn Edwards

Kasper – O personagem do
teatro popular alemão

Conceição Rosière

Presença(s) do teatro de
marionetas em Portugal hoje

Christine Zurbach

Reflexiones sobre tradición y
modernidad en el teatro di
títeres en Argentina

Tito Lorefice

O mamulengo e as tradições
africanas do teatro de
bonecos

Izabela Brochado

Os elementos animados no
Bumba-meu-Boi do
Maranhão

Tácito Borralho

Giramundo: memórias de
um teatro de bonecos

Marcos Malafaia

A marionete no espírito das
vanguardas históricas – uma
desculpa para falar de

Tadeusz Kantor

Wagner Cintra

**Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul (SCAR)
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)**

Editores:

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

Conselho Editorial:

Profa. Dra. Ana Maria Amaral
Universidade de São Paulo (USP)
Profa. MS. Amábilis de Jesus da Silva
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. MS. Isabel Concessa P. de A. Arrais
Universidade Federal do Pernambuco (UFPE)
Prof. Magda Castanheira Modesto
ABTB - UNIMA Brasil
Marcos Malafaia
Giramundo Teatro de Bonecos (Belo Horizonte)
Profa. MS. Maria de Fátima Moretti
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)
Miguel Vellinho
Diretor da Cia Pequod, Teatro de Animação (Rio de Janeiro)
Prof. MS. Tácito Borralho
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)
Prof. MS. Wagner Cintra
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

MÓIN-MÓIN

Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas



Tradição e modernidade no teatro de formas animadas

Móin-Móin é uma publicação conjunta da Sociedade Cultura Artística (SCAR) de Jaraguá do Sul e do Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado) 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 A. Moretti (SCAR)
Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame (UDESC)

Produção editorial: Carlos Henrique Schroeder (Design Editora)

Estudante bolsista: Diego de Medeiros Pereira

Criação, vendas e distribuição: Design Editora

Revisão: Roziliane Oesterreich de Freitas

Revisão dos artigos traduzidos: Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro

Impressão: Gráfica Nova Letra

Capa: “Cobra Norato Índio” do espetáculo “Cobra Norato” (Giramundo).

Foto de Sophia Felipe.

Página 03: “Romeo y Julieta”, espetáculo de Tito Lorefice.

Foto de Phillipe Duloiroix.

Página 04: “Boi” – Sotaque de Zabumba (São Luís –MA).

Foto de Edgar Rocha.

A publicação tem o apoio do Fundo Estadual de Cultura - Governo do Estado de Santa Catarina.

M712 Móin - Móin: Revista de Estudos sobre
Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do
Sul : SCAR/UDESC, ano 2, v. 2, 2006. ISSN
1809 - 1385

Periodicidade anual

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

CDD 792

SUMÁRIO

MÓIN-MÓIN 2

Tradição e modernidade no teatro de formas animadas

A mudança da lua: à guisa de apresentação, 9

Tradição, modernidade, teatro, animação e Kuruma Ningyo
Marco Souza, 12

O teatro de bonecos na Itália
John McCormick, 30

Puppet theatre in Italy
John McCormick, 53

Punch & Judy
Glyn Edwards, 66

Punch & Judy (Texto original em inglês)
Glyn Edwards, 84

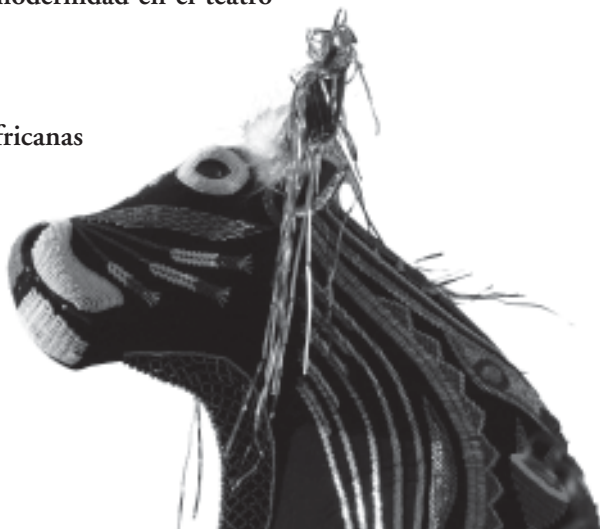
Kasper – O personagem do teatro popular alemão
Conceição Rosière, 94

Presença(s) do teatro de marionetas em Portugal hoje
Christine Zurbach, 111

Reflexiones sobre tradición y modernidad en el teatro de títeres en Argentina
Tito Loreface, 125

O mamulengo e as tradições africanas de teatro de bonecos
Izabela Brochado, 138

Os elementos animados no Bumba-Meu-Boi do Maranhão
Tácito Borralho, 156



Giramundo: memórias de um teatro de bonecos

Marcos Malafaia, 179

**A marionete no espírito das vanguardas históricas
(uma desculpa para falar de Tadeusz Kantor)**

Wagner Cintra, 201



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 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”.

A MUDANÇA DA LUA: à guisa de apresentação

Atualmente, um dos desafios do teatro de animação, no Brasil, consiste em divulgar as pesquisas artísticas efetuadas no seio dos grupos de teatro e as reflexões teórico-práticas produzidas nas universidades. Acreditamos que a veiculação desses trabalhos pode, de um lado, subsidiar a criação de espetáculos e, de outro, gerar novas reflexões e análises sobre essa arte.

Este segundo número da Revista Móin-Móin, dedicado ao tema “Tradição e Modernidade no Teatro de Formas Animadas”, pretende contribuir na realização desse duplo movimento, que pode ser pensado em múltiplos aspectos. A aparente oposição suscitada pelo tema leva-nos a adentrar num universo fascinante: tecer um diálogo entre tradição e modernidade em diferentes espaços-tempos. Basta lembrarmos que o termo *moderno* provém da palavra latina *modo*, que significa “agora mesmo” e é, precisamente, esta a idéia que perpassa os três eixos que norteiam a presente edição: tradição, modernidade e teatro de animação. Os artigos que a integram resultam de estudos sobre formas de expressão do teatro de bonecos pertencentes a diferentes culturas. Destacam-se os modos como essas

manifestações tradicionais se atualizam, como alguns grupos de teatro delas se apropriam, nelas se inspiram ou valem-se como referência ao criarem seus espetáculos.

As diferentes abordagens aqui expostas permitem perceber que as “tradições”, sempre prestes a sucumbir à “modernidade”, se renovam, se transformam e seguem fomentando processos criativos de muitos artistas. Organizados sob essa perspectiva, encontram-se artigos que analisam manifestações tradicionais brasileiras como o Mamulengo e o Bumba-meu-Boi, além de ricas expressões populares de outros países como o *Kuruma Ningyo* (Japão), os *Burattini e Pupi* (Itália), o *Kasperle* (Alemanha), o casal *Punch and Judy* (Inglaterra) e os Bonecos de Santo Aleixo (Portugal). Ampliando esse recorte, há estudos que analisam distintos modos de recriação dessas expressões, que resultam na renovação da linguagem do teatro de formas animadas, como ocorre com o El Periférico de Objectos, na Argentina, com o Teatro de Marionetas do Porto, em Portugal e com a trajetória do Giramundo Teatro de Bonecos, de Belo Horizonte. O último artigo, ao focar o teatro de Tadeusz Kantor, evidencia a estreita relação com as vanguardas do princípio do século XX. Ao mesmo tempo em que estas propunham profundas transformações na maneira de fazer e pensar o teatro, operavam com intertextualidades entre tradições cênicas, notadamente o circo, o teatro das feiras e o de bonecos tradicional.

O conjunto de artigos possibilita constatar que alguns artistas apropriam-se do fazer característico do século XIX ou princípio do século XX, ou nele se inspiram, para criar seus espetáculos (re)afirmando, dessa maneira, a importância das tradições teatrais. A esse respeito, Bertolt Brecht ilustra bem como muitos grupos de teatro trabalham, quando diz em um poema: “(...) e na mudança da lua, a lua nova segura a lua velha, uma noite inteira nos braços.” Nesse percurso definido pelo artista e/ou pelo coletivo, o importante não é a reprodução de um modo de fazer teatro de determinada época, o que se constata é que, ao recriarem essas formas tradicionais, colaboram para torná-las contemporâneas e vivas, ou seja, frutos do

agora mesmo. Assim, Tradição e Modernidade são geradas sob o signo da lua, perene e transiente, como o Teatro de Formas Animadas.

Valmor Níni Beltrame
UDESC

Gilmar Antonio Moretti
SCAR



Tradição, modernidade, teatro, animação e Kuruma Ningyo

Marco Souza

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC)



Páginas 12 e 13: espetáculo “Solnedgång vid Hidaka-floden” do Hachioji Kuruma Ningyo Theatre.
 Foto extraída do endereço <http://www.stadsteatern.stockholm.se>.
 Página 14: Diagrama de montagem das partes de um boneco Kuruma Ningyo.

足 (Ashi)
 人形には、上手
 影の音が付いてい
 ます。これを通い手
 の足踏 (脚音) と
 通じさせます。
 人形の足と音は脚音
 を通じて動きます。

車 (Kuruma)
 この車は、口車
 といひ、同じ小輪
 珠丸に大い個の音が
 付いています。脚音
 機に結合させます。

手 (Te)
 右手は短かく、左手
 は長いように仕立
 振があるのが、この
 いいです。ソレが曲
 がる時は、ハルが入
 っていて、音機がこ
 動きます。この
 脚音機は、手の右と
 左に分けて、これを右
 と左手が動きます。

胸 (Mune)
 人形の胴体には、ハ
 ルの音機が、音機に
 結合させ、音機に
 結合させます。

八王多 車人形

右のように入ると、
 音機がこ動きます。
 この音機は、ハル
 の音機に結合させ
 ます。

人形の音機は、ハ
 ルの音機に結合
 させます。

人形の音機は、ハ
 ルの音機に結合
 させます。

人形の音機は、ハ
 ルの音機に結合
 させます。

A cada grande transformação das relações entre os seres humanos, o teatro é colocado contra a parede, obrigando-o a reinventar-se ou a deixar de existir. Até hoje ele se reinventou, registrando e mesmo colaborando com a invenção do ser humano a cada nova era.

Celso Frateschi

Considerar a oposição entre tradição e modernidade é, propriamente, uma invenção moderna. Já que é em relação aos processos de ruptura inaugurados pela modernidade que os princípios aos quais ela se opõe são definidos como tradicionais, assim, como é em relação aos princípios da tradição que esses processos de ruptura são definidos como modernos. É como se, em certo sentido, a modernidade acabasse instaurando o próprio sentido da tradição. Na mesma medida, se a tradição deixasse de existir, deixaria também de ter significado a afirmação da modernidade porque sua definição básica é essa ruptura para com a tradição.

Da mesma forma, a modernidade acompanha diferentes fases em que determinados aspectos modernos também sofrem processos de ruptura e passam a ser vistos como tradicionais. Com isso, a necessidade de uma referência constante ao termo tradição, e as incessantes transformações dos modelos da modernidade fazem com que a tradição e a modernidade possam ser entendidas como duas faces de uma mesma moeda, por estabelecerem entre si uma relação contrária e, simultaneamente, especular. Afinal, moderno é tudo o que se demarca em face daquilo que permanece como tradicional, no mesmo sentido em que o tradicional é tudo o que se estrutura em face daquilo que se apresenta como moderno. Algo que ressalta como a tradição não é só um fator constitutivo como é, igualmente, uma invariável sempre presente no âmago dos diversos níveis que conduziram a modernidade até o mundo contemporâneo.

Diferenciar tradição de modernidade pertence, portanto, a um conjunto de compartimentalizações históricas que contextualiza a tradição como um coágulo do “sempre foi”, da repetição, da memória e do passado, e a modernidade como um presente em movimento, o “há-de vir”, a diferença, o futuro. Devendo ficar claro que a dicotomia tradição modernidade não é um elemento intrínseco da natureza, ela não existiu sempre como um dado natural, ela é um produto direto da construção e da remodelação históricas. A dicotomia tradição modernidade tem a profundidade mais complexa de uma fratura histórica criada por uma série de fenômenos interligados. Fenômenos que começam na própria etimologia dessas duas palavras.

O termo tradição vem do latim *traditio*, do verbo *transdare*, que significa dar completamente de um lado ao outro. É o prefixo *trans*, que aparece igualmente em transparecer, transmitir, tramitar, transferir, o que lhe confere o sentido de soma, de conjunto, de totalidade. Para os latinos, *traditio* tinha um duplo sentido que viria a especificar-se nas línguas latinas modernas com a separação de dois termos distintos: tradição e traição. *Traditio* é assim, em latim, a doação, a entrega, a transmissão completa, de um lado ao outro,

tanto do saber do mestre aos seus discípulos quanto de uma pessoa ou de um sentimento.

Modernus é um termo relativamente recente, que só aparece como adjetivo no século VI e só nos meados do século XIX começa a aparecer sob a forma substantivada que é hoje utilizada.

O termo servia, originariamente, para indicar o estancamento de um curso desregrado, tanto dos fluxos do corpo que põem em risco a saúde do corpo quanto do fluxo dos comportamentos, no domínio jurídico, ou do fluxo dos acontecimentos no domínio histórico. Do sentido de estancamento, a expressão latina *modernus* passa a servir como designação de um processo constante de transformação. Na fronteira dos limites etimológicos, a dicotomia tradição-modernidade está equilibrada, até a atualidade, entre as linhas da experiência (tradição) e da transformação (modernidade).

Entretanto, em pleno século XXI, a modernidade não é mais vista, unicamente, como uma etapa histórica destinada a substituir a tradição, a modernidade, igualmente, foi, pouco a pouco, assumindo a sua dimensão de experiência, a sua dimensão tradicional. Algo que faz com que qualquer contraposição das sociedades tradicionais, em relação às sociedades modernas, tenha se convertido em uma postura simplista e redutora. Na seqüência da revisão crítica do processo de modernização, ambas as modalidades da experiência, tanto a tradicional como a moderna, deixaram de ser vistas como etapas históricas para passarem a ser encaradas como modalidades distintas da experiência que coexistem, de maneira simultânea, em mesmos espaços e em mesmas épocas.

Mesmo assim, a associação entre modernidade e etapa histórica é, normalmente, ainda muito lembrada como um princípio-motor de uma série de movimentos e de produções culturais que lidavam com a concepção de que as artes autoproclamadas como modernistas possuíam a obrigação impositiva de ir à frente de sua época e de transformá-la, ao mesmo tempo em que deviam transformar a própria natureza das artes. Como etapa histórica, a modernidade insufla o modernismo, que advogava a formação de processos artísticos que

rompessem com os padrões artísticos tradicionais. Por este viés, a modernidade pode ser vista como sinônimo de destruição e de criação. Nesse sentido, a tarefa de instituir o moderno implicava na necessidade de seguir em frente, encontrando um novo caminho na experiência da modernidade. Uma tarefa de descobrimento e de dissidência, uma aventura além dos delimitados limites da tradição, um ato de libertação das estruturas habituais do passado. Tudo precisava mudar. As idéias e os ideais por trás das artes, os modelos de produção artística, a relação entre forma e conteúdo, entre artista e fruidor, entre indivíduo e sociedade, entre criador e criação.

A modernidade reconstruiu, totalmente, a tradição artística e as suas inerentes concepções de formas e de linguagens. A tradição do novo trouxe à tona a força e a influência de novos modos de expressão e de novas visões de experiência que contaminaram diferentes artes. De tal forma que, atualmente, já é possível se falar em herança moderna. Algo que equivale, ao mesmo tempo, a reconhecer o destino tradicional da modernidade e a impossibilidade da sua consumação, porque a modernidade tem como destino a sua própria neutralização através de modelos modernos da experiência que não podem deixar de se tornar, por sua vez, também tradicionais. Um destino que se consumou historicamente com a falência das sucessivas vanguardas. Em função desses processos, as obras modernas seguem uma natureza efêmera, que sofre, inevitavelmente, os efeitos do desencantamento e da dissolução de tudo que as gerou.

Por isso, falar em modernidade, hoje em dia, é lidar com uma trilha marcada por transfigurações como pós-modernidade, neo-modernidade, contra-modernidade, hipermodernidade. Transfigurações pelas quais é possível perceber como o próprio sentido da arte e da produção de arte foi modificando-se; e transformado por meio de uma conjuntura complexa na qual o consumo, o mercado, o espetáculo, o entretenimento, as modas e os modismos são as palavras-chave da passagem do tempo.

No conflito entre os ideais modernos e os princípios tradicionais, a arte contemporânea padece do excesso, da velocidade, da

celebridade, da mercantilização e da mediatização para estabelecer qual o seu papel e qual a sua importância na demasia e no acúmulo de um mundo contemporâneo no qual toda obra e forma de arte existem conjuntamente e na sombra de outras, incontáveis e anteriores. Mas, no jogo de espelhos entre tradição e modernidade, de todas as formas de expressão artística o teatro é, provavelmente, o tipo de arte na qual esses embates aparecem de maneira altamente estremada. Como representante de um dos mais arcaicos modelos de arte, o ofício teatral atravessou muitas fases e muitas faces nas diferentes épocas da história da humanidade. Do sagrado ao profano, da sua popularidade como diversão de massa, da sua estabilização como produto artístico, da sua conquista como emblema de requinte cultural, do esvaziamento da sua influência social, de Henrik Ibsen a Samuel Beckett, a Harold Pinter, a Robert Lepage, até seu estado atual de instabilidade. O teatro é um exemplo preciso de como entender os ajustes e os desajustes da tradição e da modernidade é perceber como a persistência da arte depende, completamente, de todos esses arranjos.

...

O teatro, no transcorrer das épocas, sobreviveu, basicamente, através de uma disputa constante entre tradição e modernidade que, frequentemente, permite uma discussão sobre o passado e uma organização de concepções apropriada às mudanças do tempo. Dos milenares agrupamentos de pessoas em torno de uma fogueira para se encenar histórias até o momento presente, a arte teatral percorreu uma variedade incrível de estilos de produção, elaboração e interpretação. A própria consolidação do teatro como forma de expressão artística é, em si, o resultado de um embate entre a tradição e a modernização. A palavra teatro deriva do verbo grego enxergar (*theasta*). Mas, muito antes do surgimento do termo em grego (*théatron*), por exemplo, no Egito, na Índia, na China, na Pérsia, em Creta e na própria Grécia, a prática teatral já existia, antes mesmo do então chamado teatro grego clássico. Só que era um tipo de teatro

apenas litúrgico que retratava, sobretudo, a vida cotidiana de acordo com temáticas e intenções puramente religiosas. O desenvolvimento do teatro na Grécia trouxe modificações que buscavam ultrapassar e até suplantar essas questões religiosas. O início do teatro grego também contava com os ditames dos deuses, as comédias eram direcionadas a um determinado deus, as tragédias a outro, os dramas a outro, etc. No entanto, procurando por novos caminhos, o teatro grego passou a voltar seu foco para outros aspectos. Mais precisamente para o ser humano e os problemas cotidianos, deixando de lado a questão religiosa. Tal afastamento representa uma diferenciação dos formatos teatrais anteriores e, sobretudo, representa também o desenvolvimento de uma dramaturgia grega inovadora; ou seja, o teatro grego, ao substituir o teatro apenas litúrgico, inicia um novo degrau de evolução da prática cênica que havia se desenvolvido até então. E é uma evolução que é fundamental, justamente, por retratar outras nuances da vida humana.

Além de propor a modernização de um modelo teatral estabelecido, o teatro grego começou a desdobrar todos os detalhes que compõem e que podem incrementar um espetáculo teatral. Por exemplo, foram criadas uma série de máscaras para diferentes representações, assim como um personagem poderia utilizar mais de uma máscara em uma única apresentação. Para tragédias, um modelo de máscara, para dramas outro tipo de máscara, para comédias outro tipo de máscara, e assim por diante. A vestimenta também apresentava variações, entretanto, uma túnica branca comprida, ou uma roupa um pouco mais colorida, não ofuscava o principal destaque que eram as máscaras. A história do teatro é, exatamente, uma história de reinvenções em que o ato de encenar é perpetuamente renovado.

Nessa linha de eternos recomeços do teatro grego clássico, pode-se saltar para o século XVIII, no qual acontecimentos como as Revoluções Francesa e Industrial mudaram a estrutura de muitas peças, popularizando-as através de formas como o melodrama. Nessa época, em todo o mundo, surgiram inovações estruturais, como o elevador hidráulico, a iluminação a gás e elétrica. Os cenários e os

figurinos foram ficando cada vez mais complexos, visando transmitir maior realismo ou irrealismo, e as sessões teatrais passaram a comportar somente uma peça. Diante de tal evolução e complexidade estrutural, foi inevitável o surgimento da figura do diretor.

Durante o século XX, o teatro é pautado internacionalmente pelo ecletismo e pela quebra de tradições, tanto no design cênico, e na direção teatral, quanto nos textos das peças, na infra-estrutura e nos estilos de interpretação. Incrementam-se, com isso, diferentes formas de apropriação artística pelo teatro modernista de determinados meios tecnológicos da sociedade industrial, tais como o procedimento técnico da montagem, proveniente do cinema, os mecanismos e automatismos que engendraram maquinarias e figuras como a do autômato e suas variações, e os avanços técnicos no âmbito dos recursos visuais e sonoros.

Certos recursos técnicos, inicialmente exteriores ao universo teatral, foram sendo incorporados artisticamente, modificando as concepções e teorias do espetáculo e do texto teatral. Multiplicando-se os modos como a cena e a dramaturgia modernas, em tensão com novas tecnologias e mídias (cinema, rádio, vídeo), redefiniram suas funções e seus gêneros artísticos, seus elementos estruturais e suas fronteiras em relação às outras artes e aos produtos culturais. Nessa trajetória, os criadores teatrais sempre se viram no dilema de ter que redefinir o próprio sentido do teatro. Repensando o espaço, os instrumentos do espetáculo, os procedimentos, o público e a função do acontecimento cênico. Tal processo de redefinição foi marcado por tendências estéticas que se confrontaram, criando um lugar de conflito onde pode acontecer uma série de questionamentos. O teatro destinado ao grande público versus o teatro elitizado; o espaço tradicional versus os espaços alternativos; o teatro da identificação versus o do distanciamento; o resgate de tradições teatrais versus a exploração de novas linguagens. Além de se operar uma fusão entre o dramático, o épico e o lírico, ao se explorar não somente o texto dramático tradicional, mas, também, outras experiências literárias como fontes para a criação teatral, abrindo-se para outras linguagens

como a dança, as artes plásticas, o cinema, a música, a TV, as histórias em quadrinhos, a internet, etc.

Ao mesmo tempo em que tudo isso acontecia, inúmeras formas tradicionais de teatro (como a clássica dramaturgia litúrgica) continuaram a existir e a serem encenadas. Na mesma medida, em que encenar uma peça de Aristófanes, escrita milênios atrás em plena contemporaneidade, revela uma necessidade de manter e de encontrar na tradição novas possibilidades para a modernidade. Pois, a simples encenação de Aristófanes nos dias atuais, é em si mesmo uma influência e uma apropriação modernas do teatro tradicional. É assim que desde os períodos mais antigos, o teatro está equilibrado em cima de uma sucessão de procedimentos e de renovações, mínimas ou grandiosas, que tornam possível a respiração contínua de seu fôlego artístico. Fôlego que não corresponde a um único formato. Já que a generalização teatro é necessária para uma singularização e, igualmente, mascara uma multiplicidade que só pode ser explicada através do plural. Mais profundamente, entender o teatro como um conjunto de diversos modelos teatrais é compreender uma prática cênica que envolve diferentes exercícios, públicos, escolas, temáticas e criações.

Nessa pluralidade teatral, a hierarquia dos critérios convencionais é confirmada ao se estruturar uma ordem de importância que qualifica quais tipos de teatro devem ser considerados como válidos e como representantes de uma arte legítima. Em tal ordem de importância, o chamado teatro de animação sofre, na grande maioria das vezes, uma série de mal-entendidos e de preconceitos que, normalmente, o colocam em uma posição subalterna em relação ao panorama das artes cênicas. Ledo engano, em permanente espera de requalificação artística, o teatro de animação é, literalmente, palco para uma intrincada seqüência de experiências estéticas. No meio dessas experiências, as contaminações entre tradição e modernidade são uma referência, implícita e explícita, que, desde a origem mais remota, movem as formas animadas que desmembram, por novos caminhos, as concepções mais arraigadas e habituais do ofício teatral.

...

O teatro de animação é uma forma de arte cênica que envolve desde bonecos até máscaras (elemento que, em certo sentido, associa o teatro grego clássico como influenciado pela animação cênica), objetos, utensílios, artefatos, formas, luzes, sombras, efeitos tecnológicos e o próprio corpo do ator. Apresenta-se, assim, uma variedade que é acompanhada por uma grande quantidade de técnicas e de mecanismos que têm como função interagir com o ator-manipulador, de acordo com as suas diferentes necessidades funcionais e propostas estéticas. É na mediação do objeto interposto entre ator e espectador que reside o fator determinante que faz com que o teatro de animação seja um gênero teatral específico. Mas, como qualquer outro gênero também, possui a capacidade de abarcar uma série de estilos que são pautados por diferentes maneiras e razões pelas quais a manipulação é feita. Cada estilo é detentor de uma seqüência de técnicas singulares visto que a variedade das extensões que ligam o objeto ao manipulador tem que ser também acompanhadas por procedimentos diversos, que necessitam da precisão de movimentos corpóreos diferentes e extremamente próprios.

O teatro de animação trabalha basicamente com a procura por movimentações que possam transmitir expressão para o objeto inanimado. É todo um processo de descoberta e de adequação artísticas no qual entram em operação experimentações, transformações e sínteses de formas e de conteúdos que têm a possibilidade de elaborar novos significados e representações originais, que partem, completamente, dos movimentos criados pela manipulação. Com isso, a manifestação expressiva e a presença cênica do objeto não surgem apenas por causa desses aspectos intrínsecos, mas, também, por causa da capacidade artística e técnica do ator-manipulador que, ao conceber e compor uma seqüência de movimentos que envolvem passos e gestos, está apto não só para atuar e animar, como para conseguir, igualmente, estabelecer interações que agem conjuntamente com as particularidades do objeto.

Dessa forma, o objeto torna-se uma estrutura personificada e

corporificada que aparece plenamente ao ser percebida, processada e sentida pelos próprios movimentos do ator-manipulador. Ao ser animado, o objeto não responde unicamente às intenções da manipulação, mas imprime, igualmente, as suas características ao ato manipulatório, despertando no ator-manipulador, toda uma série de percepções que trazem inúmeras outras possibilidades de movimento e de expressão. São exatamente essas ações e interações que acontecem no trânsito de quem manipula e do que é manipulado. Algo que evidencia, claramente, a relação constituinte e fundamental entre o movimento, a ação corporal, a natureza do objeto e a prática teatral.

Inserida no contexto típico da história do teatro, o teatro de animação é uma tradição milenar proveniente de um longo percurso histórico e que está presente na maioria das culturas humanas. Como resultado proveniente da cultura popular, a animação teatral é consequência de uma série de noções arcaicas, ao mesmo tempo em que essas noções arcaicas são, continuamente, recodificadas através da combinação de novas formas que, como em qualquer tipo de teatro, aumentam e diversificam a complexidade da animação cênica. Como sempre, as distensões do antagonismo tradição e modernidade são pontos de partida para a descoberta de novos horizontes. Passado, presente e futuro são colocados no mesmo plano. A animação teatral se define como um sistema de trocas que reinventa a própria idéia da essência da arte. Na linha dessas reinvenções, pode-se citar como um dos momentos mais importantes, o encontro, no final do século XIX e no início do século XX, das tradições asiáticas com as tradições européias. Nesse período, modelos de animação do Extremo Oriente passam a ser estudados e explorados por modelos de animação franceses, ingleses, alemães e italianos; situação que trouxe reformulações e influências para algumas encenações e encenadores de países europeus dessa época.

Porém, esta é uma circunstância muito curiosa porque a animação asiática possibilitou um tipo de atualização na animação européia, e, simultaneamente, o modelo asiático é visto como o mais

antigo e tradicional de todos. Na delimitada faixa asiática do Extremo Oriente (Índia, Indonésia, China, Japão, Tailândia, Vietnã, Camboja, Nepal e Coréia) existe uma preocupação em fomentar a necessidade de estabelecer procedimentos corporais de manipulação totalmente criados, praticados e modelados para especializar continuamente as características, as necessidades e a sensibilidade de cada movimento do manipulador. Apesar de ser muito simplista (e até banalizador) afirmar que existe um bloco monolítico chamado teatro asiático, a ousadia da expressão pode ser assumida em razão de algumas similaridades bastante acentuadas, se não por parte de questões estéticas, ao menos sob a ótica de certas técnicas frequentemente empregadas.

Entre os pontos semelhantes existentes no teatro asiático do Extremo Oriente, pode-se citar a maneira como o corpo é utilizado. A formação dos atores asiáticos do Extremo Oriente visa sempre o domínio e o uso de uma partitura física, de um repertório de códigos físicos requeridos pelos papéis nos quais eles vão se especializar. A performance do ator asiático do Extremo Oriente é, portanto, um reflexo direto de um corpo que, para estar eficientemente treinado, deve ser preparado com muita perseverança. É assim que a beleza e a precisão plásticas do teatro asiático do Extremo Oriente são resultados diretos de uma disciplina e de uma técnica longamente incorporadas.

Desse modo, o ator asiático do Extremo Oriente privilegia uma combinação técnica que permite dosar níveis de improvisação e de espontaneidade, através de uma busca contínua por uma associação com métodos técnicos que permitem uma melhor qualidade ao desempenho. O que fica claro, contudo, é que a improvisação é um estado que necessita de muita técnica e a espontaneidade, é um estágio que pode emergir de hábitos corporais construídos. Assim, mesmo apto em seu domínio, esse ator segue continuamente como um material vivo que trabalha incessantemente em função da qualidade cênica. É a partir do que aprende, do que treina, do que percebe e do que presente que seu ofício adquire e readquire

objetivos, não parando nunca de surgir novas questões e conseqüentes reformulações. Havendo sempre possibilidades de criatividade, sempre possibilidades de reinventar a tradição.

Em termos de novas questões e reformulações, um caso exemplar pode ser constado no modelo de animação japonês de bonecos conhecido como *Kuruma Ningyo*, que trabalha com uma técnica que consiste na união de um único ator-manipulador com o boneco movimentado. No Japão existem diferentes jeitos e motivos pelos quais um objeto inanimado pode ser animado. Mas, todos eles envolvem prolongados espaços de tempo, de preparação e de treinamento, que têm como função permitir a compreensão e o desenvolvimento das mais variadas percepções e das mais específicas habilidades de manipulação que são reproduzidas, modificadas e aperfeiçoadas de geração a geração.

Como uma técnica de manipulação, o *Kuruma Ningyo* apresenta variações (o que, em si, já é uma modernização da tradição) em cima das tradições manipulatórias do conhecido teatro *Bunraku*. Substituindo os três manipuladores por apenas um que fica sentado em um carrinho pequeno, enquanto manipula com uma mão os braços do boneco e com a outra, a cabeça. Só que há ainda o acréscimo de uma inovação fundamental: manipular as pernas do boneco através das próprias pernas do manipulador, que na grande maioria das vezes só utiliza os braços.

Surgido no final do período Edo (1603-1867 d.C.) na cidade de Hachioji, o *Kuruma Ningyo*, ainda sem esse nome, tinha como formato inicial uma estrutura muito rudimentar da qual fazia parte um único manipulador sentado em um tipo de talhão que movimentava dois bonecos pequenos apenas com as mãos. Ainda sem usar a característica separação visual e sonora, este manipulador atuava como narrador da história e como emissor das vozes dos bonecos. Ao passar da fase embrionária para um período de especialização, o *Kuruma Ningyo* foi criado como modelo teatral específico pelo artista Koryu Nishikawa I (1824-1927), que operou, em 1852, uma mudança considerável ao substituir o talhão por um

carrinho. Trata-se de uma estrutura que atualmente é construída com 20cm de altura, 25cm de comprimento, 15cm de largura e duas rodas (cada uma com 6cm) posicionadas na frente e uma (com 12cm) atrás. As três rodas fazem com que o manipulador deslize por um palco reto e plano. A armação do carrinho é levemente inclinada para deslizar melhor. O manipulador fica sentado no carrinho com as duas pernas nele ligadas por tiras de nylon, enquanto impulsiona o girar das rodas através de suas próprias passadas.

A inserção do carinho trouxe uma outra dinâmica ao *Kuruma Ningyo* que, a partir disso, se transformou, de fato, em uma escola de animação. Passou a obedecer, as normas das performances animadas japonesas, como a separação visual (manipulador) e visual/sonora (narrador); e a direcionar suas práticas cênicas para a formação de um sistema de manipulação que acompanha e cria determinadas concepções metodológicas e estéticas do fazer artístico. É inserido nesse princípio que o ator-manipulador torna-se o elemento vivo de um processo que fornece o material para a constituição e a coordenação da encenação animada. Por isso, todos os recursos cênicos do *Kuruma Ningyo* foram desenvolvidos como uma forma de afirmação que expressa a criação e o domínio da manipulação como uma arte teatral, que proporciona e pratica a elaboração de uma técnica que só tem razão de ser no momento em que a sua estrutura tradicional permite a intercalação e a criação de uma série de novas possibilidades artísticas. A base dada pela tradicional técnica de manipulação do *Kuruma Ningyo* é a chave para o estabelecimento de outras variações, inovações e renovações em relação a essa base. Como é isso também o que possibilita que a passagem de gerações perceba a importância da tradição para o incremento e o desenvolvimento do modelo teatral do *Kuruma Ningyo*.

Entre a tradição e a modernidade, o *Kuruma Ningyo* busca fazer um teatro que confronta suas certezas, dificuldades e hegemonias. O que configura um teatro não por imposição e sim por opção, criando um espaço outro de reflexão, mas sem perder de vista seu espaço criativo, a construção do seu material cênico e o

desenvolvimento de sua arte teatral. A técnica de manipulação do *Kuruma Ningyo* pode ser vista como um instrumento para que os atores-manipuladores possam pôr à prova as permanências sobre o seu ofício e o acontecimento teatral em si. São questões que estão sempre intimamente ligadas às condições artísticas, sociais, culturais e políticas de sua época. Então, as noções de técnica e suas práticas, assim como a criação e a realização dos espetáculos teatrais, sofrem modificações a partir de relações estreitas com os fenômenos sócio-culturais característicos de cada passagem do tempo. É só dessa maneira que as novas gerações de atores-manipuladores do *Kuruma Ningyo* podem fazer um uso do constante refletir ao elaborar novos recursos e rendimentos na tentativa de compreender seu processo próprio de criação, o modelo de animação em que se está inserido e sua natureza no âmbito geral do fazer teatral.

Em suma, pelo fato de a modernidade se definir como ruptura, a tradição representa a única fonte possível de sentido. Seja na vida cotidiana, na história das sociedades, na história do teatro, no teatro de animação ou no *Kuruma Ningyo*. Por isso, a tradição não cessa de retornar no moderno, através de um processo que não só renova como também ressalta a importância de ter a tradição sempre em vista. E, pelo *Kuruma Ningyo*, é cabível entender como o teatro contemporâneo tem de fazer frente ao seu tempo e ao lidar com o passado e, além disso, satisfazer o espectador e o artista. Isso significa que, ao invés de “fecham-se as cortinas”, o mais apropriado é afirmar que as cortinas do teatro estão sempre prontas para se abrir. Não se fechando nos limites da tradição e procurando, constantemente, a abertura da modernidade para tudo que possa acrescentar e manter vivo os muitos proventos e significados do teatro. Teatro que é uma arte tradicional e, infinitamente, moderna. Por isso, sempre essencial.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: Edusp, 1991.
- _____. *O Ator e seus Duplos: Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: Edusp, 2001.
- _____. *Teatro de Animação: Da Teoria à Prática*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- BELL, John (Org.). *Puppets, Masks and Performing Objects*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- _____. *Strings, Hands and Shadows: A Modern Puppet History*. Detroit: Detroit Institut of Arts, 2000.
- BELTRAME, Valmor. *Animar o Inaniando: A Formação do Ator no Teatro de Bonecos*. 2001. São Paulo. ECA/USP (Doutorado).
- BLUMENTHAL, Eileen. *Puppetry: A World History*. New York: Harry N. Abrams, 2005.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: Estudo Histórico-Crítico dos Gregos à Atualidade*. São Paulo: Unesp, 1995.
- CASPARTIANO, Augusto. *Os Limites da Tradição e da Modernidade no Mundo Contemporâneo*. Lisboa: Vergalínea, 2005.
- GREINER, Christine. *Butô: Pensamento em Evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998.
- _____. *O Teatro Nô e o Ocidente*. São Paulo: Annablume, 2000.
- KUSANO, Darcí. *Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- SOUZA, Marco. *O Kuruma Ningyo e o Corpo no Teatro de Animação Japonês*. São Paulo: AnnaBlume, 2005.



Texto traduzido por Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, doutora em Letras Clássicas, USP; Daniel Yéncken, mestrando em Letras na UFSC; e Maria Brígida de Miranda, professora no Curso de Artes Cênicas da UDESC, doutora em Teatro pela La Trobe University.





O teatro de bonecos na Itália

John McCormick

Trinity College - University of Dublin



Página 30 - Pulcinella Napolitano em 1780, aproximadamente.

Página 31 - Teatro del Drago. Peça: Pinóquio, Ravena, Itália.

Página 32 - Pesquisador John McCormick e o marionetista italiano Remo Melloni.

As fotos pertencem ao acervo de John McCormick.



Muitas tradições de teatro de bonecos remontam à Itália. Por razões geográficas, sociais, históricas e políticas, algumas das regiões mais pobres da Europa estão na Itália. A emigração sempre foi endêmica. Dentre aqueles que deixaram a Itália, seja de uma forma permanente ou apenas por um período, estavam os artistas cênicos. Os atores da *Commedia dell'Arte* perceberam que poderiam ganhar mais dinheiro no exterior, na França, Espanha, Inglaterra, nos Estados Germânicos ou até na Rússia, e alguns desses atores levaram bonecos com eles. Na metade do século XVII, os bonequeiros e suas companhias viajavam fazendo apresentações de marionetes, que eram frequentemente denominadas de acordo com a figura principal, *Pulcinella*. Os manipuladores de bonecos de luva pertenciam à estirpe de artistas de rua e viajavam com um palco rudimentar e poucos bonecos.

O mais famoso dentre esses artistas foi Giovanni Piccini, de Piacenza, que chegou à Inglaterra provavelmente por volta de 1780 e tornou-se o “pai” do espetáculo inglês Punch & Judy. Já no século XIX, artistas cruzavam o Atlântico com uma frequência cada vez maior, particularmente para visitar a América do Sul.

Há uma pletora de referências na Época Clássica mostrando que na Itália as pessoas conheciam os bonecos. É muito provável que os clérigos medievais usassem marionetes como um meio de ensinar as escrituras, mas que, como os Mistérios Medievais, estas passaram rapidamente para as mãos dos artistas populares e logo se tornaram secularizadas, havendo, também, evidência de simples apresentações de rua com bonecos de luva. Até a unificação em 1861, a Itália era uma série de Estados, em sua maioria governada ou controlada por diferentes potências estrangeiras, e mesmo o desenvolvimento de uma única língua italiana, falada por toda a população, é um fenômeno relativamente recente. Assim como havia uma miríade de dialetos (refletidos constantemente no teatro de bonecos), existia um número de diversas tradições de bonecos.

Por volta do século XVI, os bonecos começaram a aparecer, especialmente em Nápoles, como um acessório nas atividades dos charlatões. A apresentação de uma farsa curta com bonecos – incluindo quase inevitavelmente uma briga entre as figuras, que batiam uma na outra com porretes – era empregada como uma maneira divertida de atrair uma multidão, que poderia, então, ser persuadida a comprar quaisquer remédios ou poções que o charlatão oferecesse. Uma voz estridente e especial foi associada aos bonecos de luva (e algumas vezes às marionetes) desde tempos mais remotos. Paolo Minucci, no seu comentário de 1688 da paródia de *Gerusalemme Liberata*, *Malmantile racquistato*, de Lorenzo Lippi, fala de ‘*un certo fischio*’ [certo assovio] ao fazer os bonecos falarem. Trata-se da ‘*pivetà*’ ou *swazzle*¹ ainda muito usada hoje em dia pelos manipuladores tanto de *Pucinella* quanto de Punch, que é um objeto pequeno colocado na boca e que funciona com o mesmo princípio

¹ O *swazzle* (*swatchel*), que em português chama-se ‘lingueta’, é um objeto feito de duas folhas de metal unidas em volta de uma lingueta de algodão. O objeto é usado para produzir uma voz específica do Punch que é áspera e irritante. O objeto é colocado na boca do artista que faz o *Professor* [título do bonequeiro especialista em fazer o Punch – poderia ser o equivalente, na tradição brasileira do Mestre] no espetáculo de Punch & Judy. Para mais detalhes, ver ‘swazzle’ em Wikipedia, the Free Encyclopedia <<http://en.wikipedia.org/wiki/Swazzle>> (Nota dos Tradutores).

da embocadura de um instrumento musical e distorce a voz quando a pessoa fala.

As marionetes foram associadas desde o início à música e à dança, talvez porque, como figuras articuladas, elas pudessem ser associadas aos “*jigging dolls*” [bonecos dançantes].² Diferentemente do boneco dançante, a marionete é diretamente controlada de cima, por meio de uma vara conectada à cabeça e de alguns fios para movimentar as mãos. Possivelmente, a primeira menção a marionetes na Itália se encontra no tratado *De rerum varietate*, de 1557, de Girolamo Cardano: “Pois eu vi muitos outros que eram movidos com vários fios, ora tensos, ora frouxos, e não há nada estranho nisso. Além disso, era interessante porque as danças e movimentos acompanhavam os tempos da música.”³

Muitas informações sobre a atividade de bonecos em Roma são dadas pelo teólogo do século XVII, Gian Domenico Ottonelli, em seu tratado *Della christiana moderazione del teatro. Libro detto l' ammonizione d' recitanti, per avisare ogni Cristiano a moderarsi da gli eccessi nel recitare*.⁴ Ele descreve o teatro de bonecos de luva e suas figuras:

Para este propósito, alguns aparecem na plataforma e aparecem dentro de um castelo simulado, feito de pano. Há malabaristas com vários ‘*fantocci*’ conhecidos como ‘*burattini*’, que são pequenas figuras, com as quais eles fazem gestos e falam com grande força para provocar prazer e riso nos espectadores. Quando não ocorre com obscenidade, isso permanece no plano de uma curiosa forma de diversão popular e plebéia. Mas, quando palavras de baixo calão são ouvidas ou coisas imorais são mostradas, como

² O *jigging doll* ou *limberjack* é um tipo de boneco de madeira com o torso fixo e as pernas articuladas. O efeito obtido com esse boneco é um tipo de sapateado, por isso, também, é considerado um instrumento de percussão (Nota dos Tradutores).

³ Livro XII ‘De artificii humilioribus’, cap. LXIII. A primeira parte do parágrafo descreve dois sicilianos com seus bonecos *planchette*. Citado em *Burattini e marionette*, 1980, p.14.

⁴ Florence, Bonardi, 1652. As seções relevantes são reproduzidas em Cipolla e Moretti, *Commedianti figurati*, 2003, p. 23-38.

infelizmente acontece com frequência, então os *burattini* e suas barracas (*castello*) servem ao demônio dos infernos para destruir muitas almas, o que é uma grande ofensa contra o Criador; e o Malabarista e Charlatão [*Ciarlatano*]⁵ é um ministro da imoralidade vergonhoso e infame e um caminho para a perdição eterna.⁶ [Itálico dos tradutores].

Ottonelli também descreve artistas nas praças que usam tanto marionetes quanto figuras de sombras para contar uma estória ou criar uma ação dramática. Refere-se a figuras como ‘*pupazzi*’ e fala de dois tipos de espetáculo: aqueles nos quais as figuras (especialmente as de sombras) não falam, mas agem para acompanhar a estória contada pelo apresentador, e aqueles nos quais os próprios bonecos são os substitutos dos atores em uma ação dramática. Ottonelli fornece mais detalhes sobre o palco e as marionetes de haste de controle na cabeça. Comenta a habilidade delas de dançar e o uso de acompanhamento musical por um violino ou guitarra, mencionando uma companhia com mais de cem figuras que apresentava peças, em certo período do ano (presumivelmente no carnaval). Um ator falava por todos os personagens, outro manipulava todas as figuras com a ajuda de um assistente, enquanto outros dois eram responsáveis por mudanças de cena – uma indicação do forte paralelo entre o teatro de marionetes e o de atores humanos.

De acordo com Ottonelli, o palco de marionetes usado para apresentações de rua era aproximadamente da altura do peito de um homem em pé, com uma abertura de dois palmos de altura, aproximadamente 46 centímetros, um palco da mesma profundidade, e em torno de dois braços (*braccia*), aproximadamente 2.29 metros de largura.

⁵ A palavra charlatão vem do verbo *ciarlare*, que significa conversa fútil, mexerico, tagarelar (Nota dos Tradutores).

⁶ Ottonelli, p.437. Reproduzido por Cipolla e Moretti, *Commedianti figurati...*, 2003, p.31. Cali, 2002, p.69, indica que isto parece ser a primeira vez que ‘*burattino*’ é usado no sentido de boneco.

O palco era iluminado por grande número de luzes, por cima e por baixo, o que teria tornado possíveis as apresentações noturnas, e a frente era um emaranhado de cabos.⁷ Uma companhia itinerante de teatro de bonecos, notavelmente similar a esta descrita por Ottonelli, é a de Bonecos de Santo Aleixo, em Portugal, que tem até uma tela dupla de finos fios estendidos em frente à abertura do *proscenium*, e correspondente ao emaranhado de cabos mencionado por Ottonelli.

A idéia de usar figuras artificiais para animar os conceitos cênicos do teatro barroco pode ser encontrada em Sebastiano Serlio, livro 2, capítulo III, de *De Architectura* (1545). Serlio defendia o uso de figuras planas que poderiam aparecer ao fundo do palco na perspectiva da cena, enquanto os atores humanos apareceriam em primeiro plano na cena. Ambas iriam animar a cena e teriam tamanho adequado para contribuir com a ilusão de profundidade. Já no século XVII, membros da aristocracia e príncipes da igreja começaram a ter seus próprios teatros de bonecos privados para apresentar óperas miniaturizadas com todas as maravilhas do barroco. Os bonecos poderiam ser, também, uma forma aceitável de desviar das freqüentes objeções da igreja aos atores humanos. Em Roma, nos anos de 1680, Filippo Acciaoli criou um teatro de bonecos usando figuras planas que eram manipuladas por baixo e que poderiam fazer gestos por meio de cabos, usando um mecanismo simples. No Teatro San Moise, em Veneza, entre 1682 e 1684, uma companhia, provavelmente organizada por Acciaoli, apresentou uma série de óperas, para as quais escreveu os libretos. Estas eram apresentadas por figuras de madeira, provavelmente marionetes, em um teatro com entrada paga.⁸

⁷ A descrição de Ottonelli é citada por Cipolla e Moretti, *Commedianti figurati*, 2003, p.35.

⁸ Poucos anos mais tarde, o Cardinal Ottoboni, vice-chanceler da Igreja Católica Romana, converteu uma parte do Palácio Cancellaria em Roma, para apresentações privadas de óperas (algumas escritas por ele mesmo). Este era provavelmente também um teatro com figuras trabalhadas por baixo, como as de Acciaoli. Filippo Juvarra, um dos grandes pintores de cenário e arquiteto do início do século XVIII, trabalhou nisso para ele.

Veneza, a cidade do teatro por excelência no século XVIII, era conhecida por seus teatros de marionetes, que imitavam o esplendor cênico do palco de ópera. Sabemos que os teatros de marionetes privados eram populares no século XVIII, e dentre as poucas marionetes venezianas do século XVIII que sobreviveram estão as da família Grimani e outra coleção, agora no Museu Davia Bargellini, em Bolonha. É mais provável que estas foram encomendadas a artistas profissionais e entalhadores (como foram as da família Borromeo de Milão, alguns anos antes), e esta é outra indicação de uma atividade amplamente praticada e talvez não muito documentada.

É difícil datá-las exatamente, mas o torso longo e delgado indica o século XVIII. Muitas têm mãos e pés de chumbo e são controladas por um cabo teso, preso à cabeça, e fios presos às mãos. Fios nas pernas são raros, a menos que necessários para efeitos especiais como ajoelhar-se. Algumas são equipadas com bocas que abrem e isto era usado provavelmente não pelo efeito realista, mas apenas para certos personagens, como *Pantalone*, que podia quebrar a estrutura e dirigir-se diretamente ao público. Estas são figuras pequenas, porém não menores que as descritas por Ottonelli. As usadas em espaços amplos para apresentações públicas poderiam ser maiores, mas geralmente se considera que as marionetes tiveram seus tamanhos aumentados ao longo do século XIX.

Durante o século XVIII, parte do repertório dos teatros de bonecos refletia as peças religiosas de um período anterior, com grande inclinação por peças de santos e episódios bíblicos, como *O Dilúvio* ou *O Filho Pródigo*. Outra parte era muito semelhante a dos comediantes da *Commedia dell'Arte*: o uso de personagens fixos mascarados com *Pulcinella*, *Arlecchino*, *Brighella*, *Pantalone*, Doutor, *Tartaglia*, *Colombina*. Ao final do século XVIII, as “máscaras”, como eram chamados esses personagens, caíram em desuso nos teatros de atores, porém continuaram no teatro de bonecos, especialmente nos bonecos de luva, até os dias de hoje.

A Itália foi profundamente afetada por mudanças sociais após a invasão napoleônica; muitas idéias do Iluminismo e da Revolução

Francesa começaram a circular entre a população. Havia uma nova concepção de que a autoridade poderia ser desafiada especialmente pela boca de um boneco. Esse também foi um período de considerável mobilidade social, caracterizado, às vezes, pela simples saída dos camponeses da pobreza absoluta em que viviam, e, às vezes, pelo crescimento das cidades e o desenvolvimento (ainda que limitado) de indústrias, especialmente no Norte. Muitas pessoas foram para as estradas para tentar algum meio de sobrevivência, e alguns buscaram os bonecos para esse fim.

Com o crescimento das cidades, estas se tornaram lugares onde o artista poderia ter esperanças de encontrar um público maior, nas ruas ou em lugares fechados. As companhias itinerantes de teatro de marionetes apresentavam uma versão do teatro de atores miniaturizada. Em cidades maiores, passaram a existir teatros permanentes de marionetes, que podiam ser encontrados em Roma e Nápoles, mas também em cidades mais ao norte, especialmente em Milão e Turim.

A terminologia pode apresentar um problema, em italiano não há uma palavra única e genérica para uma figura animada. A palavra *Burattino* era freqüentemente usada no italiano moderno, porém, passou a denotar apenas o boneco de luva. “*Marioneta*”, palavra derivada do francês “*Marionnette*”, não era tão amplamente usada até os tempos modernos. No sul da Itália, as marionetes eram freqüentemente chamadas de “*pupi*” e eram conhecidas por um repertório baseado no romance medieval, mais estreitamente relacionadas aos artistas de rua que eram contadores de histórias.

A grande era do teatro italiano de bonecos foi do início do século XIX até a metade do século XX. A sátira floresceu em Roma devido à natureza especial da cidade, governada por eclesiásticos e controlada por um Papa, que muitas vezes poderia ser extremamente autoritário e hostil ao entretenimento. Um teatro de marionetes bastante popular era o Fiano, no qual, entre 1810 e 1840, uma enxurrada constante de piadas era direcionada aos aspectos mais ambíguos da Igreja por meio do personagem *Cassandrino*, um homem velho, com um

interesse considerável por mulheres jovens, reconhecível em tudo – exceto por sua roupa secular – como um tipo mundano de eclesiástico que abundava nas ruas. Com *Cassandrino* como a figura cômica, o Fiano freqüentemente apresentava paródias das óperas com cenários elaborados, como *L’Italiana in Algeri*, de Rossini (cujo título foi modificado para *‘L’Italiano’*, para satisfazer os censores). As platéias mais populares em Roma iam a um dos teatros próximos ou à Piazza Navona, principalmente, o Ornani (mais tarde Emiliani), ou até aos do populoso distrito de Trastevere. Os teatros, que haviam desaparecidos pelo final do século, apresentavam marionetes de haste em armaduras, geralmente chamadas de *pupi* e apresentavam as platéias com um repertório heróico, geralmente chamado “*cavalleresche*” ou “*guerresche*”, que era baseado, principalmente, nos ciclos de lendas associadas a Carlos Magno. Estes haviam sido passados adiante pelos escritos de Ariosto, Boiardo e Pulci, e eram uma fonte material para os artistas de rua contadores de histórias ou “*contastorie*” (conhecidos como “*rinaldi*”, em Nápoles, em homenagem ao herói popular *Rinaldo*). Como as atuais novelas de televisão, estes contadores ficavam noite após noite contando muitos episódios e isto correspondia ao que poderia ser chamado teatro brechtiano, em vez da forma aristotélica de teatro.

Em Nápoles e na Sicília, um papel pintado ou um “*cartellone*” era pendurado fora do próprio teatro com uma pintura indicando o episódio do dia. Em Palermo era muito comum um “*cartellone*” ser pintado no pano, que poderia ser dividido em seis ou oito partes. Um pequeno sinal “*oggi*” (hoje) talvez fosse anexado para indicar o episódio do dia. Em Catânia, o “*cartellone*” era bem maior, pintado em papel de embrulho, e cada um representava apenas um episódio. O principal assunto era o de batalhas entre Cristãos e os Sarracenos, e, na realidade, este tipo de teatro de bonecos era uma extensão da tradição folclórica mediterrânea geral dos Mouros e Cristãos. Os Sarracenos poderiam ser conhecidos por sua crueldade, mas o personagem mais odiado era *Gano di Magonza*, o traidor que finalmente causou a destruição dos defensores de Carlos Magno em

Roncesvalles. Em Roma e Nápoles e originalmente na Sicília, *Pulcinella* fazia o cômico escudeiro para as figuras heróicas de *Orlando* ou *Rinaldo*, paladinos de Carlos Magno.⁹

Alguns textos completos sobreviveram, mas a maioria dos “*pupari*” (como eram chamados os bonequeiros no Sul) trabalhava a partir de um enredo, da mesma maneira que os atores da *Commedia dell’Arte*. O enredo simplesmente indicava as diferentes cenas em que o episódio do dia poderia ser dividido e servia como um tipo de lembrete. Dependendo do nível de alfabetização do *puparo*, o material poderia ser oralmente transmitido ou baseado em suas leituras. Um estoque de enredos era considerado como componente do capital de uma companhia. Em muitos casos, especialmente onde houvesse laços familiares, os enredos circulavam de uma companhia para outra.

Em Palermo era comum para o *puparo* fazer todas as vozes e, em muitos aspectos, ele era semelhante a um artista de rua contador de estórias, com a diferença de que usava bonecos como um forte auxílio visual. Na Catânia, o *puparo* raramente manipulava as figuras. Acredita-se que o estilo heróico de bonecos tenha sido trazido de Nápoles para a Sicília, por volta da década de 1820.

A Catânia era uma cidade mercantil e como tal possuía uma grande população de classe média, que costumeiramente freqüentava os teatros de *pupi*. Dentre os mais antigos registros de artistas na Catânia estão as famílias Crimi e Grasso, na metade do século XIX. O repertório básico era o heróico, com algumas peças religiosas, mas por volta de 1900 há versões populares do romance medieval, como *Erminio della Stella d’Oro*. Já no final do século XIX, os bonecos da Catânia começaram a aumentar de tamanho e talvez na proporção dos teatros, que podiam receber em torno de 500 espectadores e eram também freqüentemente usados para apresentações de atores humanos. As figuras atingiram uma altura de 130-140 centímetros e eram proporcionalmente pesadas. Geralmente, os bonequeiros

⁹ Uma figura romana popular era o *Rugantino*, que ocasionalmente substituía *Pulcinella* como um anti-herói cômico.

posicionavam-se sobre uma ponte que era alta o suficiente para permitir que o espaço detrás fosse usado para cenas que requeressem um palco mais profundo para os efeitos especiais.

Em Palermo havia um hiato social maior entre, de um lado, a nobreza e a Igreja, e, do outro, uma enorme população empobrecida, vivendo na miséria. Os teatros *pupi* de Palermo eram muito pequenos, situados nas ruas de fundos, e como muitos do bairro Trastevere, orientados para uma platéia bem local. Dos bonequeiros conhecidos, os mais antigos foram Alberto Canino e a família Greco, por volta de 1830. O repertório de cavalaria tinha um significado especial em Palermo com os seus castelos e catedral normandos e as platéias identificavam-se com a época heróica, que foi convertida em um tipo de mitologia siciliana nacional. Os sicilianos precisavam criar um tipo de mito nacional situado em um passado remoto e que aderissem a um número de valores morais, sociais e códigos de honra que têm sido freqüentemente vistos como a expressão do espírito da Máfia. Há um paralelo que pode ser traçado entre o culto do *pupi*, interpretando materiais heróicos na Sicília, e o despertar da consciência nacionalista em outras partes da Europa, mais notadamente na Irlanda e na Finlândia. Entre 1858 e 1860, Giusto LoDico, um professor de escola primária com pouca educação, publicou seu *Paladini di Francia*, um compêndio de estórias dos ciclos Carolíngios e Arturianos, trazendo uma forte influência de Ariosto, Boiardo e Pulci. Gradualmente, ele tornou-se um tipo de *vade-mecum* para os *pupari*, oferecendo-lhes uma fonte pronta de material sobre cavalaria.

Em Nápoles, as estórias dos ‘*guappi*’ e a ‘Camorra’, com suas apresentações realistas da rale napolitana, pareciam mais relevantes que remotos tempos heróicos. Heróis e vilões eram em sua maioria tirados do submundo, mas como os cavaleiros, eles também operavam de acordo com um número de códigos de honra, e nas apresentações uma briga de facas era o equivalente a um combate com espadas no repertório heróico. O repertório heróico foi eclipsado, mas não morreu. Foi encorajado pelas autoridades, que

estavam bem menos felizes com as peças sobre a Camorra, e isso continuou durante o período fascista. Fora de Nápoles, na Campagna, em Puglia e noutros lugares, o repertório urbano da ‘Camorra’ não gozava de forma alguma do mesmo sucesso.

No Norte, no início do século XIX, havia um grande número de companhias itinerantes de marionetes. A maioria ficavam por um período de algumas semanas em cada cidade, apresentando-se em teatros, salões, celeiros, conventos abandonados ou quaisquer lugares que estivessem disponíveis, apresentando um amplo repertório com esperanças de que a mesma platéia fosse retornar várias vezes. A companhia típica era formada por uma família, embora pudessem ser admitidos auxiliares.

A família Lupi, de Ferrara, estabeleceu-se em Turim por volta de 1820. Assim como todas as companhias, ela possuía sua própria máscara cômica favorita, nesse caso *Arlecchino*, que fazia um papel pequeno e comentaria a ação. No início do século, o repertório era em sua maioria o do teatro do século XVIII, com um grande número de arlequinadas, mas o mascarado *zanni*, *Arlecchino*, sobreviveu por muitos anos, após o desenvolvimento de um repertório mais moderno pela companhia. Os principais rivais dos Lupi eram os Bellone e Sales, dois artistas de bonecos de luva que tinham seus próprios teatros. Suas figuras cômicas eram os recém-criados *Gianduja* (ocupando o lugar do camponês *Gerolamo*, que era inaceitável durante o período napoleônico, uma vez que o seu nome era o do irmão do Imperador). *Gianduja* tornou-se gradualmente a figura emblemática para Turim e seus arredores e, em 1865, depois da morte de Sales, fez uma dobradinha com o *Arlecchino*, de quem finalmente ele tomou o lugar, no teatro Lupi. Nos anos de 1820, os Lupi apresentavam-se em um tipo de barraca num jardim, mas em seguida eles mudaram para o teatro San Martiniano. A reputação deles cresceu e eram conhecidos pelo esplendor de suas encenações. Todos os grandes sucessos do teatro da metade do século XIX, incluindo o repertório parisiense, encontraram o próprio caminho para o palco dos Lupi. Seus cenários eram pintados pelos principais

pintores de cena da época, incluindo os que decoraram o palco do Teatro Reggio de Turim. Em 1884, mudaram-se novamente, desta vez para um teatro com capacidade acima de 1.000 espectadores sentados, o Teatro d'Angennes, que iria permanecer como sua casa até o final da década de 1930. O teatro Lupi era agora um dos teatros mais em voga em Turim. Em 1872, superaram o Teatro Reggio de Turim ao apresentar o grande sucesso de La Scala, a *Aida* de Verdi, como um balé (no início, sem nenhum das músicas de Verdi). Ela foi envolta por uma peça cômica na qual *Gerolamo*, prefeito de uma cidadezinha, contratou uma trupe de terceira, especificando que ele não queria nenhuma cantoria e que lhe fosse dado um final feliz. Na última metade do século, o repertório dos Lupi moveu-se na direção dos grandes espetáculos musicais, tais como *Ballo Excelsior* de Manzotti. As grandes revistas do ano em Turim tornaram-se muito populares e permitiram trazer para o palco de marionetes todas as últimas descobertas da ciência e dos transportes. Giuseppe Fiando, com *Gerolamo* como sua principal máscara cômica, ao aparecer em diferentes papéis a cada produção, criou seu teatro em Milão durante o período napoleônico e rapidamente tornou-se uma instituição milanesa. Quando este teve de ser demolido, na década de 1860, um novo teatro foi especialmente construído e permaneceu em uso até 1957. A família Fiando o gerenciou até 1881. Durante os últimos anos do século, as companhias Colla e Zane, duas das maiores companhias desse período, se apresentam no *Gerolamo* e finalmente a companhia de Carlo Colla e Figli tornou-se a companhia residente em 1911. Eles apresentaram um repertório muito semelhante ao do teatro Lupi, e, como os Lupi, atendiam amplamente ao público juvenil.

Palcos simples de bonecos de luva poderiam ser encontrados nas ruas de uma ponta a outra da península. Estes eram operados por solistas, normalmente acompanhados por alguém (parceiro, esposa ou garoto) para coletar dinheiro, oferecer música (frequentemente um violino) e algumas vezes trocar gracejos com ambos: bonecos e público. Tais palcos aparecem repetidamente em

pinturas topográficas e gravuras do século XVII em diante e eram evidentemente percebidos como parte integrante da vida das ruas. Os espetáculos solo mais simples são exemplificados por Gaetano Santangelo, conhecido como Ghetanaccio, que esteve ativo em Roma na década de 1820 e foi também conhecido por seu humor agudo e satírico, que freqüentemente o jogava na prisão. Ele trabalhou com uma figura sulista de *Pulcinella*, mas regularmente em combinação com uma figura inventada recentemente, o *Rugantino*, uma figura mais grotesca de estatura baixa, vestida com um figurino estilo militar, que era realmente uma paródia do capitão fanfarrão da *Commedia dell'Arte*. Tais espetáculos eram semelhantes ao inglês Puch & Judy (que deriva deles). Consistiam em encontros entre a figura principal e uma série de outras e eram animados por numerosas e freqüentemente bem coreografadas brigas de porretes.

No Vale do Rio Pó e áreas adjacentes a Bergamo, aflorou uma tradição muito importante de bonecos de luva. Já no final do século XVIII, havia companhias itinerantes de bonecos de luva apresentando um repertório dramático não completamente diferente das companhias de marionetes. As companhias de bonecos de luva retiveram as máscaras da *Commedia dell'Arte* por bem mais tempo que as companhias de marionetes, mas também adotaram novas máscaras locais, a maioria criadas durante o período napoleônico. Bergamo tinha *Gioppino*, um personagem caipira reconhecível por um papo triplo; Piemonte possuía *Gerolamo*, *Gianduja* e *Famiola*; mas a tradição de luva mais rica estava em Emilia Romagna, cujas máscaras incluíam *Fagiolino* e *Sandrone*. Ao manter o espírito da Revolução Francesa, a maioria das máscaras novas era de personagens positivas, com uma forte crença na justiça natural, que eles geralmente distribuía com um pesado porrete. As empanadas desta área tornaram-se maiores para acomodar mais que um bonequeiro e eram muitas vezes armadas em locais mais protegidos, debaixo das galerias ou em locais fechados, onde uma taxa de ingresso pudesse ser cobrada. Com freqüência, o repertório era parecido com o dos teatros de marionete, mas as máscaras da *Commedia* tinham

usualmente o papel maior e a própria apresentação tendia mais para a comédia do que para as lágrimas.

Na metade do século, os teatros e as edições baratas de ficção popular (incluindo versões condensadas em prosa de dramas e óperas) começaram a dar dinheiro, a partir de um material facilmente acessível. Entre estes, encontramos clássicos como o *Povero Fornaretto di Venezia*, de sentimento revolucionário, no qual um banqueiro é acusado e executado por um assassinato cometido por um nobre cornudo. O banditismo era endêmico na Itália, especialmente nas regiões pobres do sul da Itália, onde muitas vezes ele poderia ser um segundo emprego. Os bandidos eram normalmente apresentados como figuras tipo Robin Hood, ajudando os pobres e opondo-se às autoridades, de quem constantemente sofriam injustiças (em alguns casos os bandidos eram simplesmente apresentados como criminosos ilustres e temidos). Os mais celebrados incluíam Giuseppe Musolino, Maino della Spinetta e Stefano Pellone (Il Passatore).

As peças de bandidos também combinavam com o desejo popular por assuntos atuais e locais. As platéias gostavam das encenações de batalhas e particularmente das campanhas de Garibaldi. As “cinque giornate” (os cinco dias) a sublevação de Milão de 1848 contra os austríacos, assim como a revolução em Palermo contra os Borbouns ou a anterior *Pietro Mica* (na qual um soldado/suícida bomba no século XVII salvou sua cidade de Turim dos franceses) eram temas que satisfaziam a onda crescente de nacionalismo.

Com exceção da Sicília, as companhias de marionetes começaram seu declínio nos primeiros anos do século XX. As platéias populares se amontoavam nos cinemas e nas platéias de marionetes a porcentagem de crianças aumentava. Isso afetava a programação e as encenações. As grandes companhias de marionetes (com exceção da Colla e Lupi, que tinham seus próprios teatros em cidades grandes) encontraram a situação econômica muito difícil e os membros mais jovens das famílias procuravam em outros locais por empregos com melhor remuneração. Algumas companhias de marionetes (Salici-

Stignani e Monticelli, por exemplo) chegaram a mudar para bonecos de luva.

Em 1914, Vittorio Podrecca abriu seu Teatro dei Piccoli no Palácio Odescalchi em Roma, agrupando membros de algumas das antigas companhias de marionetes. Seu objetivo inicial era o entretenimento de qualidade para os jovens, mas isso rapidamente provou ser um grande sucesso no meio da intelligentsia artística. Por meio do palco de marionetes, Podrecca tratou de apresentar a vanguarda européia ao teatro italiano, apresentando excelentes valores de produção enquanto a cenografia era feita pelos artistas, em vez dos pintores mais tradicionais de cenários. Uma grande parte do repertório consistia de óperas menos conhecidas do século XVIII, algumas das quais já estavam nos repertórios das marionetes que foram trabalhar com Podrecca. Ele também introduziu novos trabalhos, contratando os *Balli Plastici* do artista futurista Fortunato Depero e uma nova ópera, *La Bella dormiente nel Bosco* (A Bela Adormecida), de Ottorino Respighi. A companhia incluía bons cantores e uma pequena orquestra. Podrecca viajava para muitos lugares, primeiro na Itália e depois para o exterior, e onde quer que fosse era aclamado. Em 1922, a companhia visitou o Uruguai, a Argentina e o Brasil, Londres e Nova Iorque, em 1923. Nos Estados Unidos, seus integrantes descobriram que as platéias preferiam os números de variedades às óperas; então estas gradualmente desapareceram do repertório. Em 1939, quando a Segunda Guerra Mundial estourou, a companhia estava no México. Seus integrantes mudaram-se para Nova Iorque, mas tiveram de deixar os Estados Unidos às pressas para evitar o confinamento. Uma companhia com 24 membros tinha uma alta manutenção e os custos eram elevados. Graças à ajuda de Arturo Toscanini, eles chegaram ao Brasil, mas quando foi declarada a guerra ao Eixo, tiveram de ir para a Argentina, retornando à Itália apenas em 1951. Podrecca morreu em 1959 e sua companhia lutou para sobreviver até 1964.

A mudança de percepção do teatro de bonecos como uma arte foi encabeçada por Maria Signorelli, cujo pai tinha ajudado a

subsidiar Podrecca; ela mesma implantou a seção italiana da UNIMA, e também reuniu uma enorme coleção privada de bonecos. Depois da guerra, criou sua própria companhia, a Opera dei Burattini em Roma, usando materiais e *designs* não-conveccionais. Ela também foi uma das primeiras a empregar figuras de escultura macia.

Os anos de 1960 realmente sinalizaram o fim da grande onda popular de teatro de bonecos. Mesmo os *pupi* sicilianos não puderam resistir à nova prosperidade do mundo pós-guerra, ao consumismo e, sobretudo, ao advento da televisão. A própria televisão ofereceu um meio para alguns bonequeiros, notadamente Maria Perigo, criadora do rato Topo Gigio.

Na década de 1960, a disseminação de uma cultura de massa consumista, trouxe um novo interesse pela cultura popular, não apenas classificada como folclore. Apareceu uma nova consciência sobre o valor de se preservar as tradições pela sua prática. Uma geração mais nova começou a ver o valor de continuar uma atividade que esteve em suas famílias por algumas gerações, enquanto a profissão também atraía pessoas de uma formação educacional maior, que estavam preparadas para dedicar suas vidas aos bonecos. Um excelente exemplo é Bruno Leone, de Nápoles, que nos anos de 1980 foi atraído por um dos últimos artistas do espetáculo napolitano denominado “*guaratella*” (*Pulcinella*), o encontrou e fez dele seu mestre. Também pesquisou a história e o contexto social do *guaratella*, descobriu velhos roteiros ou enredos numa tentativa de trazer a atividade de volta como uma forma viva e não apenas como um museu. Criou novas peças e freqüentemente com ressonâncias políticas (por exemplo, uma peça sobre Bush e Bin Laden não muito tempo depois do 11 de setembro). Por certo tempo, também, implantou uma escola que formava um número de jovens capazes de trazer para a atualidade a tradição do *Pulcinella* de Nápoles. Algo similar aconteceu com o *pupi* siciliano, notadamente com Mimmo Cuticchio, que criou um novo tipo de apresentação, combinando a arte do *puparo* com a do artista de rua contador de estórias, na qual

o apresentador está no palco, algumas vezes usando os *pupi* totalmente a mostra, mas os elementos do espetáculo mais antigo continuam ao fundo. Cuticchio teve um sucesso particular com *Don Giovanni*, de Mozart, apresentado desta forma, e visto pelos olhos de Leporello, que se tornou uma personagem das ruas de Palermo.

Devido à extraordinária riqueza dessas várias tradições de bonecos, a Itália foi relativamente lenta em aderir o desenvolvimento dos bonecos modernos, cuja ênfase mudou consideravelmente para a Europa Ocidental, nas décadas seguintes à Segunda Guerra Mundial. Contudo, a paisagem do boneco italiano foi significativamente afetada pela criação de festivais, notadamente da Cervia, que dos anos 1960 em diante introduziu muitas companhias estrangeiras na Itália e também abriu um espaço para o trabalho de jovens artistas ou de companhias experimentais italianas.

Durante aqueles anos, a Itália seguiu outros países, pondo o bonequeiro no palco junto com os bonecos e, assim, flexibilizando o espaço do palco. Para complicar mais ainda, muitas companhias apresentam encenações que combinam diferentes formas no mesmo trabalho, freqüentemente misturando sombras e projeções ou vídeo, empregando figuras não-animadas e usando objetos normais, ou mesmo partes do corpo para a comunicação com a platéia. O festival Cervio, que abre tantas formas diferentes de teatro de bonecos, precisou encontrar um novo termo, uma vez que o italiano não tem um termo genérico como o inglês “*puppet*” ou o francês “*marionnette*”. Como resultado a expressão “*teatro di figura*” foi escolhida.

Os pioneiros do teatro de objetos foram a Briciole Company, nascida no final dos anos 70 e também pensada como um “teatro de imagens”, em que a estrutura da narrativa direta ou dramática é freqüentemente abandonada. Eles buscam inspiração na imaginação da criança e as suas primeiras encenações de *The Little Prince* [O Pequeno Príncipe] e *The Wizard of Oz* [O Mágico de Oz]. Empreenderam a busca de uma nova linguagem de teatro usando bonecos ou quaisquer outras coisas. Assondelli e Stecchettoni, de

Bergamo, empregaram uma ampla técnica, que também depende da dinâmica criada pela relação entre o bonequeiro e o objeto. Para outros, notadamente Gyula Molnár e Gigio Brunello, com seu *Macbeth all'improvviso* (2001), as convenções do teatro de bonecos de luva aparentemente padronizado são completamente questionadas em uma tentativa auto-referente de um grupo de máscaras da *Commedia* que encena *Macbeth*, a despeito do bonequeiro, ao mesmo tempo levantando a questão Pirandelliana do que é ou não real no teatro. A idéia do boneco como metáfora e o extensivo uso da metonímia oferecem a base para grande parte do trabalho altamente teatral (e freqüentemente operístico) de Claudio Cinelli. Em seu solo *Just One More Kiss* [Só Mais Um Beijo], um par de olhos e umas poucas penas montadas na mão podem tornar-se um personagem de *La Traviata*, enquanto suas produções de grande escala empregam várias formas, incluindo as sombras e bonecos do tamanho do corpo humano. Numa perspectiva internacional, a mais importante contribuição para a arte do teatro de marionetes foi o trabalho de sombras de Gioco Vita, de Piacenza. Inicialmente, um grupo de teatro experimental inspirado na trupe do Bread and Puppet e outros, e em 1978 optaram pela luz e sombra como seu principal meio de expressão em *Il Barone di Munchausen* (as figuras foram desenhadas por Lele Luzzati, o celebrado *designer* [cenógrafo] de ópera, que posteriormente colaborou com eles em vários projetos). Inspirados pelo artista francês, Jean Pierre Lescot, romperam a convenção de uma única fonte de luz para projetar sombras. Projetores de diversos ângulos permitiram a superposição de sombras, tanto pretas quanto coloridas. Em sua evolução, substituíram a tela fixa por cortinas móveis de seda com sombras projetadas em ambas as direções: frontal e traseira, e luzes móveis freqüentemente seguradas pelos próprios operadores, dando assim um extraordinário grau de flexibilidade. Em muitos casos em seus trabalhos os bonecos tridimensionais são combinados com sombras. Com *Il corpo sottile* de 1988, e mais tarde com o seu *Orfeo e Eurydice* (1998), o corpo do ator foi também usado para projetar sombras.

O trabalho deles resultou em uma total liberação do espaço cênico, dando a este a mais extraordinária flexibilidade e fluidez, oferecendo o que é freqüentemente um efeito cinematográfico, enquanto permanece com um tratamento essencialmente de baixa tecnologia e artesanal, o mesmo permite propositadamente que o espectador veja como é feito através da abertura ocasional das telas. Fora de suas próprias produções, Gioco Vita tem trabalhado em co-produções com muitas grandes casas de ópera.

Seguindo uma linha bastante diferente da companhia Briciole, a Companhia Gioco Vita desenvolveu um teatro de imagens. O teatro de sombras sempre existiu em relação a outras formas de teatro de bonecos, mas Gioco Vita deu a ele uma nova importância, a tal ponto que, em nível internacional, provavelmente esta seja a mais significativa contribuição individual da Itália para a arte do teatro de marionetes no final do século XX.¹⁰

Referências

- ALLEGRI, Luigi. *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, Università di Parma, 1978.
- Burattini e Marionette in Italia* (Cat. of exhibition at Museo della Scala, 1967) (ed. Maria Signorelli).
- Burattini e marionette in Italia dal cinquecento al giorni nostra: testimonianze storiche artistiche letterarie*, Catalogue. Rome: Palombi, 1980.
- CAPPELINI, Pino. *Baracca e Burattini — il teatro popolare dei burattini nei territori e nelle tradizioni lombarde*. Bergamo: Gutenberg, 1977.

¹⁰ Uma companhia mais recentemente formada, Controluce de Turim, tem muitas semelhanças técnicas com a de Gioco Vita, mas muitas vezes tem conseguido uma síntese fantástica de música e pintura, o que dá a ela uma identidade própria e distinta.

- CECCHI, Dorettaa. *Attori di Legno*. Rome: Palomba, 1988.
- CERVELLATI, Alessandro. *Fagiolino & C. storia dei burattini e burattinai Bolognese*. Bologna: Capelli, 1964.
- CIPOLLA, Alfonso and Moretti, Giovanni. *Commedianti figurati e attori pupazzanti, testimonianze di moralisti e memorialisti, viaggiatori e cronisti per una storia del teatro con le marionette e con I burattini in Italia*. Turin: SEB 27, 2003.
- GORLA, Marina. *Le Marionette di Casa Borromeo*. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria, 1987.
- I Fili della memoria - percorsi per una storia delle marionette in Piemonte*. Turin: SEB, 2001.
- LEYDI, Roberto and Leydi, Renata Mezzanotte. *Marionette e burattini*. Milano: Collano del 'Gallo Grande', 1958.
- Luzzati e le ombre – C'è un' ombra nella vita... è il teatro Gioco Vita*. Genova: Tormena, 2003.
- Mostra-museo del burattino dell'Emilia-Romagna*. Catalogue: Cervia, 1975.
- Museo Giordano Ferrari. *Il Castello dei Burattini* (ed. Remo Melloni) Milan: Mazzotta, 2004.
- PASQUALINO, Antonio. *L'Opera dei Pupi*. Palermo: Sellerio, 1977 and 1989.
- PRETINI, Giancarlo. *Facanapa e gli altri - storia e storie di marionette, burattini e marionettisti*. Udine: Trapezio, 1985.

Puppet theatre in Italy

John McCormick

Many puppet traditions can be traced back to Italy. For geographical, social, historical and political reasons Italy includes some of the poorest regions of Europe. Emigration has always been endemic. Amongst those leaving Italy, whether on a seasonal or more permanent basis, were entertainers. The actors of the *Commedia dell'Arte* found they could earn more money abroad, whether in France, Spain, England, the German states or even Russia. Some of these brought puppets with them. By the mid seventeenth century puppet showmen with their companies were travelling with marionette performances and these were often called after the main figure, *Pulcinella*. Glove puppet players belonged more to the ranks of street entertainers, and travelled with a rudimentary stage and a few puppets. The most famous of these was Giovanni Piccini of Piacenza, who probably reached England around 1780 and became the “father” of the English *Punch and Judy* show. By the nineteenth century, showmen were crossing the Atlantic Ocean with increasing frequency, particularly visiting South America.

In Classical times there are plenty of references to show that puppets were familiar to people in Italy. It is highly likely that medieval clerics used marionettes as a means of teaching the scriptures, but that, like the mystery plays, these passed rapidly into the hands of popular entertainers and soon became secularised. There is also evidence of simple street glove-puppet shows. Until unification in 1861, Italy was a series of states, most ruled or

controlled by different foreign powers, and even the development of a single Italian language spoken by the entire population is a comparatively recent phenomenon. Just as there was a myriad of dialects (reflected constantly on the puppet stage), there was a number of different puppet traditions. By the sixteenth century puppets began to appear, especially in Naples, as an adjunct to the activities of charlatans. A performance of a short farce with puppets, almost inevitably including a fight between the figures, battering each other with sticks, was employed as a lively means of attracting a crowd who might then be persuaded to buy whatever medicines or potions the charlatan was offering. A special squeaky voice has been associated with glove puppets (and sometimes marionettes) from an early time. Paolo Minucci in his 1688 commentary on Lorenzo Lippi's parody of the *Genusalemme Liberata*, *Malmantile racquistato* speaks of 'un certo fischio' to make puppets speak. This is the 'pivetta' or swazzle, still much in use today with both Pulcinella and Punch performers, a small device placed in the mouth that works to a similar principle to the reed of a musical instrument and deforms the voice when the performer speaks through it.

Marionettes were associated with music and dancing from the start, perhaps because, as jointed figures they can be associated with jiggling dolls. Unlike the jiggling doll, the marionette is directly controlled from above by means of a rod attached to the head and a couple of strings to work the hands. Possibly the first mention of marionettes in Italy is in Girolamo Cardano's treatise *De rerum varietate* of 1557: For I saw many others that were moved with several strings, and these were sometime tense and sometimes slackened, but there is nothing strange about that. Moreover this was interesting because the dances and movements went in time to the music.¹¹

Much information about puppet activity in Rome is provided by the seventeenth-century theologian, Gian Domenico Ottonelli, in his treatise *Della christiana moderazione del teatro*. Libro detto l' ammonizione a' recitanti, per avisare ogni Christiano a moderarsi da gli eccessi nel recitare.¹² He describes a glove-puppet stage and its figures:

For this purpose some appear on a platform and appear inside a simulated castle of cloth. Jugglers with various 'fantocci', known as 'burattini', that is little figures, which they make gesture and speak with great force so as to provoke

¹¹ Book XII 'De artificii humilioribus', ch. LXIII. The first part of the paragraph describes two Sicilians with their planchette puppets. Quoted in *Burattini e marionette*, 1980, p.14

¹² Florence, Bonardi, 1652. The relevant sections are reproduced in Cipolla and Moretti, *Commedianti figurati*, 2003, p.23-38.

delight and laughter amongst the spectators. This, when it is carried on without obscenity, remains within the terms of a curious, pleasant even if idle form of popular and plebeian amusement. But when crude words are heard or immoral things are shown, as unfortunately often happens, then the burattini and their booth (castello) serve the devil of Hell to destroy many souls, which is a great offence against the Creator; and the Juggler and Ciarlatano is a shameful and infamous minister of immorality and a means of eternal damnation.¹³

Ottonelli also describes performers on the piazzas using both marionettes and shadow figures to tell a story or put over a dramatic action. He refers to such figures as ‘pupazzi’, and speaks of two types of show: those in which the figures (especially the shadow ones) do not speak but act to accompany a story presented by a showman and those in which the puppets themselves are substitutes for human actors in a dramatic action.

Ottonelli provides further details of the stage and the marionettes with their control rod to the head. He comments on their ability to dance and the use of a musical accompaniment of a violin or guitar and mentions one company with more than one hundred figures that performed plays at a certain time of year (presumably Carnival). One performer spoke for all the characters, whilst another worked all the figures with the help of an assistant. Two others were responsible for the scene changes, an indication of the close parallel between the marionette stage and that for live actors.

According to Ottonelli the marionette stage used for street performances was at about the height of a man’s chest from the ground, with an opening two palms high (about eighteen inches), a stage of the same depth, and about two ells (braccia) wide. It was illuminated by a multitude of little lights, above and below (which would have made evening performances possible), and in front of it was a mesh of wires.¹⁴ A travelling puppet stage remarkably similar to that described by Ottonelli, is that of the Bonecos de Sto Aleixo in Portugal, which even has a double screen of fine strings stretched in front of the proscenium opening, and corresponding to the wire mesh mentioned by Ottonelli.

The idea of using artificial figures to animate the scenic concepts of the baroque theatre can be found with Sebastiano Serlio in book 2, chapter

¹³ Ottonelli, p.437. Reproduced by Cipolla and Moretti, *Commedianti figurati...*, 2003, p.31. Cali, 2002, p.69, indicates that this seems to be the first time that ‘burattino’ is used in the sense of puppet.

¹⁴ Ottonelli’s description is quoted by Cipolla and Moretti, *Commedianti figurati*, 2003, p.35.

III, of *De Architectura* (1545). Serlio advocated flat figures that could appear further back on the stage within the perspective scene, in front of which the live actors appeared. They would both animate the scene and also be of a suitable scale to contribute to the illusion of depth. By the seventeenth century members of the aristocracy and princes of the church began to have their own private puppet theatres to present miniaturized operas with all the wonders of baroque. Puppets could also be an acceptable way of bypassing the frequent Church objections to live actors. In Rome in the 1680s, Filippo Acciaiuoli created a puppet theatre, using flat figures operated from underneath and which could make a number of gestures by means of wires and a simple mechanism. At the San Moïse Theatre in Venice between 1682 and 1684 a company, probably organised by Acciaiuoli, performed a series of operas for which he had written the libretti. These were performed by figures of wood, almost certainly marionettes, in a paying public theatre.¹⁵

The Fiano, with Cassandrino as the comic figure, often presented parodies of operas with elaborate scenery, such as Rossini's *L'Italiana in Algeri* (whose title was modified to "L'Italiano" to satisfy the censors).

The more popular audiences in Rome went to one of the theatres on or near the Piazza Navona, notably the Ornani (later Emiliani), or else to those in the populous Trastevere district. The theatres, which had disappeared by the end of the century, presented rod marionettes in armour, generally referred to as pupi, and regaled audiences with a heroic repertoire, generally referred to as "cavalleresche" or "guerresche", based mainly on the cycles of legends associated with Carlo Magno. These had been passed down through the writing of Ariosto, Boiardo and Pulci, and were source material for street street-tellers or "contastorie" (known as "rinaldi" in Naples, after the popular hero Rinaldo). Like the modern television "soap" these went on night after night for many episodes and corresponded to what might be called a Brechtian rather than an Aristotelian form of theatre.

In Naples and in Sicily a painted sheet or "cartellone" was hung outside the theatre itself with a picture indicating the episode of the day. In Palermo it was quite common for a "cartellone" to be painted on cloth which might be divided into six or eight sections. A small sign "oggi" (today) might be attached to indicate the relevant episode. In Catania the "cartellone" were

¹⁵ A few years later, Cardinal Ottoboni, vice-chancellor of the Roman Catholic Church, converted a part of the Cancellaria palace in Rome for private performances of operas (some of them written by himself). This was probably also a theatre with figures worked from below, like those of Acciaiuoli. Filippo Juvarra, one of the greatest scene-painters and architects of the early eighteenth century, worked on this for him.

much larger, painted on wrapping paper, and each represented only a single episode. The main subject was battles between Christians and Saracens, and, in fact this type of puppet theatre was an extension of the general Mediterranean folk tradition of Moors and Christians. The Saracens might be noted for their cruelty, but the most hated character was Gano di Magonza, the traitor who eventually caused the destruction of Carl Magno's paladins at Roncisvalle. In Rome and Naples, and originally in Sicily, Pulcinella played a comic squire to the heroic figures of Orlando or Rinaldo, Paladins of Carlo Magno.¹⁶

Some complete texts survive but most "pupari" (as the puppeteers were called in the South) worked from a scenario in the same way as the actors of the Commedia dell'Arte. This simply indicated the different scenes into which the day's episode might be divided and served as a sort of aide-mémoire. Depending on the literacy of the puparo, the material might be orally transmitted or based on his reading. A stock of scenarios was regarded as composing part of the capital of a company. In many cases, especially where there were family links, scenarios circulated from one company to another.

In Palermo it was common for the puparo to take all the voices and in many ways he was similar to a street story-teller, except that he used puppets as a strong visual aid. In Catania the puparo seldom operated the figures. It is thought that the heroic style of puppet was brought to Sicily from Naples around the 1820s. Catania was a mercantile city and as such had a larger middle-class population who often frequented the pupi theatres. Amongst the earliest recorded performers in Catania are the Crimi and Grasso families in the mid nineteenth century. The standard repertoire was the heroic one with some religious pieces, but around 1900 popular retellings of medieval romance, such as *Erminio della Stella d'Oro*. Towards the end of the nineteenth century the Catanian puppets began to grow in size, perhaps in proportion to the theatres which could house about 500 spectators and which were often used for live performance as well. The figures reached a height of 130-140 centimetres and were proportionately heavy. Generally the puppeteers stood on a bridge which was high enough to allow for the space behind to be used for scenes that required a deeper stage for special effects.

In Palermo there was a much greater social gulf between nobility and the church on the one hand and an enormous impoverished population living in squalor. The pupi theatres of Palermo were very small, situated in

¹⁶ A popular Roman figure was Rugantino who occasionally replaced Pulcinella as the comic anti-hero.

back streets and, like those of Trastevere, catered for a very local audience. The earliest known puppeteers were Alberto Canino and the Greco family, around 1830. The chivalric repertoire had special meaning in Palermo with its Norman castle and cathedral and audiences identified with the heroic age which was converted into a sort of Sicilian national mythology. The Sicilians needed to create a sort of national myth set in a remote past and subscribing to a number of social and moral values and codes of honour that have often been seen as expressing the spirit of the Mafia. There is a parallel to be drawn between the cult of the pupi performing heroic material in Sicily and the awakening of a nationalist consciousness in other parts of Europe, most notably Ireland and Finland. Between 1858 and 1860 Giusto LoDico, a primary school teacher of little education, published his *Paladini di Francia*, a compendium of stories from Carolingian and Arthurian cycles, drawing heavily on Ariosto, Boiardo and Pulci. Gradually this became a sort of vade-mecum for the pupari providing them with a ready source of chivalric material.

In Naples stories of the 'guappi' and the 'Camorra' with their realistic presentation of Neapolitan low life seemed more relevant than a remote heroic age. Heroes, and villains, were mostly drawn from the underworld, but, like the knights, they too operated according to a number of codes of honour, and in the performances a knife fight was the equivalent of a combat with swords in the heroic repertoire. The heroic repertoire was eclipsed, but did not die out. It was encouraged by the authorities, who were far less happy with plays about the Camorra, and this continued through the Fascist period. Outside Naples, in the Campagna, Puglia and elsewhere, the urban 'Camorra' repertoire did not enjoy anything like the same success.

In the North by the early nineteenth century there was a number of travelling marionette companies. Most would stay for a period of some weeks in a town, performing in theatres, halls, barns, disused convents or whatever space might be available, presenting a wide repertoire in the hopes that the same audience would return again and again. The average company was a family one, though assistants might be taken on. The Lupi family, from Ferrara, established themselves in Turin towards 1820. Like every company they had their own favourite comic mask, in this case Arlecchino, who could play a small part and comment on the action. At the start of the century the repertoire was largely that of the eighteenth-century theatre, with a large number of Harlequinades, but the masked zanni, Arlecchino, survived long after the company developed a more modern repertoire. The main rivals to the Lupi were Bellone and Sales, two glove-puppet showmen who had their own theatre. Their comic figure was the recently created

Gianduja (replacing the countryman Gerolamo, who was unacceptable during the Napoleonic period, as his name was that of the Emperor's brother). Gianduja gradually became the emblematic figure for Turin and the surrounding areas, and in 1865, after the death of Sales, he doubled with Arlecchino, whom he eventually replaced, at the Lupi theatre. In the 1820s the Lupis were performing in some sort of booth in a courtyard, but then they moved into the San Martiniano theatre. Their reputation grew and grew and they were noted for the splendour of their staging. All the great successes of the mid nineteenth century theatre, including the Parisian repertoire, found their way to the Lupi stage. Their scenery was painted by the main scene-painters of the day, including those who decorated the stage of the Teatro Regio of Turin. In 1884 they moved again, this time into a theatre seating over 1,000, the Teatro d'Angennes, which would remain their home until the late 1930s. The Lupi theatre was now one of the most fashionable theatres in Turin. In 1872 they upstaged the Teatro Regio of Turin by presenting the great success of La Scala, Verdi's *Aïda*, as a ballet (without any of Verdi's music to start with). It was framed by a comic piece in which Gerolamo, mayor of a small town, employed a third-rate troupe, specifying he did not want any singing and should be provided with a happy ending. In the latter part of the century the Lupi repertoire moved in the direction of large musical spectacle, such as Manzotti's *Ballo Excelsior*. Large revues of the year in Turin became very popular, and allowed for bringing onto the marionette stage all the latest developments in science and transport.

Giuseppe Fiando, with Gerolamo as his main comic mask, appearing in different roles in every production, created his theatre in Milan during the Napoleonic period and rapidly became a Milanese institution. When it had to be demolished in the 1860s, a new theatre was specially built and this remained in use until 1957. The Fiando family managed the theatre until 1881. During the late years of the century the Colla and Zane companies, two of the major companies of the century, performed at the Gerolamo, and finally the company of Carlo Colla e figli became the resident one in 1911. They performed a very similar repertoire to the Lupi theatre, and like the Lupis catered extensively for the juvenile public.

Simple glove-puppet stages could be found on the streets from one end of the peninsula to the other. These were operated by solo performers, usually accompanied by someone (partner, wife or boy) to collect money, provide music (often a fiddle) and sometimes exchange wisecracks with both puppets and audience. Such stages occur again and again in topographical paintings and prints from the seventeenth century onwards

and were evidently perceived as an integral part of street life. The simplest solo shows are exemplified by Gaetano Santangelo, known as Ghetanaccio, who was active in Rome in the 1820s and known for his sharp satirical wit, which often landed him in prison. He worked with the southern figure of Pulcinella, but often in combination with a more recently invented figure, Rugantino, a rather grotesque figure of small stature dressed in a somewhat militaristic costume, which was really a parody of the swaggering captain of the Commedia dell'Arte. Such shows were similar to the English Punch and Judy (which derives from them). They consisted of encounters between the main figure and a series of others and were enlivened by numerous and often well-choreographed stick fights.

In the Po valley and adjacent areas such as Bergamo, a very important glove-puppet tradition grew up. By the late eighteenth century there were travelling glove-puppet companies presenting a dramatic repertoire not widely different from the marionette companies. The glove-puppet companies retained the masks of the Commedia dell'Arte far longer than the marionette ones, but also took on board new local masks, mostly created during the Napoleonic period. Bergamo had Gioppino, a peasant character distinguished by a triple goitre; Piedmont had Gerolamo, Gianduja and Famiola; but the richest glove tradition was in Emilia Romagna, whose masks included Fagiolino and Sandrone. Most of the new masks, in keeping with the spirit of the French Revolution, were positive characters with a strong belief in natural justice, which they generally meted out with a heavy stick. The booths in this area became larger to accommodate more than one performer and were often set up in more sheltered places under arcades, or in enclosures where an admission charge might be made. The repertoire was often similar to that of the marionette theatres, but the Commedia masks usually had a larger role and the performance itself usually leaned more towards comedy than tear-jerking.

By the mid-century the theatres and cheaply printed popular fiction (including condensed prose versions of dramas and operas) began to provide a fund of easily accessible material. Amongst these we find such classics as the *Povero Fornaretto di Venezia*, revolutionary in sentiment, in which a baker is accused of a murder committed by a cuckolded nobleman and executed. Banditry was endemic in Italy, especially in the poorer regions of the South, where it could often be a part-time profession. Brigands were usually presented as Robin Hood type figures, helping the poor and opposed to the authorities, from whom they had often received injustice (in some cases bandits were simply presented as illustrious and feared criminals). The most celebrated included Giuseppe Musolino, Maino della Spinetta

and Stefano Pellone (*Il Passatore*). Bandit plays also fitted with a popular desire for topicality. Audiences enjoyed re-enactment of battles and particularly of Garibaldi's campaigns. The "cinque giornate" of the Milan uprising of 1848 against the Austrians, like the revolution in Palermo against the Bourbons or the earlier *Pietro Mica* (in which a seventeenth-century soldier/suicide bomber saved his city of Turin from the French), all satisfied a growing tide of nationalism.

With the exception of Sicily, marionette companies were beginning to decline in the early years of the twentieth century. Popular audiences flocked to the cinemas and the audience for marionettes was increasingly made up of children. This affected the programming and the performance. Big marionette companies (with the exception of Colla and Lupi, who had their own theatres in busy commercial cities) found the economic situation too difficult and younger members of the families looked elsewhere for more remunerative employment. Some marionette companies (Salici-Stignani and Monticelli, for example) even switched to glove puppets. In 1914 Vittorio Podrecca opened his Teatro dei Piccoli in the Odescalchi Palace in Rome. He grouped together members of some of the older marionette companies. His initial aim was quality entertainment for young people, but it rapidly proved a huge success with the artistic intelligentsia. Via the marionette stage, Podrecca managed to introduce the European avant-garde to the Italian theatre, introducing excellent production values whilst design was by artists rather than the more traditional scene painters. A large part of the repertoire consisted of lesser known eighteenth-century operas, some of which were already in the repertoires of the marionettists who came to work with Podrecca. He also introduced new works, commissioning the *Balli Plastici* from the futurist artist Fortunato Depero and a new opera, *La Bella dormiente nel Bosco* (Sleeping Beauty) from Ottorino Respighi. The company included good singers and a small orchestra. Podrecca travelled widely, first in Italy, then abroad, and wherever he went received acclamations.

In 1922 the company visited Uruguay, Argentina and Brazil, and London and New York in 1923. In the United States they discovered that audiences greatly preferred their variety numbers to the operas, so the latter gradually disappeared from the repertoire. In 1939, when war broke out, the company was in Mexico. They moved to New York, but had to leave the United States in a hurry to avoid internment. A company of 24 was expensive to maintain and costs were high. Thanks to financial help from Arturo Toscanini, they reached Brazil, but when it declared war on the Axis they had to go to Argentina, returning to Italy only in 1951. Podrecca died

in 1959 and the company struggled on until 1964. The shift to the perception of puppet theatre as an art was championed by Maria Signorelli, whose father had helped subsidize Podrecca and who herself set up the Italian section of UNIMA, and also assembled an enormous private collection of puppets. After the war she created her own company, the *Opera dei Burattini* in Rome, using unconventional materials and designs. She was also one of the first to employ soft sculpture figures.

The 1960s really spelt the end of the great wave of popular puppet theatre. Even the Sicilian pupi could not withstand the new prosperity of the post-war world, the consumerism and, above all, the advent of television. Television itself provided a medium for some puppeteers, notably Maria Perego, creator of the mouse *Topo Gigio*.

The 1960s, with the spread of a consumerist mass culture, brought a new interest in popular culture, no longer simply classified as folklore. A new awareness came about the value of preserving traditions by practicing them. A younger generation began to see the value of continuing an activity that had been in their families for some generations, whilst the profession also attracted people from a more educated background who were prepared to devote their lives to the puppet. An excellent example is Bruno Leone of Naples who in the 1980s was attracted by one of the last performers of the Neapolitan “*guarattella*” show (*Pulcinella*), met him and made him his master. He also researched the history and social context of the *guarattella*, discovered old scripts or scenarios, and, in an attempt to bring the activity forward as a living one, and not just a museum, created new pieces, often with political resonances (for example a piece with Bush and Bin Laden not long after 9/11). For a period he also set up a school which produced a number of younger people able to bring the *Pulcinella* tradition of Naples forward. Something similar has happened with the Sicilian pupi, notably with Mimmo Cuticchio, who has created a new type of performance combining the art of the puparo with that of the street story-teller, where the presenter is onstage, sometimes using the pupi in full view, but where elements of the older show remain in the background. Cuticchio has had particular success with Mozart’s *Don Giovanni* presented this way, and seen through the eyes of Leporello, who has become a Palermitan street character.

Because of the extraordinary richness of its various puppetry traditions, Italy was relatively slow in becoming involved in the development of modern puppetry, where the emphasis had largely shifted to Eastern Europe in the decades following the Second World War. However, the Italian puppet landscape has been significantly affected by the creation of festivals, notably

that of Cervia, which from the 1960s onwards has introduced many foreign companies to Italy and also allowed for the showcasing of work by young or experimental Italian companies.

During these years Italy has followed other countries, placing the puppet actor on the stage with the puppets, and thus freeing up the stage space. To further complicate matters, many companies present performances that combine different forms in the one performance, often mixing in shadows and projections or video, employing non-animated figures and using ordinary objects, or even parts of the body for communication with an audience. The Cervia festival, which opened up so many different forms of puppet theatre, needed to find a new term, since Italian does not have a general term such as the English “puppet” or the French “marionnette”. As a result the expression “teatro di figura” was chosen.

Pioneers of object theatre were the Briciole Company, born in the late 1970s and also thought of as a “theatre of images”, where direct narrative or dramatic structure is often abandoned. They looked for inspiration in the imagination of the child and from their first performances of *The Little Prince* and *The Wizard of Oz* they set out to find a new language of theatre using puppets and anything else they could. Assondelli and Stecchettoni of Bergamo employed a broader technique which also depended on a dynamic created by the relationship between the performer and the object. For others, notably Gyula Molnár and Gigio Brunello, with their *Macbeth all'improvviso* (2001), the conventions of the apparently standard glove-puppet theatre are completely called into question in a self-referential attempt by a group of commedia masks to perform Macbeth in spite of the puppeteer, at the same time raising the entire Pirandellian question of what is real and what is not in the theatre.

The idea of the puppet as metaphor and the extensive use of metonym provide a basis for much of the highly theatrical (and often operatic) work of Claudio Cinelli. In his solo *Just one more kiss*, a couple of eyes and a few feathers mounted on the hand can become a character in *La Traviata*, whilst his large scale productions employed various forms including shadows and human-size body puppets.

From an international perspective, the single most important contribution to the art of puppetry has been the shadow work of Gioco Vita of Piacenza. Initially an experimental theatre group inspired by the Bread and Puppet troupe and others, in 1978 they decided upon light and shadow as their main medium of expression in *Il Barone di Munchausen* (the figures were designed by Lele Luzzati, the celebrated opera designer, who subsequently collaborated with them on a number of projects). Inspired

by the French artist, Jean Pierre Lescot, they broke with the idea of a single light source to throw shadows. Projectors from many angles allowed the superimposition of shadows, both black and coloured. As they developed they replaced the fixed screen by mobile silk draperies with shadows thrown both from behind and from the front, and mobile lights often held by the operators themselves, thus giving an extraordinary degree of flexibility. In many cases in their work three-dimensional puppets are combined with shadows. With *Il corpo sottile* of 1988, and later their *Orfeo e Eurydice* (1998) the body of the performer was also used to throw shadows. Their work has resulted in a total liberation of the scenic space, giving it the most extraordinary flexibility and fluidity and providing what is often a cinematic effect whilst remaining with an essentially low tech and artisan approach, which even deliberately allows the spectator to see how it is done through the occasional gap in the drapes. Apart from their own productions, *Gioco Vita* have worked on co-productions with a number of major opera houses.

Gioco Vita, following a very different line from the *Briciole*, has achieved a theatre of images. Shadow theatre has always existed in relation to other forms of puppetry, but *Gioco Vita* have given it a new importance, and one which in international terms, arguably makes theirs the single most significant contribution of Italy to the art of puppetry in the late twentieth century.¹⁷

Short Bibliography

- ALLEGRI, Luigi. *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*. Università di Parma, 1978.
Burattini e Marionette in Italia (Cat. of exhibition at Museo della Scala, 1967) (ed. Maria Signorelli).
Burattini e marionette in Italia dal cinquecento al giorno nostra: testimonianze storiche artistiche letterarie. Catalogue. Rome: Palombi, 1980.

¹⁷ A more recently formed company, *Controluce* of Turin, has many technical similarities to *Gioco Vita*, but has often achieved an amazing synthesis of music and painting, which gives it its own distinct identity.

- CAPPELINI, Pino. *Baracca e Burattini — il teatro popolare dei burattini nei territori e nelle tradizioni lombarde*. Bergamo: Gutenberg, 1977.
- CECCHI, Dorettaa. *Attori di Legno*. Rome: Palomba, 1988.
- CERVELLATI, Alessandro. *Fagiolino & C. storia dei burattini e burattinai Bolognese*. Bologna: Capelli, 1964.
- CIPOLLA, Alfonso and Moretti, Giovanni. *Commedianti figurati e attori pupazzanti, testimonianze di moralisti e memorialisti, viaggiatori e cronisti per una storia del teatrro con le marionette e con I burattini in Italia*. Turin: SEB 27, 2003.
- GORLA, Marina. *Le Marionette di Casa Borromeo*. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria, 1987.
- I Fili della memoria - percorsi per una storia delle marionette in Piemonte*. Turin: SEB, 2001.
- LEYDI, Roberto and Leydi, Renata Mezzanotte. *Marionette e burattini*, Milano: Collano del 'Gallo Grande', 1958.
- Luzzati e le ombre – C'è un' ombra nella vita... è il teatro Gioco Vita*. Genova: Tormena, 2003.
- Mostra-museo del burattino dell'Emilia-Romagna*. Catalogue: Cervia, 1975.
- Museo Giordano Ferrari *Il Castello dei Burattini* (ed. Remo Melloni) Milan: Mazzotta, 2004.
- PASQUALINO, Antonio. *L'Opem dei Pupi*. Palermo: Sellerio, 1977 and 1989.
- PRETINI, Giancarlo. *Facanapa e gli altri - storia e storie di marionette, burattini e marionettisti*. Udine: Trapezio, 1985.



Traduzido por Marcos Heise, jornalista; e Marisa Napolini, professora no Curso de Artes Cênicas da UDESC e Mestre em Análise do Movimento (LIMS-Nova York).





Punch & Judy

Glyn Edwards

Marionetista e diretor teatral na Inglaterra



Páginas 66 e 67: Glyn Edwards com Punch & Judy.
Página 68: Imagem típica de um espetáculo “Punch” nas ruas de Londres.



Por onde começar? Bem, o ano passado pode ser um bom começo. Em uma iniciativa cultural multimilionária recentemente lançada pelo governo inglês, Punch & Judy foram oficialmente incluídos entre os dez “Ícones da Inglaterra”.

Enquanto alguns críticos consideraram o fato um absurdo, outros aplaudiram entusiasticamente, e Punch foi devidamente sacramentado junto com Stonehenge, a FA Cup¹⁸, os ônibus vermelhos londrinos e o tradicional chá inglês, como algo “*particularmente importante para a vida na Inglaterra e para o povo que vive aqui, assim como representante verdadeiro da nossa cultura, história e modo de vida*”.

¹⁸ Stonehenge, localizado na planície de Salisbury, sul da Inglaterra, é o monumento pré-histórico mais importante da Inglaterra. Trata-se de um complexo de pedras em forma circular, considerado tão enigmático e mítico quanto às pirâmides. A FA Cup, também conhecida como Copa da Inglaterra, é a mais antiga competição de futebol do mundo. Envolve mais de 600 equipes inglesas e é televisionada para todo o planeta, atingindo um público de aproximadamente 160 países. A lista de ícones inclui ainda *Alice no País das Maravilhas*, Sherlock Holmes, a mini-saia, o Big Ben e o famoso *fish & chips* inglês. *Nota da tradução.*

Essas belas palavras não ajudaram os titeriteiros ingleses que trabalham com Punch & Judy (conhecidos como “mestres”)¹⁹ a ganhar mais dinheiro, mas lhes forneceram uma arma de enorme poder para usar em seus eternos litígios com as forças politicamente corretas, que alegam que esse tipo de teatro encoraja a violência contra a mulher, o abuso infantil e outros tipos de maldades – e que, portanto, deveria ser banido. Por outro lado, trata-se de um tipo de teatro de bonecos freqüentemente apresentado em festinhas de crianças e em inúmeras festividades locais, ao mesmo tempo em que é desprezado categoricamente por vários praticantes de teatro de bonecos, que prefeririam “cortar os braços fora” a ter seus trabalhos relacionados com a figura do Punch aos olhos do público.

Todas essas contradições estão no cerne da questão que situa o lugar que ocupam os bonecos travessos dentro da sociedade britânica. Punch não faz parte do *establishment* cultural, ele é uma figura da cultura popular – é verdadeiramente do povo – e foi o povo quem o manteve vivo através dos séculos. O fato de o governo ter reconhecido isso não apenas confirma e legitima a carreira impressionantemente longa de Punch, como também sinaliza o reconhecimento de que a cultura inglesa – assim como sua população – tem origem em diversas nações; na verdade, Punch nada mais é que o napolitano Pulcinella, que atravessou a Europa muitos séculos atrás. Ele faz parte da mesma família de bonecos velhacos²⁰ que inclui Petrushka, Polichinelo e Kasper²¹.

¹⁹ *Professor* é um título normalmente concedido a professores universitários altamente qualificados. O termo utilizado neste contexto tem origem na era vitoriana, quando era comum as artistas de rua se auto-atribuírem “títulos nobres” com o intuito de conquistar maior respeito. No meio musical, por exemplo, é corrente o uso de termos como “Prince”, “Duke” ou “Lord”, acrescidos do nome do artista. No caso de “Professor”, o termo passou a ser associado aos *performers* de Punch & Judy e continua sendo utilizado até os dias de hoje. Para efeito desta tradução, optamos pelo termo “mestre”, correntemente utilizado no Brasil pela tradição do mamulengo. *Nota da tradução.*

²⁰ Velhaco, aqui, diz respeito a uma característica de uma linhagem de bonecos traiçoeiros, enganadores, que têm um comportamento questionável, mas que são amados apesar disso, pois não são de todo “maus”. *Nota da tradução.*

²¹ *Petrushka* é o teatro de marionetes popular russo e *Kasper* o alemão. *Nota da tradução.*

Seus parentes mais distantes são o espanhol Don Cristóbal e o português Dom Roberto. Qualquer um que tiver visto uma apresentação de Punch & Judy, e depois descobrir o mamulengo, irá imediatamente reconhecê-los como duas partes da mesma tradição global de bonecos de luva travessos, endiabrados, que brigam e discutem em público, gerando gargalhadas e comentários espontâneos.

Se você pensar no mamulengo enquanto estiver lendo as aventuras de Punch abaixo, terá um gostinho da coisa. Se alguém interpretar o que acontece no espetáculo (como ocorre em algumas culturas) sem o entendimento de que ele é representado como comédia e não como tragédia, sem dúvida irá se perguntar como ele pode ser considerado um divertimento adequado para crianças. Para alguns americanos, por exemplo, (e o primeiro registro de bonecos nos EUA é do Punch), a idéia de bonecos se batendo, ao invés de uma interpretação delicada com frases do tipo “I love you”, é inexplicável. Mas, esta é outra história e certamente dá pano pra manga para os “mestres” americanos de Punch.

Por outro lado, os duzentos ou mais “mestres” ingleses podem contar com telefonemas o ano inteiro de pais organizando festas, de *shopping centers* programando eventos para as férias escolares, atrações turísticas²² buscando diversão histórica ou um *pub* organizando um dia de lazer familiar. A lista continua: escolas, museus, galerias, casamentos, eventos de caridade, agências de lazer, conselhos municipais, eventos turísticos e excursões para o litoral, cada um deles colabora para manter Punch em plena atividade.

A estrutura dramática básica de Punch & Judy consiste no corcunda rouco de nariz vermelho beijando ou dançando com sua mulher briguenta, que o abandona para cuidar do bebê. O bebê

²² Uma *heritage attraction* é mais que uma atração turística. Trata-se de lugares de forte significação histórica e/ou cultural para a sociedade, como fortalezas, sítios arqueológicos e afins. É comum neste tipo de local a presença de atores ou outros artistas que encenam peças ou situações que remetem os turistas à época ou a condições históricas relacionadas com o monumento em questão. *Nota da tradução.*

chora e Punch tenta niná-lo sem sucesso, antes de lançá-lo pela janela em busca de um pouco de paz, Judy volta com um pau e bate em Punch. Os dois brigam e ele a nocauteia. Um policial chega para prender Punch, que se esconde. Após uma perseguição, Punch se confronta com o policial e o nocauteia também. Em seguida, e sem nenhuma ordem específica, o *clown* Joey tenta pregar peças em Punch, um fantasma o assusta, um doutor vem lhe receitar medicamentos e um crocodilo ameaça Punch (atraído por umas salsichas inseridas na cena pelo *clown*). Todos esses personagens – com exceção de Joey – são nocauteados por Punch, após algumas perseguições e tiradas cômicas (geralmente, está presente o famoso número em que Punch tenta contar os corpos caídos no chão, enquanto o *clown* Joey os move de um lado para o outro às suas costas).

Finalmente, – e a estas alturas pode também ter havido uma cena envolvendo um boneco cachorro ou macaco, um boneco que equilibra pratos²³, uma cômica luta de boxe ou um boneco que estica o pescoço²⁴ – a cena se conclui e Punch encara seu último adversário. Alguns bonequeiros terminam com a chamada “cena do enforcamento”, na qual Punch engana o executor, enforcando-o antes de dar adeus à platéia. Outros finalizam com o Diabo levando Punch embora e sendo nocauteado por ele como todos os demais. E, infelizmente, alguns terminam com o policial levando Punch para a cadeia e o obrigando a pedir desculpas por tudo o que fez. Que decepção! Se um número de enforcamento não é mais aceitável em apresentações públicas de bonecos, que alternativa temos senão deixar Punch derrotar o Diabo?

Pode-se ver, a partir deste resumo, que há muito espaço para que os bonequeiros criem suas próprias versões do espetáculo,

²³ *Plate-spinning* é uma técnica de malabarismo chinesa que consiste em equilibrar um prato giratório com uma vara. *Nota da tradução.*

²⁴ No Brasil, o mamulengo tem uma personagem similar, conhecida por “Janeiro”, cujo pescoço aumenta e diminui dependendo da intervenção do mestre mamulengueiro. *Nota da tradução.*

principalmente, porque não há nenhum roteiro oficial. O público espera ver Punch e Judy brigarem, ele sabe que algo vai acontecer com o bebê e aguarda o surgimento de um crocodilo ou de um *clown* e deseja se divertir bastante. Além disso, e uma vez que a atuação aconteça no estilo “Punch & Judy Show”, o titeriteiro pode utilizar tantos bonecos do repertório tradicional quantos ele quiser, usando as palavras que desejar (como trechos selecionados de diálogos tradicionais ou piadas clássicas). O único requisito é que o texto seja ágil e divertido. O titeriteiro também está livre para adicionar novos personagens, como uma personalidade em voga ou a figura de uma autoridade de quem se possa zombar, mas não deve alterar o equilíbrio geral do espetáculo. Nos últimos anos, *pop stars*, artistas de novela e políticos como Margaret Thatcher e Tony Blair foram representados em diversas encenações – seguindo uma tradição que já trouxe à público figuras como Lord Nelson, Winston Churchill e Adolf Hitler, caricaturados para o deleite ou a fúria da platéia. Em dada velocidade do espetáculo – bem, Punch é normalmente um boneco grande feito de madeira, diferentemente das pequenas figuras de Pulcinella, Dom Roberto e do mamulengo –, enquanto estes bonecos menores se movem com a leveza e a velocidade de um praticante de artes marciais, Punch se exhibe no palco como um boxeador peso-pesado. Apesar disso, seguindo o exemplo de ostentação de Muhammed Ali, ele pode flutuar como uma borboleta e picar como uma abelha e ainda ser tão rápido com seu porrete quanto seus parentes o são com seus bastões.

Mas, como Punch tornou-se oficialmente um **Ícone da Inglaterra**? E de onde surgiu seu espetáculo? Precisamos voltar ao ano de 1662. Este ano marca um novo começo para a Inglaterra, após um período turbulento. Nas décadas anteriores, os ingleses haviam executado seu rei Charles I, estiveram sob uma ditadura cujo puritanismo religioso proibiu todo tipo de divertimento e tiveram a monarquia reinstaurada com o rei Charles II. Em 1662, este rei estava para se casar e artistas de toda a Europa se deslocaram em bandos para a Inglaterra, buscando ganhar algum dinheiro em um

país sedento de diversão, que estava agora celebrando com exuberância o casamento de um rei (com a portuguesa Catarina de Bragança), que se tornaria conhecido na história como o “Monarca Alegre”. Um desses artistas foi Pietro Gimonde, também conhecido como *Signor Bologna*, que apresentava um espetáculo estrelando um tal de *Pollicinella*. Este fato é conhecido porque o famoso escritor de diários, político e cortesão Samuel Pepys lembra que, no Convent Garden, em 9 de maio de 1662 – duas semanas antes do casamento real –, ele encontrou um “teatro de bonecos italiano (...) o melhor que jamais vi”. O boneco tornou-se o assunto da cidade e apresentou-se pessoalmente para o rei, dando início a uma carreira que continua até hoje – tanto que 9 de maio é considerado pelos bonequeiros o dia oficial do nascimento de Punch.

Gimonde havia atravessado a Europa com seu teatro ambulante, parando em Munique, Frankfurt, Colônia, Viena e Paris, e sua principal atração era uma versão em boneco da máscara *Pulcinella* (Polichinelo) – uma das figuras clássicas da *Commedia dell’Arte* italiana. Os ingleses, conhecidíssimos por sua inabilidade em pronunciar palavras de outras línguas, logo o apelidaram de *Punchinello*, nome que finalmente foi reduzido a Punch. Mas, seu espetáculo ainda não era o que conhecemos hoje por Punch & Judy. Este boneco era uma marionete controlada por uma haste fixa na cabeça, ao invés de uma marionete de luva, e era acompanhado por música ao vivo tocada com os outros bonecos, num elaborado palco de 6 metros quadrados.

Este boneco comediante recém-criado foi tão bem-sucedido que outros artistas de rua passaram a copiá-lo, espalhando seu nome por todo o país. Nos aproximadamente cem anos seguintes, Punch foi uma atração freqüente no imenso circuito anual de feiras – que era o meio de fazer circular mercadorias, dinheiro e diversão em toda a extensão da Inglaterra antes do surgimento das cidades modernas. Os artistas ambulantes, que se apresentavam nestas feiras, o faziam no interior de tendas ou barracas onde Punch era a estrela dos mais variados teatros de bonecos. O clássico trabalho de George Speaight, intitulado *Punch and Judy: A history*, cita Edward Popham, que

escreveu nos anos de 1700, para nos dar uma nítida pincelada do que seria possível assistir se pudéssemos voltar no tempo e sentar na platéia: “um homenzinho avança com um rosto ridículo, uma corcunda e uma imensa barriga; Punch é seu nome, e não há ninguém mais sem-vergonha; ele está sempre se intrometendo em cenas sérias e criando confusão com suas piadas e gracinhas. Com frequência, se dirigindo a um banco lotado de garotas, senta-se junto a elas e dispara: ‘minhas belas donzelas’, diz ele piscando malandramente, ‘eis um amigo que chegou para ficar!’ Seus duplos sentidos, sugerindo indecências vulgares, fazem as meninas enrubescerem e provoca sorrisos largos nos rapazes e senhores”. Ele ainda não tinha uma esposa chamada Judy – mas estava balançado por uma garota chamada Joan, com quem discutia sem parar, e que, numa famosa ilustração, é mostrada sendo empurrada num carrinho de mão por seu marido grosseiro.

Então, quando e por que ele se transformou no boneco de luva Punch, encontrou uma esposa chamada Judy e foi para a rua com um espetáculo que é até hoje a base da *performance* de Punch & Judy? Estas questões consistem em terreno fértil para debates entre acadêmicos e historiadores em torno de sua carreira. Punch tornou-se um boneco de luva em torno do final do século XVIII, mas há divergências quanto aos motivos: uma versão seria o declínio dos circuitos de feiras, que tornou impossível o sustento de companhias de bonecos com muitos integrantes; outra seria o dramático crescimento das cidades modernas, que, de uma hora para a outra, passou a gerar oportunidades para um novo tipo de espetáculo de rua, mais reduzido. A terceira hipótese (que não exclui as duas anteriores) sugere que um bonequeiro de luva italiano interpretando *Pulcinella* tenha visitado Londres nesse período e motivado esta alteração na tradição do Punch. De qualquer forma, por uma razão ou outra, o fato é que Punch repentinamente ganhou novo impulso e virou novamente o assunto principal da cidade.

Foi nesse período que os elementos do formato clássico de Punch & Judy se estabeleceram. O imenso palco de marionetes foi

substituído por um pequeno palco portátil. As companhias formadas por vários titeriteiros foram substituídas por solistas. As marionetes – especialistas em pular, dançar e saltar com graça cômica – são substituídas por bonecos de luva cuja habilidade é se bater em alta velocidade com os movimentos de uma mão do titeriteiro contra a outra. E, uma vez que o estilo de boneco determina a natureza da sua atuação, os personagens já não são mais bonecos pendurados imitando formas e gestos humanos. Eles se tornam grotescas caricaturas cômicas reduzidas à sua essência – e seu espetáculo se torna uma espécie de parque de diversões de zombaria que espelha o mundo à volta.

Trata-se de uma época de grandes levantes sociais em que a classe operária gerada pelo surgimento de fábricas e da produção de massa é mantida sob o controle do forte aparato do Estado, da Lei e da Igreja. O enforcamento público é o castigo imposto a inúmeros crimes, o casamento é considerado a instituição que mantém a sociedade unida e o Inferno é o local reservado aos transgressores. Pode-se imaginar melhor diversão para a população nas ruas do que ver isso tudo virado de cabeça para baixo por um boneco baixinho, narigudo, corcunda e divertido, que, junto a seus companheiros, se mete a debochar de tudo e de todos?

A multidão sabe que não pode dissolver os laços do casamento com um sopro, nem despachar as forças da lei e da ordem, indo em seguida – depois de trapacear o enforcador enforcando-o – derrotar o Diabo. Mas, as pessoas podem ver Punch realizar estas proezas, rir até não poder mais, e se sentir muito melhor depois. Esta é a essência do encanto do Punch & Judy Show – e a verdadeira chave para mantê-lo vivo até hoje. Punch está do lado do povo e contra todos aqueles que tentam mantê-lo no seu lugar. Seu deboche estridente ainda ecoa nos rincões do poder – cartunistas britânicos ainda hoje utilizam a imagem de Punch & Judy quando querem colocar políticos em discussões infantis. Recentemente, o líder do partido de oposição no Parlamento fez um apelo a seus seguidores, prometendo “acabar com a política do tipo Punch & Judy”. Desde então, qualquer

bonequeiro que faça referência à política “Punch & Judy” tem gargalhadas garantidas na platéia.

Quando a Grã-Bretanha entrou no século XIX, Joan saiu de cena e em seu lugar entrou Judy (talvez porque a platéia tenha passado a confundir os nomes, uma vez que “Joaney” e “Judy” podem soar muito parecidos quando falados através da lingueta (*swazzle*)²⁵ e uma Judy era um termo popular na época, que significava “uma mulher”). Resumindo, também surgiu Bela Polly, namorada de Punch - uma *femme fatale* “tomada emprestada” de uma personagem da *Ópera do Mendigo*, então em cena nos palcos ingleses. Surgiu ainda o *clown* Joey, cujo nome era homenagem ao pai dos palhaços ingleses, o imortal Joey Grimaldi, um campeão de bilheteria da era da formidável pantomima londrina. É também desse período o porrete de Punch, uma vez que bonecos de luva são hábeis em segurar objetos. Seu porrete é uma versão reduzida da espada mágica do Arlequim das “Arlequinadas”: a curta seqüência de cenas cômicas é também uma característica dos palcos ingleses e descende – como Punch – dos antigos personagens da *Commedia dell’Arte*. Há ainda uma cena, também inspirada na comédia italiana, em que uma boneca (substituída na última hora por um bebê de verdade) é jogada no meio da platéia. O espetáculo iniciava com um músico ao vivo tocando flauta e tambores do lado de fora da tenda, atuando como uma espécie de Mestre de Cerimônias e também recolhendo o dinheiro doado pelo público. Estavam colocados os principais ingredientes do que um titeriteiro vitoriano chamou “uma das melhores inovações do mundo”, em entrevista feita pelo sociólogo Henry Mayhew, nos anos de 1840. O espetáculo tinha caráter extremamente popular e continuou adicionando elementos de outras manifestações do gênero no decorrer dos tempos. Foi então que os titeriteiros começaram a incluir lutas de boxe cômicas entre os bonecos para parodiar as cabines de boxe presentes nas feiras

²⁵ *Swazzle* é uma espécie de palheta, inserida na boca do titeriteiro, que produz a voz inimitável de Punch. *Nota da tradução.*

daqueles tempos. Também surgiram bonecos chineses para fazer números de equilíbrio de pratos ou de cadeiras ou menestréis²⁶ com o rosto pintado de negro (em homenagem a essa verdadeira mania popular) – ou ainda um cachorro performático chamado Toby. O resultado final não se parecia tanto com uma peça folclórica, mas com uma espécie de número de cabaré, que tratava de tudo que é assunto popular, sob a presidência do Senhor Confusão em pessoa: Punch. Suas ações ultrajantes e as tentativas sempre malsucedidas de prendê-lo formavam um enredo flexível ao qual todo o resto estava ligado.

Se alguém perguntar na Inglaterra onde encontrar uma apresentação de Punch & Judy, provavelmente a resposta será “perto do mar”, pois foi no litoral que a dupla passou a maior parte do tempo durante aproximadamente um século. Desde a invenção das excursões de trem para o litoral, em meados do século XIX até a metade do século XX, Punch tornou-se uma diversão popular nas praias da Inglaterra, juntamente com corridas de burros, apresentações de pierrôs e todo tipo de frivolidades. A nova legislação concedia férias pagas às massas de trabalhadores urbanos e as estradas de ferro permitiam que eles se deslocassem das cidades. Assim, com milhares de pessoas à procura de diversão durante todo o verão, os titeriteiros apresentavam seu espetáculo para este público. Este encanto prolongado em clima de verão, aliado a uma demanda lucrativa de diversão para a garotada, foi transformando o espetáculo em algo adequado às famílias, dando início ao seu caráter de espetáculo voltado principalmente às crianças.

Mas, o litoral ainda é o lugar onde Punch permanece na memória nacional, apesar de fazer muito tempo que não aparece por lá (desde que os ingleses começaram a viajar para outros países, nas férias, já há muitos anos). Ainda se podem encontrar algumas apresentações nas praias, mas, de maneira geral, Punch está de volta

²⁶ *Minstrel*, além de ser o menestrel trovador típico da Idade Média, é um intérprete específico, normalmente branco, que atua em música ou peça de negros. *Nota da tradução.*

à cidade. A mídia às vezes supõe que Punch & Judy estão desaparecendo porque o espetáculo já não está mais presente no litoral, mas na verdade é a tradição inglesa de férias na praia que está acabando. O Punch apenas se mudou para ganhar dinheiro em outro lugar. Ele também não precisa mais recolher dinheiro passando o chapéu – tornou-se uma atração paga e ganha um salário decente. Um bom bonequeiro de Punch pode ganhar por dia o mesmo que um ator com salário mínimo²⁷ ganharia por semana de trabalho.

Punch é popular, mas nem todo mundo gosta dele: ele é polêmico demais para ser consensual. Mas, apesar de sempre ter tido detratores, seus amigos sempre foram em número maior que seus oponentes. O romancista Charles Dickens, ao receber carta de uma senhora que lhe pedia para apoiar a condenação de Punch como um corruptor da juventude, respondeu-lhe defendendo o espetáculo com uma fala que até hoje é citada pelos “mestres”. Dickens, que era fã de Punch e fez referência a ele em vários de seus trabalhos, retrucou:

“na minha opinião, o Punch das ruas é um dos melhores remédios para a realidade da vida e ele perderia completamente seu magnetismo junto ao povo se tivesse que se tornar moralista e instrutivo. Eu vejo sua influência como algo completamente inofensivo e uma piada ultrajante que ninguém no mundo jamais pensaria em seguir como modelo de conduta ou incentivo a qualquer tipo de ação. É possível, eu acredito, que um tipo secreto de prazer derive de sua atuação... é a satisfação que o espectador sente nas circunstâncias em que a imagem de homens e mulheres pode ser completamente nocauteada, sem nenhuma dor ou sofrimento.”

Alguns anos antes, o artista de rua vitoriano entrevistado por Henry Mayhew, referindo-se aos seus clientes mais distintos, disse:

²⁷ Quando o autor fala em salário mínimo, refere-se ao piso salarial da categoria. No Brasil, por exemplo, no Estado de São Paulo, o piso salarial mensal para um ator é de R\$ 2.734,53, enquanto o salário mínimo é de R\$ 350,00. Fonte: http://www.satedsp.org.br/jur_piso_salarial.htm, em 08/07/2006. *Nota da tradução.*

“Eu sou obrigado a representar de forma muito linear, muito devagar; não há fantasmas, caixão nem diabo. Isso é o que eu chamo de destruir uma apresentação... É a preponderância da razão que está fazendo isso: é, sim, senhor!”. Hoje em dia, argumentos desse tipo seriam revestidos do jargão do politicamente correto, mas os argumentos contra Punch não são mais bem sucedidos do que o foi há 150 anos e são normalmente vistos como fundamentalistas desprovidos de humor. Eles obtêm pouca simpatia do público quando reclamam da “antiguidade” do espetáculo de bonecos. De qualquer forma, os “mestres” têm que manter os espetáculos sintonizados com seu tempo, e isso garante que a tradição permaneça viva. Punch subverte as regras da sociedade, mas, para fazer isso, precisa conhecer muito bem que regras são essas.

Quando a noção de politicamente correto ganhou força nos anos 1970, era concebível que o tempo de Punch estaria por acabar. No espaço de alguns anos, trabalhar com animais passou a não ser mais aceitável culturalmente, o que levou à extinção das apresentações com *poodles* e leões amestrados. Neste meio tempo, a BBC, finalmente, pôs fim à longuíssima temporada do seriado *Black and White Minstrel Show*²⁸ uma vez que esse tipo de programação passou a ser considerado muito ofensivo e racista. Punch então teve que se despedir do cachorro Toby e dividir a companhia com o menestrel Jim Crow, que estava por ali desde a época em que o Jim Crow original era uma estrela. Punch certamente perdeu popularidade com os professores de escolas, que passaram a evitar contratá-lo para o verão ou para as festas de Natal. Ele era suspeito de ser “inapropriado” (para usar um eufemismo). Mas os “mestres” de Punch - atuando através de duas organizações que a esta altura já haviam surgido – revidaram de forma bem-humorada com uma

²⁸ *The Black and White Minstrel Show* era uma série da televisão britânica que foi ao ar entre 1958 e 1978. Tratava-se de um programa de variedades semanal com números musicais, no qual os intérpretes normalmente maquiavam o rosto de negro. A série foi muito criticada por seu caráter racista, mas teve ótimos índices de audiência no período em que permaneceu no ar. *Nota da tradução.*

enorme quantidade de argumentos que desdenhavam seus oponentes. “Punch & Judy não promove a violência doméstica mais do que Cachinhos de Ouro e os Três Ursos promovem a apropriação do imóvel alheio”²⁹ foi o primeiro de muitos slogans que (juntamente com as opiniões de Charles Dickens, ainda relevantes) foram coletados e novamente publicados pela mídia, que apreciava a estória e universalmente endossou Punch. À medida que as últimas décadas do século XX se esvaíam, a batalha continuava, com nenhum ataque a Punch sendo ignorado ou deixado sem resposta à altura. Com a chegada da Internet e a inserção de páginas em *websites* de associações ligadas ao Punch, a guerra da informação foi vencida e a maré de batalhas foi se acalmando até que voltou às pequenas discussões de sempre.

A alvorada do novo século viu os espetáculos de Punch & Judy se tornarem parte oficial da programação de celebrações da Passagem do Milênio, promovida pelo governo inglês em Londres, assim como serem protagonistas de sua própria festa em Birmingham. Em 2001, o Jubileu de Ouro da Rainha testemunhou a participação de Punch em inúmeras celebrações locais. Em 2002, foi lançada uma tiragem de selos com as figuras de Punch & Judy. Em 2004, o titeriteiro John Styles recebeu o prêmio MBE³⁰ - uma medalha de prestígio no sistema britânico de homenagens.

Em 2005, Punch & Judy foram oficialmente classificados pelo Governo como Ícones da Inglaterra e alguns mestres de Punch receberam dinheiro do Conselho de Artes Britânico para fundar um teatro independente a fim de escrever roteiros para um projeto Punch & Judy com o intuito de atualizar os espetáculos e direcioná-los exclusivamente ao público adulto. A Academia de Mestres de Punch & Judy (*The Punch and Judy College of Professors* - uma

²⁹ *Squatting* é o ato de se instalar em imóveis desocupados e ali permanecer morando como se fosse seu. Na história Cachinhos de Ouro, a protagonista entra na casa da família de ursos e se apropria de seus objetos e pretences. *Nota da tradução.*

³⁰ A sigla significa Membro da Ordem do Império Britânico. Entre outros, os Beatles já receberam este prêmio. *Nota da tradução.*

organização baseada no modelo da prestigiada sociedade de mágica (*Inner Magic Circle*) trabalhou em conjunto com a *Royal Holloway College*, Universidade de Londres, para ter alunos de pós-graduação escrevendo teses de doutorado sobre Punch & Judy Contemporâneo em Cena e com isso atualizar sua história.

A estas alturas, já temos uma nova geração que cresceu vendo Punch através das lentes da ironia pós-moderna. Ele tornou-se tão reconhecidamente ultrajante que tomá-lo a sério seria uma piada. E se alguém começasse a descrever uma história que tratasse de uma família esquisita num enredo surreal em que a comédia visual é tão importante quanto o olhar alternativo para a sociedade contemporânea, poderíamos nos dar conta de que, na verdade, tratava-se da descrição de “Os Simpsons”. As séries televisivas de desenho animado trabalham atualmente com uma tradição que um dia foi da alçada do modesto boneco de luva e algumas delas provocam muito mais controvérsia do que Punch jamais foi acusado de provocar. Ao mesmo tempo, as diversões de praia encontradas nos *resorts*, onde há muito tempo Punch se esbaldou, estão agora munidas de vídeo *games* de guerra muito mais gráficos do que qualquer luta com bastão de madeira jamais poderia ser.

Levantar essas questões para os detratores de Punch – e lembrá-los de que Punch sempre derrotou o Mal – garante que só restaram os teimosos fundamentalistas politicamente corretos. E estes sempre foram mais criticados na mídia britânica do que Punch. Isso não quer dizer que tudo esteja bem com a tradição de Punch & Judy. O mercado de entretenimento infantil é muito lucrativo na Inglaterra e há uma proliferação nas Páginas Amarelas de pintadores de rosto, vendedores de balões nos mais diversos formatos, palhaços e mágicos (tanto amadores quanto profissionais). Qualquer um deles pode muito bem resolver trabalhar com Punch & Judy, comprar alguns bonecos, fazer propaganda dos seus serviços e, uma vez que Punch é famoso, arrumar trabalho.

Por conta disso, o padrão de qualidade dos espetáculos pode variar enormemente, dependendo do nível de inteligência,

compreensão da tradição e das próprias habilidades do titeriteiro. Alguns são vergonhosamente terríveis e merecem todo tipo de crítica que lhes são lançadas. Outros são fantásticos e realizados por titeriteiros de altíssimo nível. Mas, para o público em geral, Punch & Judy é Punch & Judy e uma apresentação ruim acaba prejudicando toda a tradição. Isto é uma pena porque, no fundo, um teatro de bonecos de má qualidade não prejudica necessariamente toda a sua arte: ele só reflete de forma ruim no próprio bonequeiro ou na companhia de bonecos. Punch é um ícone e precisa ser visto sempre no auge para manter sua reputação. Por isso as organizações em torno de Punch & Judy mantêm seu trabalho, para garantir que a tradição se mantenha atual, que atraia novos titeriteiros de alto nível, que se apresente em eventos de prestígio e se fortaleça em algumas regiões do país onde, por várias razões, quase não foi visto nos últimos anos. Até agora, os primeiros anos do novo Milênio têm visto Punch em boa forma e ansioso por avançar. Cabe às próximas gerações passar o bastão adiante no decorrer do próximo século.

Referências (Nota dos Editores)

- AUSTIN, Paul B. *The Punch and Judy Show*. 1957.
- BPMTG (British Puppet & Model Theatre Guild). *Puppet Master: Tercentenary Issue of Mr Punch*. 1962.
- BYROM, M. *Punch and Judy: Its Origin and Evolution*. 1988.
- CLOKE, R (illus). *Punch and Judy*. S/d.
- COLLIER, J P. *Punch and Judy*. 1993. COLLIER, J. P. *The Tragical Comedy or Comical Tragedy of Punch and Judy*. S/d.
- FRASER, P. *Punch and Judy: The Script, the Characters and their Construction*. 2001.
- WOODENSCONCE, P. *The Wonderful Drama of Punch and Judy*. 2001.

Punch and Judy

Glyn Edwards

Where to begin? Well, last year is as good a place as any. Punch and Judy were named in a newly launched multi-million pound government cultural initiative as being among the first ten official **Icons of England**. Whilst some media critics thought it absurd, others welcomed it enthusiastically and Mr. Punch was duly enshrined alongside Stonehenge, the FA Cup, the London red bus and the traditional ‘cup of tea’ as being something “*uniquely important to life in England and the people who live here and representing something in our culture, history or way of life*”. These fine words put no money into the pockets of the English puppeteers (known as ‘Professors’) who perform the traditional Punch and Judy Show – but it gave them a weapon of enormous power to use in their on-going skirmishes with the forces of Political Correctness who claim that it is a performance that encourages wife-beating, child abuse and all manner of other evils – and should thus be banned. At the same time it is also a puppet show regularly being performed at children’s birthday parties and at countless local festivities whilst simultaneously being scornfully dismissed by many practitioners of Puppet Theatre who would sooner cut off their own arms than have their work linked in the public mind with Mr. Punch’s antics. All these contradictions are at the heart of where the unruly puppet fits in to UK society. He is not part of the cultural establishment, he is a figure from popular culture – one who is truly ‘of the people’ - and it is they who have kept him alive down the centuries.

That the current government should choose to recognise this not only acknowledges Punch's astonishingly long career but is intended by them to send a signal that England's culture – like its population – comes from diverse nations: for Mr. Punch is, in fact, none other than Pulcinella from Naples who made his way across Europe to England many centuries ago. He is part of the same family of rogueish folk-puppets that boasts Petrushka, Polichinelle and Kasper. His more distant cousins are Spain's Don Cristobal and Portugal's Dom Roberto – and anyone who has seen a Punch and Judy Show and then discovers *mamulengo* will instantly recognise them as two parts of the same global tradition of mischief making hand-puppets, squabbling and brawling in public and providing a source of unbidden laughter and comment.

If you keep *mamulengo* in mind when reading of Punch's exploits below you will capture the flavour of the show. If (as in some cultures) you read what happens in the show without the understanding that it is played as comedy and not as tragedy then you will indeed wonder how on earth it is considered suitable entertainment for children. To some Americans today for instance (and the first recorded puppet in the USA was Mr. Punch) the whole concept of puppets hitting one another rather than acting cute and saying "I love you" is inexplicable. But that's another story and one that certainly gives American Punch Professors something to chew on. Meanwhile the two hundred or so 'Professors' in England can expect their telephones to ring all year round with enquiries ranging from a parent arranging a birthday party, a Shopping Centre wanting to book entertainment during the school holidays, a heritage attraction looking for a 'historical' entertainment or a pub organising a Family Fun Day. The list goes on: schools, museums, galleries, weddings, charity events, corporate entertainment agencies, municipal councils, seaside venues and tourist attractions all play their part in keeping Mr. Punch fully in work.

The standard plot of Punch and Judy involves the raucous, red nosed hunchback dancing with – or kissing – his shrewish wife Judy and then being left to look after their baby. The baby cries and Punch tries unsuccessfully to sing it to sleep before throwing it out of the window to get some peace. Judy returns with a stick and hits Punch. Punch and Judy fight and Punch knocks Judy down. A Policeman arrives to arrest Punch who hides. After a chase, Punch confronts the Policeman and knocks him down. Next – and in no particular order - Joey the Clown tries to play tricks on Punch, a Ghost comes to frighten Punch, a Doctor comes to administer medicine to Punch, and a crocodile comes to frighten Punch (lured by some sausages Joey the Clown brought into the plot). All these

characters – except Joey – are knocked down by Punch after a variety of chases and comic ‘routines’ (often including the famous ‘routine’ in which Mr. Punch tries to count the bodies that he has knocked down, whilst Joey the Clown keeps moving them around behind his back.) Eventually - and by now there may also have been a scene involving a puppet dog or monkey, a plate-spinning puppet, a comedy boxing match or a puppet with an extending neck – the plot reaches its conclusion and Punch faces his final foe. Some performers end with the so called ‘hanging scene’ in which Punch tricks the public executioner into hanging himself before saying good-bye to his audience; others end with the Devil coming to take Punch away and being knocked down just like all before him. And – regrettably – some performers end with the Policeman taking Mr. Punch to jail and making him apologise for all that he has done. What a let-down! If a public hanging ‘routine’ is no longer acceptable in a public puppet show – what better alternative than letting Punch defeat the Devil?

You will see from this synopsis that there is plenty of room for individual puppeteers to create their own version of the show – especially as there is no official script. The public expect to see Punch and Judy fight, they know something will happen to the baby and they are waiting to see a crocodile, a clown and a great deal of comic fun. Apart from that - and so long as it is performed in the manner of a Punch and Judy Show – the performer can use as few or as many of the puppets from the traditional repertoire as they wish and may tell it in whatever words they wish (using as many of the traditional pieces of dialogue and classic jokes they choose). The only requirement is that it is both fast and funny. A performer is also free to add their own new characters – maybe a topical puppet or a figure of authority to be mocked – but not if it alters the overall balance of the show. In recent years pop stars, soap opera stars and politicians from Margaret Thatcher to Tony Blair have made cameo appearances in various performances – following in a tradition that once saw Lord Nelson, Winston Churchill and Adolf Hitler held up to the public for their cheers or their fury. And as for the speed of the show – well, Mr. Punch is generally a large wooden hand-puppet rather than the smaller sized Pulcinella, Dom Roberto and *mamulengo* figures so whilst these smaller puppets move with the lightening speed of martial arts experts, Punch struts his stage like a heavy-weight boxer. Nevertheless – to borrow the boast of Muhammed Ali – he can float like a butterfly and sting like a bee and is as fast with his ‘slapstick’ as are any of his relatives with their own sticks.

But how did Punch get to be an official **Icon of England**? And where did his show come from? We need to travel back to the year 1662. In

England it is a new beginning after turbulent times. In the past decades the English have executed their King Charles 1, had a brief spell under a dictator whose religious puritanism outlawed all entertainments, and have then restored the monarchy under King Charles II. In 1662 this King is to be married and the entertainers of Europe are flocking to England to earn money from a fun-starved nation that is now riotously celebrating the wedding (to the Portuguese Catherine of Braganza) of a King who will become known to history as the Merry Monarch. One of these entertainers is Pietro Gimonde - also known as Signor Bologna - with his puppet show starring a certain 'Pollicinella'. We know this because the famous diarist, statesman and courtier Samuel Pepys recorded that in Covent Garden on May 9th 1662 – a couple of weeks before the Royal wedding – he came across “*an Italian puppet play....the best that I ever saw*”. The puppet became the talk of the town, played before the King himself, and started a public career that has lasted to this day – when May 9th is considered by puppeteers to be Mr. Punch's Official Birthday.

Gimonde had crossed Europe with his travelling show, stopping off at Munich, Frankfurt, Cologne, Vienna and Paris, and his star character was a puppet interpretation of the mask Pulcinella – one of the classic figures of the Italian *Commedia Dell' Arte* troupes of comic popular actors. The English – ever notorious for their inability to pronounce words from other languages – soon called him Punchinello: a name which was eventually shortened to Punch. Not that his show was yet the Punch and Judy Show that we know today. This puppet was a marionette controlled by a rod to the head rather than a hand puppet and, accompanied by live music, performed with the other puppets on an elaborate raised stage some six metres square.

So successful was this new puppet comedian that other showmen copied him and spread his name throughout the land. For the next hundred years or so Punch was a regular attraction on the great annual circuit of Fairs - the means by which goods, money and entertainment were circulated the length and breadth of England in the days before the rise of modern towns and cities. The travelling entertainers who performed at these Fairs did so inside booths or tents and here Punch was a star turn in a variety of puppet plays. George Speaight's classic work *Punch and Judy: A history* quotes Edward Popham, writing in the 1700s, to give us a vivid glimpse of what you would see if you could travel back in time to sit in the audience “*a little man advances with a ridiculous face, a humpback and a vast belly; Punch is his name, and there is none more impudent; he is always intruding into serious scenes, putting everything in disorder with his chattering and his jokes. Often,*

turning towards a tightly packed bench of girls he sits himself down near to them; My beautiful ones, he says, winking roguishly, her's a friend come to join you! His double-meanings, hinting at gross indecencies, bring a blush to every modest cheek and broad smiles to the rows of men and boys". He didn't yet have a wife called Judy – although he was hen-pecked by one called Joan with whom he quarrelled incessantly and who, in one famous illustration, is shown being pushed in a wheelbarrow by her roguish husband.

So why and when did he transform into the hand puppet Mr. Punch, find a wife called Judy and take to the streets in a show that is still a basis for Punch and Judy Shows to this day? These topics provide the liveliest ground for debate amongst the academics and historians of his career. Punch became a hand puppet towards the end of the 1700s but historians differ as to whether this was because the declining Fairground circuit no longer brought enough custom to support large puppet companies or whether it was because the dramatic rise of modern towns and cities suddenly created places of opportunity for a new kind of smaller urban street performance. A third theory (which doesn't exclude either of the other two) suggests that a Pulcinella hand puppet performer from Italy visited London around this time and sparked this major change the Punch tradition. For whatever reason, Mr. Punch suddenly found fresh impetus and became the talk of the town all over again.

This is the time when the elements of the classic Punch and Judy Show format are first put in place. The bulky marionette stage is replaced by a small and easily portable one. The large company of puppeteers is replaced by a solo performer. The marionettes – so good at jumping, dancing and capering with comic grace – are replaced by hand puppets who excel at high speed knockabout as the solo puppeteer pits right hand against left. And because the style of puppet determines the nature of the performance the characters are no longer stringed mannikins aping human form and gesture. Instead they are grotesque comic caricatures stripped down to their bare essentials - and their little show holds up a mocking fairground mirror to the world around them.

It is an era of great social upheaval when the working class created by the new era of factories and mass production are being kept in their place by the weighty apparatus of the State, the Law and the Church. Public execution is the penalty handed down for countless crimes, marriage is the institution intended to bind society together and Hell is the place that awaits the transgressors. What better entertainment for the teeming crowds on the streets than to see it all gloriously turned upside down and mocked by a big-nosed, hump-backed little comedian and his fellow

puppets? The crowd knows they can't dissolve the marriage bond with a blow, despatch the forces of law and order in the same manner and then – after tricking the hangman into hanging himself – go on to defeat the Devil himself. But they can watch Mr. Punch do it, laugh themselves hoarse, and feel all the better for it. This is at the heart of the Punch and Judy Show's appeal – and the true key to keeping it alive today. Mr. Punch is on the side of the people and against those who would keep them in their place. His squawking mockery still echoes in places of power for British political cartoonists regularly use Punch and Judy as an image when they want to draw politicians in a childish squabble. The current leader of the opposition party in Parliament recently made an appeal to his followers by promising “an end to Punch and Judy politics” and thereby guaranteeing a laugh from the watching adults for any performer who makes a reference to “Punch and Judy politics” in a contemporary Punch show.

As Britain entered the 1800s out went Joan and in came Judy (perhaps because the audience began to mis-hear the name since “Joaney” and “Judy” sound much the same when spoken through the swazzle and a Judy was a popular term of the time meaning ‘a woman’). In came (briefly) Pretty Polly as Mr. Punch's girl-friend – a *femme fatale* borrowed from the cast of *The Beggar's Opera* on the London stage. In came Joey the Clown, named for the father of British clowning, the immortal Joey Grimaldi who is the box-office star of the era at the great London pantomime entertainments. And – because hand puppets are adept at holding things – in came Mr. Punch's slapstick: a scaled down version of the magic weapon of Harlequin from the ‘Harlequinades’: the short sequence of comic scenes which also a feature of the London stage – and descended – just like Punch – from the old *Commedia Dell' Arte* characters. Also borrowed from these entertainments was the comic scene where a doll (which has been substituted at the last minute for a live baby) is thrown out and about into the audience as part of the plot. Fronted by a live musician playing the pipe and drum outside the booth and acting as the show's Master of Ceremonies (and collector of the audience's pennies) the chief ingredients were all present for a what the Victorian Punch performer interviewed by sociologist Henry Mayhew in the 1840s called “one of the greatest novelties in the world”.

The show was hugely popular and continued adding elements from other entertainments of the times. This is when Punch performances started including comic boxing matches between puppets to parody the fairground boxing-booths of the time; or introducing chinese puppets to perform plate-spinning and chair-balancing; or adding a black-faced minstrel in tribute to that popular craze – or a performing dog (called Toby). The end result

was not so much a folk-play but a cabaret-like entertainment drawing on all manner of popular themes and presided over the great Lord of Misrule himself: Punch, whose outrageous actions and the ever failing attempts to catch him were a loose story-line upon which everything else was hung.

If you ask someone in England where they'd expect to find a Punch and Judy Show the answer will probably be "at the seaside" for this is where the show spent the best part of a hundred years. From the invention of seaside excursions by rail in the mid 1800s right through to the middle of the following century Mr. Punch was a popular entertainment on the beaches of England, along with donkey rides, pierrot shows and all manner of similar frivolities. New legislation had given the urban working masses paid holidays, and railway travel let them spend it away from towns. With thousands of fun-seekers available throughout the summer, Punch and Judy performers took their shows to the people. This extended spell in holiday mood, coupled with lucrative bookings as a treat for the young, mellowed the show into one suitable for family audiences and began the trend towards being primarily an entertainment for children. But the seaside is the place where Punch still abides in the national memory despite the fact that he's not really been there since the English started taking their holidays overseas a good many years ago. A tiny handful of seaside shows still exist – but mainly Punch works back in the towns these days.

The media sometimes assume that Punch and Judy is dying out because it's no longer at the seaside – whereas in reality it is the English seaside holiday tradition that has declined whilst Mr. Punch has moved on to earn his money elsewhere. He doesn't have to collect money by passing around the hat any more either. Nowadays he is a paid attraction earning a decent day's wage. Currently a good Punch performer can command for a day's work the same fee that an actor on minimum wage would earn for a week's work. Popular though Mr. Punch is, not everyone loves him: he is far too controversial for that. But although he has always had his detractors, his friends have always significantly outnumbered his opponents. Novelist Charles Dickens, upon receiving a letter from a lady hoping to enlist his support in suppressing Punch as a corruptor of youth wrote back with defence of the show which is still quoted by Professors today. Dickens - who was a fan of Mr. Punch and referred to him in several of his works – replied

"In my opinion the Street Punch is one of those extravagant reliefs from the realities of life which would lose its hold upon the people if it were made moral and instructive. I regard it as quite, harmless in its influence and as an outrageous joke which no-

one in existence would think of regarding as an incentive to any kind of action or as a model for any kind of conduct. It is possible, I think, that one secret source of pleasure generally derived from this performance... is the satisfaction the spectator feels in the circumstances that likenesses of men and women can be so knocked about, without any pain of suffering”.

A few years earlier the Victorian showman interviewed by Henry Mayhew said of his more genteel clients *“I am obliged to perform very steady, very slow; they won’t have no ghost, no coffin and no devil. And that’s what I call spoiling the performance... It’s the march of intellect that’s doing all this: it is sir!”*

Today similar arguments would be clothed in the jargon of Political Correctness, but those arguing against Punch have no more success than was the case a hundred and fifty years ago and are usually viewed as humourless fundamentalists. They get little public sympathy for complaining about an age-old puppet show. Nevertheless, Punch Professors have to keep the show broadly in tune with the times and that is partly what keeps the tradition alive. Mr. Punch overturns the rules of society – but in order to do that he has to know exactly what those rules are.

When Political Correctness entered the mainstream in the 1970s it was conceivable that Mr. Punch’s time might finally be up. Within a few years performing animals were no longer culturally acceptable thus bringing an end to performing poodles and lion tamers alike. Meanwhile the BBC finally brought down the curtain on its long running ‘Black and White Minstrel Show’ as this form of entertainment was now seen as deeply offensive and racist. Mr. Punch thus had to say goodbye to a live Dog Toby and to part company with the minstrel Jim Crow – who had been there since the original entertainer using that name had been a star. Punch certainly dropped out of favour with school teachers who now shunned booking him for the summer or Christmas treat. He was under suspicion of being (to use that wonderful mealy-mouthed term) “inappropriate”. But Punch Professors – acting through the two Punch organisations which by now had sprung up – fought back gleefully with a barrage of arguments pouring scorn on their opponents. “Punch and Judy no more promotes domestic violence than Goldilocks and the Three Bears promotes squatting” was the first of many slogans which (along with the still relevant views of Charles Dickens) were picked up and re-published by the media who relished the story and who universally endorsed Mr. Punch. As the last decades of the 20th Century ticked by the battle continued, with no snub to Mr. Punch being ignored and left without a counter-attack. With the

arrival of the internet and the posting of dedicated media pages on the websites of the Punch organisations the information war was won and the tide of battle began to ebb until it returned to being the little skirmish it had always been. The dawn of the new century saw Punch and Judy Shows officially part of the government's Millennium Dome celebratory showpiece in London and the star of his own Punch and Judy Jamboree in Birmingham. In 2001 the Queen's Golden Jubilee saw Punch welcome at countless local celebrations. In 2002 a set of Punch and Judy stamps was issued. In 2004 Punch performer John Styles was awarded the MBE – a prestigious medal within the British honours system. In 2005 Punch and Judy was officially classified by the Government as an Icon of England and some Punch Professors were awarded money by the Arts Council of England to fund a cult theatre maverick to write some scenes for a Punch and Judy project aimed at updating the show for adults only. In 2006 The Punch and Judy College of Professors (a Punch organisation based on the model of the prestigious magical society the Inner Magic Circle) teamed up with Royal Holloway College, University of London in order for a graduate student to write their doctoral thesis on Contemporary Punch and Judy in Performance and so bring Mr. Punch's history up to date.

By now a new generation had grown up who saw Mr. Punch through the lens of post-modern irony. He was so knowingly outrageous that to take him seriously would itself be a joke. And if you started describing a show that featured a bizarre family in a surreal story where visual comedy played a key part along with a sideways look at contemporary society you might find that, actually, you were describing *The Simpsons*. Animated TV series are now working in a tradition once the province of the humble hand-puppet and some of them portray far more controversial activity than Mr. Punch is ever accused of. Meanwhile the seaside amusement arcades in the resorts where Punch once held sway are now filled with shoot-em-up video games far more graphic than any fights with a little wooden slapstick. Pointing this out to Punch's detractors – and reminding them that Mr. Punch defeats the Devil – ensures that only the die-hard Politically Correct fundamentalists are left. And they've always had more criticism in the British media than has Mr. Punch. That's not to say all is completely well with the tradition. Children's entertainment is a lucrative market in England and face-painters, balloon modellers, clowns and magicians (both amateur and professional) are in every Yellow Pages. Any of these may well decide to take up Punch and Judy, buy some puppets, start advertising their services and, because Mr. Punch is famous, it will bring them work. Thus the standard of shows varies enormously depending on the level of intelligence,

understanding of the tradition and skill shown by the performer. Some shows are toe-curlingly dreadful and deserve all the criticism heaped upon them. Others are superb and performed by puppeteers of world-class skill. To the general public, however, a Punch and Judy Show is a Punch and Judy Show – and so a poor one reflects badly upon the whole tradition. This is unfortunate because in truth a poor puppet show doesn't reflect badly on the whole art form: it just reflects badly on the particular puppeteer or puppet company. Mr. Punch is an iconic figure, however, and needs to be seen at his best at all times so as to keep up his reputation. Thus the Punch and Judy organisations continue their work to ensure that the tradition keeps up to date, attracts new performers of quality, is showcased at prestigious events and is strengthened in those few areas of the country where for miscellaneous reasons the tradition has been seen less in recent years. So far the first few years of a new Millennium have seen Punch in fine fettle and raring to go. It will be up to subsequent generations to carry the baton on through the next century of his career.

Glyn Edwards is the author of 'Successful Punch & Judy' the modern standard handbook teaching the traditional skills of the show. He has been a Punch Professor for 45 years and has taught Punch skills in the UK, in Italy and the USA.

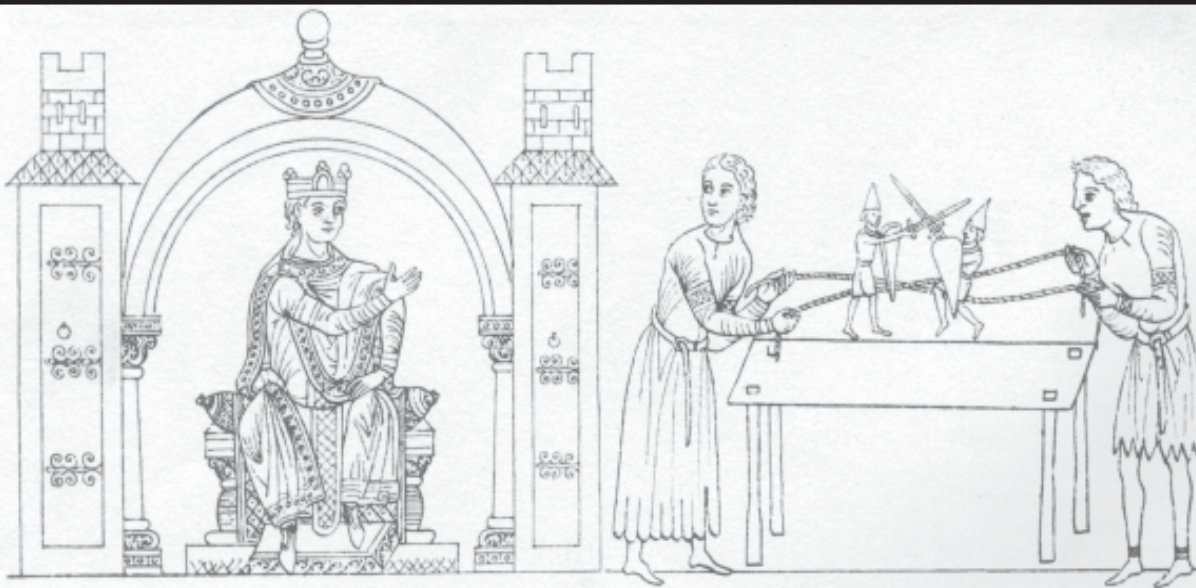




Kasper – O personagem do teatro popular alemão

Conceição Rosière

Grupo de Teatro de Bonecos Patati & Patatá (Minas Gerais)



Página 94: Puppentheater Plappermaul, extraída do endereço

<http://www.puppentheater-plappermaul.de>.

Página 95 superior: Schildbuergerkasper do Grupo Hohnsteiner Puppenbühne,


extraída do site <http://www.hohnsteiner-kasper.de/>.

Página 95 inferior: desenho Herrad von Landberg em “Hor tus deliciarum”.

Página 96: Anúncio do Espetáculo Dr. Faust – Mechanismus Schutz de Postdam –

11.12.1825 - Museu de Arte de Dresden – Coleção sobre Teatro de Bonecos.

Breslau, Sonntag den 11. December 1825.
Verwandlungen im Ballet.



plaut ward mit hoher obrigkeitlicher Erlaubniß
mit der vornehmsten Prärogative

Mechanikus Schütz aus Potsdam
mit seinen 4 Kisten lebend beweglichen mechanischen Figuren
die er hier haben aufzuführen!

Doctor Faust.

Nach dem Altheutschen in 4 Aufzügen.

Verkommene Figuren:
Tuchman, Dreyer,
Koch, die Schmeißer,
Friedrich Krüger, der Kuchler,
Koch, Kuchenschneider, der Dreyer,
Johann Faust, Doctor,
Johann Überweg, Knecht, Faust,
Ein Mensch,
Kasperle, ein anderer Schmeißer.

Verbleibende:
Hochschmeister,
Herrchen,
Knecht,
Feldner,
Knecht,
Knecht,
Knecht,
Knecht,
Knecht,
Knecht.

ist Geßler.

Verkommene:
1) Hölzer mit Tuch. 2) Schmeißer der Faust. 3) Der Kuchler Knecht.
4) Der Koch Knecht. 5) Der Kuchler Knecht, der Koch des Kuchlers mit Faust als
Knecht. 6) Dreyer, der Kuchler Knecht. Nach diesen neuen Figuren sind die Verwandlungen
Knecht der Faust. 7) Dreyer Knecht der Faust. 8) Dreyer Knecht der Faust. 9) Dreyer Knecht
der Faust. 10) Dreyer Knecht der Faust. 11) Dreyer Knecht der Faust. 12) Dreyer Knecht
der Faust. 13) Dreyer Knecht der Faust. 14) Dreyer Knecht der Faust. 15) Dreyer Knecht
der Faust. 16) Dreyer Knecht der Faust. 17) Dreyer Knecht der Faust. 18) Dreyer Knecht
der Faust. 19) Dreyer Knecht der Faust. 20) Dreyer Knecht der Faust.

Darauf folgt:
Ein großes Ballet,
wobei die vier verkommenen Figuren in mechanischem Kostüm, sehr schön gezeichnet,
verkommen.

Die Figuren sind die Hölzer auf dem Schmeißer verkommen. Dreyer Knecht der Faust,
wobei die Hölzer, und Dreyer Knecht der Faust, welche die Verwandlungen sind der Faust
ist Knecht. Nach diesen sind die neuen Figuren Knecht der Faust.

Der Anfang ist am 7 Uhr. Das Ende um 9 Uhr.
Der Anfang ist am 7 Uhr, das Ende um 9 Uhr.
Der Anfang ist am 7 Uhr, das Ende um 9 Uhr.

“Tri-tra-trullala, der Kasper ist wieder da!”

(Tri-tra-trullala, Kasper chegou no vamente!)

Entre os anos de 1175 e 1185, viveu na abadia Hohenburg, na Alemanha, a freira Herrad von Landsberg, e como já acontecera com outros paladinos da moral, almejava, por meio de textos de penitência, retificar a moral dúbia da época. Assim, no manuscrito *Hortus deliciarum* (Jardim das delícias), Herrad coloca na boca do Rei Salomão todo o tipo de maldição para aqueles que sucumbem às fraquezas humanas. Os textos visavam, também, o registro dos saberes e da espiritualidade do seu tempo. Para que essas lições não se tornassem áridas, os pecados eram demonstrados opticamente, e junto com outras irmãs de sua congregação, costumava ilustrar seus tratados. A esse fato devemos a primeira representação pictórica de um teatro de bonecos medieval. No texto *Ludus monstrorium* (Jogo dos monstros) pode ser visto o Rei Salomão apontando o dedo, acusadoramente, para dois bonecos vestidos como cavaleiros que

travam, sobre uma mesa, uma luta com espadas. Os bonecos estão, claramente, presos a fios paralelos, e a manipulação parece ser de tal forma que, movendo os fios, as figuras começavam a lutar.

Entre os estudiosos do teatro de bonecos, esta ilustração suscitou diversas análises, quanto à possibilidade de ela ser o registro de uma manifestação teatral. Hans Richard Purscke não acredita que a função dessa cena seja apenas fazer com que os bonecos ataquem um ao outro e supõe que um deles deveria vencer o embate; talvez, contando-se o número de vezes que o corpo de um ou de outro fosse atingido pela espada, ou, então, quando a cabeça ou a parte superior do corpo de um boneco, durante um arranco, pudessem ser tombados para trás, já que têm fios na altura dos quadris. Contudo, é preciso lembrar que o ilustrador não fez o desenho observando uma cena real, e sim a partir da memória, e pode ter omitido algum detalhe.

Na Idade Média das Cruzadas e dos Menestréis, esses bonecos possuíam diferentes denominações. Entre elas, tem-se a palavra *Taterman*, originária do verbo *Tatern*, que significa tremer, balançar ou sacudir de um lado para o outro. Na literatura, a palavra *Taterman* também foi utilizada para designar boneco. Nesse sentido, escreve o autor Hugo von Trimberg: “Deus riria se visse como seus Tatermännerlein (bonequinhos) vivem tão magicamente sobre a terra: se atacam um ao outro, e se ferem com longas espadas” (Der Renner – Tomo 2 – Pg.89). Porém, esse texto apresenta os mesmos problemas dos anteriores: não faz referência explícita ao teatro de bonecos; são utilizados como metáfora, para indicar a relação de Deus para com os homens. Outras referências literárias seguem a mesma tendência e empregam os bonecos e suas lutas metaforicamente.

Assim, permanece aberta a questão se o surgimento dos *Tatermänner*, na Alemanha da segunda metade do Século XII, tem alguma relação com as Cruzadas, mais especificamente com o retorno de um batalhão de cruzados (soldados), por volta de 1150. Pode ser que algum deles tenha trazido na bagagem um *Tatermann* oriental, ou quem sabe se Herrad von Landsberg não tenha reproduzido

imagens observadas durante uma peregrinação até a Terra Santa? Todavia, nada pode ser realmente comprovado e a teoria da migração continua apenas como uma hipótese.

Quanto à origem dos bonecos de luva, eles podem ter surgido na Alemanha, antes dos da Itália, como descrito pelo poeta Albrecht von Scharfenberg, em 1270. A tapadeira³¹ tinha, freqüentemente, a forma de um castelo; forma essa que também pode ser encontrada nas referências dos chamados Textos de Oxford, do Romance de Alexander. À primeira vista, a referência ao romance parece ter pouco a ver com o nosso tema, mas pode indicar a existência de uma migração nessa forma de arte.

A primeira versão desse romance, que homenageia Alexandre I, da Macedônia, surgiu provavelmente no séc. II a.C. Posteriormente, a mesma versão reaparece como um livro popular no Império Romano, tendo sido traduzido para o latim por Julius Valerius, no séc. IV. Autores desconhecidos o traduziram para outros idiomas, e uma dessas versões anônimas, escrita em francês antigo, é do séc. XIV e se encontra na Biblioteca Bodleian, em Oxford, com o título *Li romans du bon Roi Alixandre*. Nela, podem ser encontradas imagens em miniatura, cuja autoria é reputada ao ilustrador Jean de Grise, que representam cenas de teatro de bonecos de luva, e são as primeiras a serem encontradas na história das artes européias. Entre elas, uma nos é familiar, pois se trata da mesma cena já mostrada por Herrad: dois cavaleiros que lutam com espadas. Porém, o mais surpreendente é a configuração da empanada. Ladeando o vão central, vêm-se duas pequenas torres, dando-nos a impressão de um castelo contornado por sua muralha. Por detrás desta, os dois cavaleiros lutam e, diferentemente da imagem de Herrad, podem-se ver pessoas assistindo; poucas é verdade, mas já é possível falar de um público e a apresentação de um teatro de bonecos fica clara³².

³¹ Também conhecida como empanada, tenda, tolda, barraca etc.

³² E isto pode ser reforçado pelo fato de que, em espanhol, a tapadeira de teatro de luva também ser chamada de *castillo* e em francês *castelet*.

Nesses quadros do Romance de Alexander, uma das figuras não mais segura uma espada e sim um porrete, o que parece indicar que a figura popular do teatro de luvas não se encontra agora tão longe.

Nos séculos seguintes, encontram-se mais referências ao boneco de luva, conhecido como *Gaukelspiel* e *Tockenspiel*, e não se tem mais notícias dos *Tatermänner*. Porém, independente da forma e do nome, os titeriteiros eram vistos com desconfiança em vários países da Europa. A partir de 1470, documentos referem-se aos espetáculos de bonecos em feiras alemãs como *Himmelreich*³³. Num dicionário alemão do ano de 1741, encontra-se uma explicação para a expressão *Himmelreicher* (aquele que faz *Himmelreich*) como sendo manipulação de bonecos que vêm de cima, como se caíssem do céu (seriam bonecos de fios?), e normalmente representando textos bíblicos. O termo pode se referir, contudo, ao fato de esses artistas mambembes venderem as chamadas relíquias, que prometiam, a quem as adquirisse, facilitar o acesso ao reino dos céus. Há outras interpretações que dizem ser o nome dado aos artistas de rua, que andavam na corda bamba ou em pernas de pau, e por isso estariam mais próximos do reino dos céus. O nome ainda pode ter como base a divisão das classes sociais da época, nas quais os artistas mambembes não possuíam nenhum direito de cidadão. Nas cidades, onde os bonequeiros se instalavam, não conseguiam hospedagem, e eram obrigados a pernoitar fora dos seus muros. Como não pertenciam a nenhum grupo local, sua morte não era passível de punição, estando, portanto, quanto à sua existência física, “mais perto do reino dos céus”.

O estilo de vida dos *Himmelreicher* diferia completamente daquele vivenciado pelo cidadão comum da Idade Média. No dia-a-dia monótono das comunidades, suas apresentações eram bem vindas, mas, misturar-se a elas, era considerado bastante perigoso. Fazer teatro era uma profissão menosprezada e bonequeiros eram vistos como cidadãos de terceira categoria. Havia normas rígidas para proteger

³³ *Himmel* = céu e *Reich* = reino.

os cidadãos da presença dos *Himmelreicher*, já que não se podia - ou não se queria - proibir suas apresentações, então, o ideal era mandá-los embora o mais rápido possível das cidades.

Algumas informações podem dar a falsa idéia de que as apresentações de teatro de bonecos, no final da Idade Média, estariam mais relacionadas ao lado plebeu e anticlerical da sociedade, mas isto não é verdade. Os temas bíblicos foram importantes no desenvolvimento do teatro de bonecos europeu. As histórias de David e Golias, de Judite e Holofernes, as que utilizam o tema sobre o pecado e o filho desencaminhado foram apresentadas ao público com enorme freqüência, especialmente, pelo seu horror intrínseco. Como a língua culta era o latim, e uma parcela ínfima do povo entendia o que se falava nas igrejas, o teatro de bonecos tornou as estórias bíblicas acessível a todos³⁴, pela sua linguagem irreverente e popular. Alguns artistas elaboravam cenas bíblicas impressionantes e de impacto, para que mais pessoas pudessem assistir aos seus espetáculos. Na Alemanha, Jörg Wenzel anuncia, em 1583, um espetáculo em que seria mostrado o sacrifício de Issac; a decapitação de S. João; a anunciação do Anjo Gabriel; o nascimento de Jesus e sua entrada em Jerusalém; a expulsão dos mercadores do templo; a cerimônia do lava-pés e a unção com óleo; a traição de Judas; o corte da orelha de Marcos; a Via Crucis; a morte de Judas; a crucificação, o enterro e a ressurreição de Cristo; e a aparição do anjo.

Na realidade, essas apresentações deveriam ser apenas montagens de cenas, com trechos da Bíblia que interessassem aos visitantes das feiras. Os saltimbancos não dominavam nem conheciam direito os textos sagrados. Assim, não é de se admirar que o teatro de bonecos tenha estado presente, como metáfora negativa, na grande discussão da Reforma e Contra-Reforma. Martinho Lutero utilizou a metáfora dos bonequeiros (*Himmelsreicher*) em sua polêmica discussão com o Papa Paulo III (1534-1549) - Catolicismo versus

³⁴ Talvez tenha sido exatamente isso que Martinho Lutero (Reforma Protestante) acertadamente percebeu, e que não era desejado pelo clero. Por isso, a igreja mandava, freqüentemente, um funcionário para proibir as apresentações dos saltimbancos.

Reforma Protestante, que reagiu empregando o mesmo procedimento. No final do séc. XVI, o nome *Himmelreicher* cai em desuso e, salvo algumas exceções, também as representações bíblicas com figuras. Por volta de 1588, em lugar de *Himmelreicher*, era usada a palavra *Kunzen* na área protestante da Alemanha e nas áreas católicas utilizava-se *Heinzel*.

Num documento do séc. XVI, um padre chamado Scherer critica raivosamente um espetáculo de teatro de bonecos, que pastores luteranos usavam para conversão de fiéis ao protestantismo. Essa querela entre os dois lados religiosos não seria aqui de interesse para nós se não surgisse no pequeno palco do teatro de luvas o mestre *Hämmerlein* ou *Hämmerling*³⁵, uma figura engraçada e de feições demoníacas, que não sabemos se, no início, era o próprio demônio, ou se recebeu o nome de diabo por sua horrenda aparência. Essa divertida figura alemã, dos séc. XVI e XVII, pode ser encontrada em toda a Europa, com os mais variados nomes. Como *Hämmerlein* recebeu este nome, que se refere a martelo? Aqui teremos que recorrer ao terreno teológico. No Velho Testamento, encontramos no livro de Jeremias um trecho que diz: “como aconteceu de o martelo de toda a terra se quebrar, ser destruído?” (Jeremias, 50, Versículo 23). Para os crentes, Satã era chamado de martelo de toda a terra, mas não do céu, e se quebra quando Cristo resiste à sua tentação e enfrenta a morte em sua paixão. Na linguagem popular³⁶, *Hämmerlein* está ligado a todos os mistérios do além: ao demônio, à morte, ao fantasma e ao carrasco. Pode parecer estranho que a figura mais divertida do teatro de bonecos possa ser vista como o diabo, mas não podemos ignorar que, naquele período, havia uma relação mais simplória com a morte, o demônio e o inferno, e que nas histórias e mistérios da Idade Média tinham-se não somente demônios ruins, mas também divertidos.

³⁵ Diminutivo de *hammer* = martelo.

³⁶ Realmente, no dicionário teuto-latim, o termo mestre *Hemmerling* é explicado como sendo o diabo. No dicionário de Grimms, *Hämmerlein* é também usado para Poltergeist-fantasma/espírito brincalhão.

Chicote, porrete, frigideira e martelo são os instrumentos que se seguiram às espadas dos cavaleiros de Herrad. Objetos para bater eram requisitos importantes para as engraçadas figuras, como, por exemplo, quando *Hämmerlein* era ameaçado por um crocodilo, ele atacava-o com um martelo. Há historiadores que consideram o porrete, objeto inseparável do *Hämmerlein* e de outros tantos bonecos populares, como um símbolo fálico. Três fatores corroboram essa hipótese:

Na linguagem mais primitiva, praticamente em todos os idiomas, porrete é utilizado para designar o falo;

O boneco turco Karagöz, do qual se tem registro no início do século XIV, empunha, quase sempre, um martelo que mais se assemelha a um falo do que a um utensílio de trabalho.

A representação do falo faz parte do *Sabbat*, os rituais das bruxas; *Hämmelein*, segundo crença popular, teria participado desses rituais.

A maioria dos documentos sobre o Mestre *Hämmerlein* é do mesmo século em surgem registros da história de Fausto, que teria nascido como Georg Zabel (1480-1540), em Knittlingen. Zabel era um astrólogo ambulante, ou leitor do futuro, como esses profissionais eram conhecidos. Após seu falecimento, surge em Frankfurt, em 1587, o texto *A História de D. Johann Fausten*, de autor desconhecido, como um livro popular, mas não oriundo do povo. A publicação mostra claramente ter se inspirado na contra reforma, como uma literatura para aterrorizar. A idéia era advertir à população o que poderia acontecer a um homem, que quisesse saber mais do que lhe convinha. Fausto sucumbe às tentações do demônio (*Hämmerlein*), que o leva sem alternativa para o inferno, pois não se cogita em dar-lhe uma chance para que ele escape. Como lição eficaz para os costumes do séc XVI, poder-se-ia dizer: “melhor burro no céu, que sábio no inferno”.

Logo após o surgimento do texto de Fausto, bonequeiros saltimbancos mais audaciosos já o utilizavam como material para seus espetáculos. Se nos castelos e nas igrejas, os abades e os senhores de

reino distanciavam-se dessa temática, em virtude da restauração da contra-reforma, as pessoas nos mercados interessavam-se por essas histórias, e Fausto torna-se um grande sucesso, tendo assim permanecido por séculos. O texto não era exatamente uma literatura dramática e sobrevivia pela improvisação. Quando viajavam de uma cidade para outra, os artistas levavam consigo os bonecos, os cenários rudimentares e um roteiro básico da peça. Os grupos mambembes apresentavam um Fausto mambembe, mutável de lugar para lugar, conforme a ambiência de cada cidade. Foi nesse meio popular que Goethe teve seu primeiro contato com o tema, culminando, mais tarde, em seu famoso drama “Fausto: Uma Tragédia”³⁷.

Geralmente, os espetáculos eram realizados em espaços públicos abertos e o artista estava sujeito às contingências do momento. Assim, ele tinha que usar meios eficazes, que sobrepujasse o barulho e fizesse com que as pessoas parassem, mesmo durante um pequeno espaço de tempo, para prestar atenção. Os espetáculos tinham que ser rápidos, e o conteúdo ser apreendido por todos, até por aqueles que estivessem distantes e não ouvissem todos os diálogos. O meio mais eficaz era o público já conhecer a estória, pois o que importava não era o quê, e, sim, o como contar. Por esse motivo, ao elegerem um tema, os artistas optavam pelas narrativas tradicionais e normalmente o recolhiam de outras áreas da literatura, permanecendo um tempo bastante longo com o espetáculo. Além disso, os bonecos e os textos eram passados pelos grupos familiares de geração a geração, perfazendo certo conservadorismo no repertório. O processo de aculturação de material estranho/estrangeiro, a adaptação de antigas lendas e estórias, e a manutenção de uma mesma forma por séculos a fio também aconteceu em praticamente todos os países europeus.

Os espetáculos buscavam a participação do público, retirando-o do seu cotidiano. Em frente à empanada, havia um personagem cômico que fazia a ponte entre o mundo do “parecer ser” e o mundo “real”, mesmo que a estória fosse fantástica, distante

³⁷ A primeira parte foi escrita em 1808 e a segunda em 1832.

da realidade dos espectadores. Porém, os dias do demoníaco *Hämmerlein*, que tinha prazer em espancar, estavam contados e já havia sucessores para ocupar seu lugar. Não era fácil identificar-se com um personagem, o qual, conforme a lenda, tomara parte no *Sabbat* das bruxas ou até mesmo o teria conduzido.

Os sucessores de *Hämmerlein* tinham vários nomes e faziam parte dos palcos dos mais diferentes países da Europa. Apesar de as figuras cômicas estarem intrinsecamente ligadas ao contexto de seu país de origem, elas exerciam uma função bastante importante, ao engendrar trocas culturais, já que os teatros eram itinerantes e, na maioria das vezes, cruzavam as fronteiras, influenciando-se mutuamente. Numa grande parte deles, esse fato pode ser percebido nos traços de suas feições, cuja matriz pode ser descrita da seguinte forma: o personagem é careca, barrigudo e tem nariz avantajado, visto como símbolo fálico. É guloso, está sempre faminto e o tipo de alimento que mais aprecia vem incorporado ao seu nome. Dessa forma, na Alemanha, tem-se Hans Wurst, cujo sobrenome significa salsicha, em alemão. Pickelhering, na Inglaterra, advém do fato de o personagem ser apreciador de arenque, ou seja, *hering*. Quando descreve Petruschka, a figura popular do teatro russo, o teatrólogo e bonequeiro Sergei Obraszow, nos diz que “... esta figura ridícula, corcunda de nariz grande, com sua touca de ponta longa, usa seu porrete para criar confusão e golpeia a todos que se colocam em seu caminho” (Obraszow, Serjei: *Mein Beruf* – Berlim, 1984 – Pág. 237); descrição esta que serviria a *Punch*, a seu primo *Pucinella* ou a *Hämmerlein*.

No início do século XVI, numa tradução de *A Nau dos Insensatos*, de Sebastian Brants, há referência ao nome Hans Wurst, e logo depois ele se incorpora como figura das brincadeiras de carnaval e dos dramas escolares. Seja na pele de um cavaleiro seja na de um empregado, tentar ensinar-lhe boas maneiras e fazer com que se interessasse por algo que estivesse acima de sua existência biológica, era tarefa impossível. Diferente de outros países, não foi possível, na Alemanha, “literarizar” esta figura. Ao contrário, a

apetência de Hans Wurst pelas salsichas e pela alegria de viver ampliava-se, tornando-se cada vez mais obsceno, dizendo piadas inadequadas aos ouvidos das damas. Sua influência na cena dramática cresceu tanto que, em 1737, foi expulso do teatro de atores, no qual também era popular.

Essa expulsão, no entanto, não obteve sucesso em longo prazo, pois, mesmo tendo desaparecido do teatro de atores, sua participação cresceu no de bonecos. Ele era apenas menor, não se chamava mais *Wurst* e sim *Wurschtel*. Mas, o que importa isso, se em troca tinha sua sobrevivência garantida?

Voltemos aos acontecimentos na Europa do séc XVII. Em 1648, foi assinado o acordo de Westfalia, pondo fim à guerra dos 30 anos, durante a qual a Europa Central fora devastada e a população, por causa das lutas e das doenças, havia diminuído drasticamente. Que chance teria a arte em um panorama destes? A chamada grande arte, com certeza nenhuma e, parcialmente, aquela que pudesse sobreviver com um mínimo de recursos. Os saltimbancos e os bonequeiros foram os primeiros a trabalhar logo após a guerra, pois estavam em melhor situação do que os grupos de teatro de atores. Assim, sucedeu que a população mais simples considerava o teatro de bonecos como a primeira arte (como o era em inúmeras regiões da Ásia). Não apenas na Alemanha, mas em toda Europa existem testemunhos sobre a situação do povo após a Guerra dos 30 Anos. A estrutura externa do poder restaurou-se, porém o arcabouço social entrou em ebulição. Se por um lado a burguesia, sedenta de poder, enriquece, as camadas menos favorecidas tornam-se mais pobres. Essa diferença social refletiu-se na cultura, especialmente na Inglaterra e na França, dando ensejo a uma arte da corte. Excepcionalmente, os bonequeiros podiam se apresentar na corte, mas nunca houve um bonequeiro da corte. Os animadores de figuras continuaram como saltimbancos, à margem do poder, que dividia a sociedade da Europa em duas partes. Documentos confirmam que bonequeiros, à beira da morte por inanição, vendiam seus filhos, esmolavam e, no auge da fome, roubavam para comer.

Se durante a Idade Média, o teatro de bonecos havia progredido, pelo menos no que diz respeito ao conteúdo, sob a influência do Iluminismo Europeu, tem-se um refluxo. O triângulo de tensão, formado por Deus-Homem-Demônio, que dividia o universo em céu, terra e inferno, começa a ser questionado. A discussão não recai mais sobre onipotência divina e sim sobre o conhecimento do mundo. Os demônios, as bruxas e as superstições da Idade Média não resistiram à corrente que endeusava a capacidade de raciocínio humano, e foram substituídos pelo pensamento e raciocínio independente do homem.

Enquanto a Europa passava por essa transformação, os bonequeiros continuavam a mostrar os mesmos espetáculos. Num tempo em que argumentos racionais eram armas indefensáveis, continuavam com suas figuras cômicas, que ainda cultuavam a barriga cheia e o porrete na mão. Ao passo que nas outras artes, o Iluminismo provocava mudanças consideráveis, o teatro de bonecos permaneceu fiel às suas origens, distanciando-se das inovações surgidas na época. Os bonequeiros situavam-se ainda mais à margem da sociedade, como viajantes apátridas e, freqüentemente, nem sabiam onde eles ou suas famílias conseguiriam alimentos no dia seguinte. Não é de se espantar que aos olhos dos mais favorecidos essa profissão tenha mantido a má fama e dificilmente se livrasse da reputação de associal. Muito rapidamente, o teatro de bonecos viu-se, novamente, na mesma situação do seu início, usado como metáfora para algo duvidoso. Em sua biografia, um prefeito de Reutlinger, na Alemanha, conta que uma vez seu pai o havia levado a uma apresentação de teatro de bonecos. No dia seguinte, foi-lhe proibido fazer a leitura de um texto hebraico do velho testamento, na escola onde estudava, por ter estado, na noite anterior, na escola do diabo. Era comum terem-se espiões para delatar quem estivesse presente nas apresentações. Dessa forma, nobres, padres, comerciantes e autoridades de vilajeros, para zelar a reputação, tomavam o devido cuidado para não estarem em nenhum local onde os bonecos agissem. Por este motivo, é difícil encontrar textos dessas pessoas mencionando

essa arte, a qual não podiam conhecer de perto. O teatro de bonecos continuava sendo considerado uma elegia à falta de costumes e uma aglomeração de bandidos de toda espécie. Documentos desse tipo podiam ser encontrados em grande quantidade, em diversas línguas européias.

Mas, havia aqueles que defendiam o teatro de bonecos, como os poetas, e que provocavam discussões. A situação vigente não era suficiente para que os bonequeiros percebessem que estas discordâncias eram a chance histórico-cultural de descobrir em qual setor sua importância poderia crescer. Além de a maioria ser analfabeta, estar hoje aqui e amanhã ali dificultava manter uma ação solidária. Como resultado, houve um déficit nas novas gerações e desenvolveu-se uma reação adversa aos chamados letrados, além de uma tendência estática, pois, se sempre agradaram ao povo daquela forma, para que mudar? Estagnação que pode tornar-se regressão, com o passar do tempo. Enquanto o teatro de atores participava de forma ativa na formação das nações burguesas da Europa, sendo, durante certo tempo, uma de suas plataformas, o teatro de bonecos ficava à margem da arena. Quando na França, na Inglaterra, na Itália e mais tarde na Alemanha, começou a haver uma transformação na estrutura social, o teatro de bonecos permaneceu fiel a si mesmo, uma vez que poderia ser tudo, menos progressista.

Na Alemanha, a figura cômica e irreverente do teatro de luvas, chama-se agora *Kasper* ou *Kasperle*. O nome pode ter vindo de espetáculos religiosos, feitos desde a Idade Média, retratando o nascimento de Jesus. Na fé cristã, os três reis magos chamavam-se Gaspar (*Caspar*, em alemão), Baltasar e Melchior. Assim, talvez o personagem *Caspar* tenha ocupado seu lugar na tradição do teatro de atores alemão, tendo, posteriormente, expulsado seu antecessor do teatro de bonecos.

O ator Johann Joseph Laroche (1745-1806) cria a figura do *Kasper*, um contraponto ao Hans Wurst, já bastante desgastado com a perseguição, por suas atitudes pouco convencionais. Ele surge como um servo engraçado, que logo se torna a principal figura do teatro

em Viena. O conde Franz Graf von Pocci (1807-1867) escreve, no séc. XIX, um texto, tanto para crianças quanto adultos, cujo protagonista é *Kasper Larifari*. A peça Príncipe Rosenrot e a Princesa Lilienweiss, também chamada de A Linda Lilie, traz *Kasper Larifari* em um novo papel. Ele não é especialmente inteligente, mas tem um bom coração e é corajoso, ajudando o Príncipe Rosenrot a salvar a princesa das mãos do malvado mago *Negromanticus*. Este espetáculo foi sucesso durante muitos anos e ainda é apresentado hoje em dia.

A passagem do personagem do teatro de atores para o de bonecos se dá no séc. XIX. Primeiramente, como boneco de fio e, em seguida, na técnica de luva, como personagem central do teatro popular, no qual se tem um *Kasper* irônico, engraçado e brigão. Suas armas eram a frigideira e o chicote. Apresentava-se, normalmente, em feiras e festas populares e, somente no início do séc. XX, passou a ser usado também fora destes ambientes. Em 1921, através do bonequeiro Max Jacob³⁸ - Die Hohnsteiner, fixa a forma pela qual é conhecido até hoje, tenho ganhado as telas do cinema, já em 1936. A partir de 1949, continua suas aventuras também através de Friedrich Arndt³⁹, que se juntou a Max Jacob após o término da II Guerra Mundial.

Pouco se fala do poder dessa figura na propaganda política do séc. XX. Com a ascensão do comunismo, em 1917, na antiga União Soviética, o boneco era utilizado para catequizar a população. Durante a Segunda Guerra Mundial, o Teatro de Bonecos foi instrumento de propaganda para os soldados nazistas e soviéticos. Na Alemanha, a partir de 1938, foi criado o Centro de Teatro de Bonecos do Terceiro *Reich*, sob a jurisdição do Ministério da Propaganda Nazista, em que estereótipos antigos e novos dos espetáculos de *Kasper*, tais como, negros, ciganos, judeus, eram empregados como agitação racista e anti-semita.

³⁸ Max Jacob (* 1888; † 1967 in Hamburg) foi o fundador do Grupo “Die Hohsteiner”, que atua até hoje.

³⁹ Friedrich Arndt (1905; † 1985) – um dos mais famosos bonequeiros alemães.

Finda a Segunda Guerra, um pequeno teatro de bonecos de luva, denominado *Kaspertheater* ou *Kasperletheater*, era objeto indispensável em um quarto de criança. Hoje em dia, com a concorrência dos inúmeros personagens dos desenhos animados mostrados pela TV, *Kasper* permanece ainda como meio para espetáculos educativos – trânsito, saúde etc. E, fora deste ambiente, na cena teatral alemã, repleta de espetáculos contemporâneos, tenta corajosamente sobreviver e continuar suas aventuras, fazendo as crianças rirem e cantarem com ele a música típica desse personagem: *Tri-tra-trullala, der Kasper ist wieder da!*

Referências

- PURSCHKE, Hans R.. *Über das Puppenspiel und seine Geschichte*. Frankfurt: Puppen & Masken, 1983.
- BRAUNECK, M.; SCHNEILIN, G.. *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hamburg: Deutsches Wörterbuch, 1992.
- FEUSTEL, Gotthard. *Prinzessin und Spassmacher*. Leipzig: Edition Laipzig, 1991.
- ARNDT, Friedrich Arndt. *Das Handpuppenspiel*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1950
- HEROLDS. *Herolds Grosses Kasperbuch*. Stuttgart: Herold-Verlag, 1980



Presença(s) do teatro de marionetas em Portugal hoje

Christine Zurbach

Universidade de Évora (Portugal)



Página 111 superior: Macbeth, espetáculo do Teatro de Marionetas do Porto. Foto de Susana Paiva.

Página 111 inferior: Nada ou o Silêncio de Beckett, espetáculo do Teatro de Marionetas do Porto. Foto de Henrique Delgado.

Página 112: Bonecos de Santo Aleixo. Foto de Paulo Nuno Silva.

Página 112: A Cor do Céu, espectáculo infantil do Teatro de Marionetas do Porto. Foto de Paulo Barata.



Se o teatro de marionetas pôde ser considerado, até há bem pouco tempo, como uma expressão marginal da arte teatral, tal percepção alterou-se profundamente desde meados do século XX. Artistas, críticos e investigadores, juntamente com criadores oriundos de diversas áreas de expressão artística, foram os protagonistas de uma benéfica revalorização dessa forma de arte entendida até então como reservada às crianças ou a um público dito popular. Deste modo, práticas antigas, quase esquecidas ou prestes a desaparecer, recuperaram uma visibilidade merecida e, contando com o empenho de instituições ou entidades oficiais conscientes do seu valor patrimonial, artistas de teatro sensíveis ao seu imenso potencial artístico envolveram-se nessa vertente insubstituível da criação teatral. Ao mesmo tempo, um conceito de teatro renovado, mais aberto à pluralidade e à diversidade das formas e das expressões do que hoje se designa preferencialmente por artes performativas, deu abrigo à marioneta e soube associá-la a produções de carácter inovador que vieram enriquecer o teatro contemporâneo em todas as suas dimensões. Tal dinamismo não passou despercebido aos estudiosos que, em sintonia com tal

renovação criativa, iniciavam a investigação institucional do teatro na universidade, passando a produzir artigos, teses e projectos de pesquisa sobre o teatro de marionetas. Por toda a parte começaram a surgir estudos de natureza e orientação diversas, quer literários e culturais, quer sociológicos e antropológicos, que conseguiram firmar o estatuto académico de uma arte que também representa um importante factor de modernização para a investigação teatral.⁴⁰

O teatro português não se afasta desse retrato artístico e científico. Com uma história remota do seu teatro de “bonifrates”, na qual os espectáculos de assunto religioso tiveram um lugar relevante⁴¹, é no teatro barroco do século XVIII que se produz uma afirmação, a par da ópera e dos presépios, do teatro de marionetas enquanto espectáculo destinado a um público de teatro. Nos séculos XIX e XX, à semelhança da história europeia desse tipo de espectáculos, destacam-se as companhias itinerantes que, no circuito das feiras e das festas populares, mantiveram vivos diversos modelos de espectáculos, nomeadamente o do teatro de Robertos e, no contexto regional alentejano, o dos Bonecos de Santo Aleixo de que falaremos mais detalhadamente aqui. Chegadas até nós, as tradições herdadas estimularam novas práticas sócio-culturais e artísticas, e, mais recentemente, estudos académicos originais que serão também evocados na conclusão deste breve contributo.

Hoje, o teatro de marionetas em atividade configura uma área marcada por um grande dinamismo, como é possível constatar pela importância do espaço ocupado pelas companhias e pelos grupos de teatro *de e com* marionetas⁴², na vida teatral e cultural nacional,

⁴⁰ Cf. “Tradição e Modernidade no Teatro de Marionetas”, I Seminário Internacional (21, 22 e 23 de maio de 1997, in *Adágio*, revista do Cendrev, nº 19, Junho-Setembro 1997, pp.14-59.

⁴¹ Cf. John McCormick and Bennie Pratasik, “Os Bonecos de S. Aleixo e a Tradição Europeia do Teatro de Presépio”, *Adágio*, nº18, março 1997, pp.52-65.

⁴² A expressão “teatro *com* marionetas” é retomada de uma entrevista dada por João Paulo Seara Cardoso, director do Teatro de Marionetas do Porto; ver Carvalho, Paulo Eduardo e Isabel Alves Costa, “João Paulo Seara Cardoso: Teatros com Marionetas”, in *Sinais de Cena. Revista da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro*, nº4, Dezembro de 2005, pp.53-64.

nomeadamente a partir dos anos 1980. Após o período de intensa dinamização da vida cultural que se seguiu à Revolução dos Cravos de 1974, em que o recurso à marioneta, para fins de natureza educativa ou de animação sócio-cultural, foi muito intenso e quase sistemático, a própria arte do teatro de marionetas acabou por impor-se, enquanto tal, na sua especificidade. O facto é patente, em particular, no plano nacional pelo número dos grupos de marionetistas em actividade⁴³ e dos espectáculos produzidos e, no plano internacional, pela intensificação do número dos encontros e dos festivais organizados ciclicamente em diversos pontos do país (destacando-se Porto, Lisboa e Évora), fonte importante de enriquecimento para os criadores pelos contactos interculturais que permitem desenvolver. Confrontados com a relevância da arte da marioneta no panorama teatral, os estudiosos da arte do teatro também deram passos decisivos para o lançamento na universidade de uma vertente pluridisciplinar de estudo que a peculiaridade da arte dos marionetistas suscita tanto em termos artísticos como patrimoniais.

Entre as diversas questões levantadas pelo teatro de marionetas enquanto componente integrante da vida teatral,⁴⁴ e a fim de dar conta da situação presente, própria do caso português - se bem que de modo deliberadamente parcelar -, este artigo desenvolve dois tópicos distintos, apoiados em dois casos exemplares quanto ao modo diversificado de existência dessa forma de teatro actualmente.

No primeiro, propomos uma descrição do processo de conservação de um espólio de marionetas com o seu retábulo, adquirido em 1979 ao seu último detentor: o teatro de marionetas dos Bonecos de Santo Aleixo (BSA), hoje integrado no repertório

⁴³ Ver, por exemplo, o blogue Teatro de Marionetas em Portugal com o endereço: marionetasportugal.blogue.com.

⁴⁴ A temática discutida no número 01 da revista *Móin-Móin* consagrado ao estudo da relação entre o actor e a marioneta é central nos debates actuais em torno do teatro de marionetas dada a sua incidência em várias problemáticas associadas ao género, como a da formação do actor-marionetista, mas também na teoria teatral em geral.

regular da companhia profissional do Centro Dramático de Évora (CENDREV) com sede em Évora, na região do Alentejo. Trata-se de um caso com uma particular relevância em termos teatrais e culturais no quadro da problemática do que costuma ser designado pelo termo “tradição” aplicado ao domínio da prática artística. Veremos como, neste caso, se respondeu a uma interrogação recorrente no tratamento do teatro de marionetas quando se apresenta como herança patrimonial: como manter uma relação dinâmica com um objecto que existe no presente enquanto memória do passado? Deverá ser conservado sem alterações em nome do seu valor testemunhal e museológico, ou melhor será deixá-lo prosseguir no presente uma evolução comandada pela sua recepção por um público actual?

No segundo, descrevemos o trabalho original realizado hoje no âmbito de um teatro *com* marionetas, o do Teatro de Marionetas do Porto (TMP), criado em 1988 por João Paulo Seara Cardoso (JPSC).

Trata-se de uma proposta contemporânea de trabalho teatral inspirada no conhecimento do teatro tradicional de marionetas em Portugal, quer na versão histórica e erudita do teatro de ópera português setecentista da autoria de António José da Silva, quer na vertente popular dos Robertos exibidos ainda recentemente por artistas itinerantes nas aldeias e nas feiras. Após uma iniciação ao teatro dos Robertos, JPSC optou por dar vida e sentido a um projecto original da companhia, com espectáculos cuja qualidade é hoje reconhecida nacional e internacionalmente pelo seu experimentalismo próprio do teatro de objectos e pelo seu empenho imaginativo na busca criativa de formas constantemente renovadas.

Vejamos, em primeiro lugar, o que caracteriza a relação entre tradição e teatro *de* marionetas no caso exemplar dos Bonecos de Santo Aleixo (BSA).

“Ninguém sabe de raiz / O primeiro dono ou seu feitor”, diz Mestre Talhinhas, último marionetista dos BSA, nos versos que lhes dedicou. Também o etnólogo português Azinhal Abelho nos informa que “(Ninguém) sabe a origem deste grupo de bonifrates, que veio

de pais para filhos. O que se afirma é que é um teatro, conservado nos meios rurais do Alentejo”⁴⁵, e acrescenta uma referência ao “mais antigo bonecreiro de que se dá memória (...), o velho Promocena” que teria criado os BSA para sobreviver no fim do século XIX. Mas, para o erudito eborense Túlio Espanca, também deveremos ter em conta uma referência com data de 1789 à apreensão e “queimada pelo meirinho”, devido à sua irreverência de “uns títeres que chamavam de Santo Aleixo”.⁴⁶

De facto, não fugindo à norma comum entre os objectos culturais de tradição oral e popular, os dados históricos relativos ao percurso dos BSA no tempo são escassos, o que torna quase “(im)possível” reconstituir a sua história.⁴⁷ Todavia, para o período mais recente, ainda podemos encontrar informações seguras acerca dos dois últimos proprietários do espólio: Manuel Jaleca, casado com uma bisneta do tal Promocena, que, envelhecendo, vendeu os BSA ao seu colaborador que viria a ser o último detentor e transmissor da tradição, o Mestre Talhinhas citado anteriormente, falecido em 2003. Com eles, o conhecimento dos bonecos extravasou os limites da região, permitindo que o seu valor fosse reconhecido, em termos etnológicos como vimos, e em termos musicológicos, como o mostra o trabalho de levantamento e registo sistemático realizado pelo investigador e musicólogo Michel Giacometti, na década de 1960.

Chegado o ano de 1970, a sobrevivência dos BSA tornou-se problemática: aos efeitos negativos produzidos na sua recepção pela mudança evidente dos hábitos culturais dos seus destinatários mais imediatos. Estes atraídos por outras práticas de lazer e de recreio, somava-se a dificuldade do último detentor do espólio, o bonecreiro Mestre Talhinhas, em manter completa a sua “família” com o número de manipuladores necessários.

⁴⁵ Azinhal Abelho, *Teatro Popular Português*, vol. VI, Braga, 1973.

⁴⁶ Túlio Espanca, “Cadernos de História e Arte Eborense”, XXIX, 1974, pp.108-109.

⁴⁷ Assinalamos a importante referência à obra do actor-marionetista Alexandre Passos, *Bonecos de Santo Aleixo: a sua (im)possível história. As Marionetas em Portugal nos séculos XVI a XVIII e a sua influência nos Títeres Alentejanos*, único estudo consagrado aos BSA até hoje.

Consciente do carácter único dos BSA, o Mestre optou pela sua transmissão a uma outra entidade cultural, evitando a sua dispersão pela venda a colecionadores ou o seu simples desaparecimento.⁴⁸ A venda foi realizada em 1979, e o conjunto composto pela guitarra, o retábulo, os adereços e as marionetas, foram entregues à Assembleia Distrital de Évora, entidade oficial que os comprou, ao então denominado Centro Cultural de Évora – agora CENDREV – a quem confiou a tarefa de conservação dos Bonecos, não apenas enquanto objectos materiais – será a tarefa do museu que acolherá os originais –, mas enquanto prática artística de teatro. Os trabalhos derivados de tal responsabilidade decorreram a partir de 1979-80, começando pela recolha do repertório que, tendo sido transmitido apenas oralmente até à data, foi devidamente gravado e transcrito. Ao mesmo tempo, sob a orientação do Mestre Talhinhas, procedeu-se à aprendizagem da coreografia, da música e da técnica de manipulação indispensáveis para a reposição dos espectáculos e, finalmente, à cópia do retábulo, dos cenários pintados e das marionetas.

É nesse trabalho conjunto do Mestre com os alunos-actores do Grupo IV da Escola de Formação Teatral do CCE⁴⁹ que podemos identificar as características do primeiro passo dado, no sentido da conservação do espólio e do seu uso, e também do significado de tal opção. De facto, se o projecto de conservação envolve o gesto material de protecção de um espólio antigo, hoje frágil e ameaçado, por outro lado, também exprime um comprometimento artístico e ético perante o valor patrimonial de um objecto tradicional que representa, sobretudo, a memória mantida viva de uma identidade cultural.

⁴⁸ Observa-se também um caso de museologização de um teatro de marionetas, na aldeia alentejana de Orada, em que um grupo de marionetas com grandes semelhanças com os BSA, surgido em 1932, é hoje conservado numa perspectiva museológica na mesma localidade.

⁴⁹ Os actuais manipuladores, também actores do CENDREV, foram formados na Escola de Formação Teatral do CCE tendo tido vários contactos com os BSA durante a sua formação.

Acresce que as duas vertentes da preservação dos BSA, assim entendida e executada, convergem eficazmente no momento da devolução aos BSA do contacto com o público, no contexto das representações dos espectáculos que compõem o seu repertório, na sua fórmula tradicional, fielmente reproduzida. Os bonecos são títeres de varão de pequenas dimensões, com excepção do par composto pelo Padre Chancas e pelo Mestre Salas de maior dimensão, fabricados em madeira e cortiça. Num cenário pintado, alusivo aos temas representados, protagonizam peças curtas que, com um repertório de dezassete autos, desenvolvem assuntos religiosos⁵⁰, como a trilogia dos autos da Criação do Mundo, do Nascimento do Menino e da Paixão, ou temas profanos e bailaricos, fados e cantigas, tendo em comum uma comicidade e uma irreverência próprias desse tipo de teatro. De resto, cenas alusivas à tourada ou peças como o “Passo do Barbeiro” denunciam afinidades e pontos de contacto entre a tradição assumida pelos BSA e a prática do teatro de marionetas em Portugal, em particular dos Robertos (*vide infra*). O princípio artístico e ético seguido é o de não alterar e de manter assumidamente a herança deixada pelo Mestre, tal como foi recebida em 1979, como ponto de chegada num percurso evolutivo de contornos culturais específicos, dominado por traços regionais diversos, cruzados com elementos oriundos de outras tradições, eruditas também, numa reformulação de conotações populares. Aparentemente parados no tempo, devido à fidelidade que já referimos ao modelo recebido no fim da década de 1970, a recepção dos BSA não confirma tal hipótese. No plano da sua recepção, ao termo de já 25 anos de revitalização dos espectáculos, agora integrados na programação do CENDREV, a excelente receptividade aos BSA por parte dos novos públicos que voltaram a encontrar, quer em apresentações locais, quer regionais ou ainda internacionais, é um dado da maior importância. Trata-se de um destinatário heterogêneo na medida em que a oferta é agora dirigida às diversas camadas de espectadores do teatro programado

⁵⁰ Cf. n.2, *ibid.*

no quadro do trabalho de uma companhia profissional de repertório. Mas, com a expressividade crítica e cómica das suas personagens e dos temas tratados, aliada à beleza de um conjunto artístico que tece na mesma trama as artes do canto, da dança, da música e do teatro, os BSA revelam uma capacidade surpreendente para ocuparem, na vida teatral portuguesa actual, um espaço que estimula o diálogo entre diversas linguagens e expressões, nisso semelhante às modernas experimentações do teatro contemporâneo. De resto, à luz da sua prática, para os actores-manipuladores do CENDREV não existem dúvidas de que o trabalho do marionetista e o do actor só podem enriquecer-se reciprocamente.⁵¹

A esse respeito, podemos considerar o segundo caso apresentado aqui, em que o actor e a marioneta interagem dialecticamente, como particularmente esclarecedor. Num projecto artístico em que a arte teatral envolve uma proposta de teatro *com* marionetas, reencontramos a marioneta tradicional tal como foi utilizada no teatro dos Robertos, agora integrada nas produções da companhia do Teatro de Marionetas do Porto.

Apresentado como “o mais bem sucedido projecto português de teatro “com” marionetas”⁵², o teatro de João Paulo Seara Cardoso (JPSC) assenta num conceito de marioneta que redefine toda a concepção desse tipo de prática artística. Na verdade, nesse projecto teatral, o termo reenvia menos ao objecto “marioneta” convencional, à figura antropomórfica assim designada na nomenclatura tradicional, do que ao uso que, no palco, será dado a determinados elementos inseridos num espectáculo, incluindo uma valorização da mecânica que move os objectos, no qual os interpretes, mais do que manipuladores “ao serviço” da marioneta, são essencialmente actores.

O trajecto formativo de JPSC é o de um actor que, num primeiro tempo, trabalhou numa estrutura estatal vocacionada para a

⁵¹ Cf. testemunho dado pelo actor e marionetista José Russo, também director do CENDREV, no artigo “Bonecos de Santo Aleixo”, com texto de José Pinto de Sá, in *Pública*, nº528 / 16 de Julho de 2006, pp.44-50.

⁵² Cf. n.3, *ibid.*, p.53.

animação sócio-cultural (FAOJ), no contexto do fim dos anos 70 em Portugal. Nesse período, durante o qual encontrou progressivamente o seu próprio caminho enquanto artista e criador, pesquisou as tradições teatrais e para-teatrais ainda muito presentes na vida cultural portuguesa da altura, ao mesmo tempo que fazia a descoberta de Grotowski graças a um curso no Teatro Universitário do Porto (TUP) no qual “[formou] a maior parte das [suas] idéias teatrais e das [suas] próprias convicções, sobretudo, em relação à questão primordial do actor e da sua formação”.⁵³

Habitado a usar e manipular marionetas no seu trabalho de animação, acabou por investigar e praticar a tradição dos bonecreiros itinerantes. Nesse contexto, teve um encontro decisivo com o Mestre António Dias, último grande representante do teatro de Robertos, cuja origem poderá ser situada no século XVII, se bem que a documentação existente apenas corresponda a um período mais recente, o da passagem do séc. XVIII para o seguinte, assinalando dois tipos de organização desse teatro: a itinerância do bonecreiro pelo país, ou a fixação de “famílias” em pavilhões de feira. O conjunto material é elementar, comporta uns bonecos de luva com uma cabeça de madeira adequada para as inevitáveis cenas de zaragata e pauladas com uma moca, uma guarita e a indispensável palheta, com a qual o bonecreiro consegue fabricar a voz da sua marioneta. O repertório que subsistiu e que foi recolhido pelos diversos marionetistas contemporâneos interessados nessa prática tradicional contém quatro textos, de transmissão oral: a Tourada, o Barbeiro Diabólico, Rosa e os Três Namorados e o Castelo Fantasma. Foi essa a herança que o Mestre Dias aceitou partilhar com JPSC, iniciando-o nos seus “segredos”, em particular no uso da palheta que caracteriza a voz nasalada do bonecreiro, e na movimentação rápida e eficaz dos bonecos na barraca ao ar livre. JPSC aprendeu e passou a apresentar pelo país todo o repertório dos Robertos, tal como tinha aprendido com o Mestre, participando também em encontros nacionais e

⁵³ Ibid., p.54.

internacionais que assinalavam um pouco por toda a parte o “regresso” do teatro de marionetas.

Assim, em 1988, criou o espectáculo *Miséria* que estreou em Charleville-Mézières, ao mesmo tempo que fundava a companhia do Teatro de Marionetas do Porto. Mas, foi em 1994, com a obra *3ª Estação*, em que a dança e a música aparecem como elementos novos, decisivos para a elaboração de uma nova concepção e utilização do espaço cénico que, nas próprias palavras de JPSC, “houve uma escolha decisiva em relação à estética a seguir no futuro”.⁵⁴ Nascida do contacto com a tradição, a arte do bonecreiro JPSC partia agora ao encontro da contemporaneidade, sem retirar do seu projecto artístico o objecto-marioneta que integrou numa fórmula de confronto com os actores, privilegiando a manipulação ao vivo para desenvolver uma nova magia da marioneta. Sem abdicar das escolhas teatrais que o levam a olhar criticamente um teatro que apenas transporta um texto escrito para o palco, “que se limita a pôr um texto em cena, mas em que os artistas, esses, não o fazem”, ao lado de autores actuais como Beckett, os espectáculos recorrem a textos emblemáticos do repertório clássico com Shakespeare, ou nacional, nomeadamente, as óperas de António José da Silva, o Judeu, queimado no século XVIII pela Inquisição: em 1989, a *Vida de Esopo*; em 2005, *Os Encantos de Medeia*. Criações em que os actores eram também bailarinos e cantores, e uma maquinaria complexa entrava em cena pondo em evidência o ambiente próprio do Teatro Barroco, juntamente com a utilização de marionetas manipuladas por actores, também à vista do público. O significado do teatro de JPSC, fundado no recurso ao confronto entre o actor e a marioneta, situa-se, nas suas próprias palavras, na busca de uma estética não-aristotélica, não-figurativa e anti-mimética, capaz de expressar a angústia da condição humana na contemporaneidade.

Resta-nos evocar ainda a situação da investigação do teatro de marionetas em Portugal. Após o período de (re)descoberta da

⁵⁴ Ibid., p.59.

marioneta por eruditos ou curiosos, com publicações nas páginas de jornais ou revistas dedicadas a assuntos culturais, surge agora uma verdadeira promoção do conhecimento científico do teatro de marionetas em Portugal. Nessa área, assinala-se o contributo da investigação realizada num contexto internacional, nomeadamente o estudo em torno da história da marioneta na Europa oitocentista realizado por John McCormick⁵⁵, no qual são numerosas as referências aos BSA. O mesmo especialista acompanha o trabalho de investigação levado a cabo, em Évora desde 1997 em torno do espólio dos BSA, numa parceria entre a Universidade de Évora e o CENDREV, no âmbito da Bienal Internacional de Marionetas de Évora (BIME).⁵⁶ Além da pesquisa histórica – terreno em que ainda falta uma sistematização capaz de organizar de maneira coerente os dados dispersos entre vários domínios de conhecimentos –, os seminários da BIME visam, também, estudar o teatro de marionetas enquanto expressão da arte do teatro, tradicional e contemporâneo, dando uma atenção particular ao seu repertório em termos literários, culturais e ideológicos, de modo a melhor entender o significado do seu discurso e do seu efeito sobre os destinatários: tratar-se-á de um teatro subversivo ou conservador? Como interpretar a relação que lhe coube assumir durante vários séculos entre uma saudável irreverência conquistada no riso e as temíveis demonstrações de violência e crueldade dos bonecos detentores da ordem? Quer nos BSA, quer nos Robertos, são tensões que atravessam o repertório e se reflectem no próprio estilo de jogo dos títeres.

Finalmente, e concluindo com uma nota importante para o futuro da investigação do teatro de marionetas, como vimos, os dois casos estudados não dissociam o conhecimento erudito da marioneta

⁵⁵ John McCormick & Bennie Pratasik, *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*, Cambridge University Press, 1998.

⁵⁶ Decorrem atualmente os trabalhos de um projecto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia com vista à catalogação do espólio dos BSA, à disponibilização dos dados no site do Centro de História de Arte da Universidade de Évora, à publicação do seu repertório e à pesquisa histórica das suas origens.

da sua manipulação, a teoria da prática. Do mesmo modo, a investigação académica realizada em Évora, no quadro da formação em Estudos Teatrais, tem a particularidade de conseguir associar numa só disciplina a teoria, a prática e a investigação⁵⁷ do teatro de marionetas, com destaque para a dimensão prática, aplicada aos BSA e leccionada pelos actores-marionetistas. Nesse modelo, os estudiosos da marioneta encontram o manancial das problemáticas que atravessam o estudo do teatro em geral, quer no domínio do texto, quer do palco, do actor-manipulador e do espectador. Acreditamos que é um modelo que, levando o investigador pelos caminhos da experimentação no sentido pleno do termo, não pode deixar de trazer a satisfação própria do “saber” que nasceu construído em diálogo com o prazer insubstituível do “fazer” artístico.

⁵⁷ Um estudo sistemático do teatro de Robertos foi desenvolvido em 2005 pela aluna agora Licenciada Ana Luísa Cavaco, no âmbito do Trabalho Crítico Final do curso de Estudos Teatrais da Universidade de Évora.



Reflexiones sobre tradición y modernidad en el teatro de títeres en Argentina

Tito Lorefice

Universidad General San Martín (Argentina)



Página 125 superior e inferior: Pulgarcito, espectáculo de Ana Alvarado. Foto de Phillippe Duloiroix .

Página 126: Romeo y Julieta, espectáculo de Tito Lorefice. Foto de Phillippe Duloiroix.



Si bien encontramos vestigios de representaciones teatrales con títeres en la Argentina en el siglo diecinueve, comienzan a darse con mayor fuerza a principios del siglo pasado a causa de los flujos inmigratorios, fundamentalmente compañías de pupis sicilianos instaladas en el portuario barrio de la Boca. En 1922 la célebre compañía de marionetas italiana “Píccoli de Vittorio Podrecca”, visita nuestro país haciendo vibrar la escena porteña. En los años 30 comienza la carrera de Javier Villafañe y de “La Andariega”, su carreta en una aventura que durará más de sesenta años y que llevará a su creador por toda Latinoamérica sembrando poesía y títeres. Otro evento central e importantísimo ocurre en 1933 con la llegada al país y residencia en Buenos Aires por un año de Federico García Lorca. El arte de los títeres cobra allí una amplia resonancia en los medios artísticos e intelectuales de la época. Profundamente impregnados por el talento y creatividad del escritor español quedan varios jóvenes artistas, músicos, actores, escritores y plásticos entre los cuales figuraban la escultora Mane Bernardo y el propio Javier Villafañe, poeta. Ambos abrazarían a partir de allí al arte de los títeres

durante toda su vida, como artistas y como maestros, transmitiendo su arte al mejor estilo renacentista. Ariel Bufano, quien fuera en sus inicios ayudante, “guante” y discípulo dilecto de Villafañe, se convertiría con los años en el máximo creador de una estética y de una forma de trabajo que aún hoy (quince años después de su muerte) continúa viva en el Grupo de Titiriteros del Teatro Gral San Martín y que se transmite (y mejora promoción a promoción) a los alumnos que egresan de la escuela que fundara junto a otra artista integral, la directora Adelaida Mangani.

La actualidad del teatro en la argentina, y en especial del teatro de títeres, su historia y desarrollo estará íntimamente ligada a estos comienzos y a los vaivenes políticos y socio económicos que marcaron profundamente a nuestra sociedad.

En el presente artículo, que tratará fundamentalmente acerca de la estética de la escena teatral titiritera de los últimos treinta años, está basado en trabajos realizados por el Dr. Jorge Dubatti, teatrólogo e investigador, y por la Lic. Ana Alvarado, artista titiritera y cofundadora del grupo “Periférico de Objetos” compañía emblemática de la vanguardia teatral titiritera en la Argentina.

El Periférico de Objetos en el marco del Teatro Argentino Postdictadura - En el siguiente análisis de los diversos grupos que han tenido que ver con la vanguardia en el marco del Teatro de Títeres Argentino Postdictadura, tomaremos como grupo testigo al grupo “Periférico de Objetos”. En su introducción a *Micropoéticas. Teatro y Subjetividad en la escena de Buenos Aires*, Jorge Dubatti define el comportamiento de la comunidad teatral de la ciudad como un “estallido de poéticas de diversos espesores”. En los quince años a los que se refiere el texto y en los que se incluye, en parte, la trayectoria de *El Periférico de Objetos*, más que referirse a una poética macro o generacional, dice el autor, hay que trabajar la idea de “multiplicidad, de proliferación de mundos y de complejidad de micropoéticas”.

La generación de teatristas que menciona en este texto estuvo fuertemente atravesada por las secuelas que dejó en el campo cultural

la última dictadura militar. En sus obras, se refieren no sólo a esta etapa de la historia argentina: resistencia, desaparición, violencia, tortura, represión, lo siniestro, etc., sino también a la crisis social y económica del período posterior, encarada en la escena en varios sentidos: la parodia, el absurdo, el sinsentido y lo patético. Estos aspectos no son “temas” ni “influencias” del contexto social en la obra sino que son las piezas que construyen la propia obra y los procedimientos de los artistas.

Los teatristas de esta generación a la que pertenece *El Periférico de Objetos* no conforman movimientos o agrupaciones en virtud de su poética o ideología sino que constituyen múltiples poéticas de diversos “espesores” que se entrecruzan.

La crisis económica afectó la estabilidad laboral y las posibilidades de producción de los titiriteros, pero creó nuevas maneras de organización. Se conformaron pequeñas agrupaciones, que son las compañías teatrales mismas y que, en muchos casos, poseen o alquilan un espacio alternativo, no tradicionalmente teatral, y producen sus obras con los escasos subsidios oficiales o privados que existen. Las compañías, además de su propia micropoética, tienen su propio micropúblico y su propio microteatro, con lo cual el fenómeno de la multiplicidad adquiere una nueva dimensión.

Por otra parte, la globalización cultural aportó un fenómeno curioso: muchos teatristas titiriteros son elegidos para participar en eventos internacionales, festivales, etc. y sobreviven gracias a los subsidios o giras por el exterior, con lo cual conocen e intercambian con grupos de su misma generación pero de otros países. Esta influencia mutua altera la noción de identidad y la de contexto cultural, propia de las generaciones anteriores, y descubre afinidades estéticas en contextos de producción muy divergentes.

Dentro de los individuos o grupos que constituyeron el fenómeno del *teatro off* de Buenos Aires, *El Periférico de Objetos* es de aquellos que mantuvieron la tensión entre elementos propios de la vanguardia moderna (el concepto de lo nuevo y el arte como modo de resistencia) y algunos elementos posmodernos (entrecruzamiento

e hibridación de lenguajes, noción de montaje, simulacro, etc.), que no pueden ocultar en su obra la pertenencia al fin de un siglo.

Influencias de El Teatro de Títeres de los años 70 y 80 en la obra de El Periférico de Objetos - Los fundadores de *El Periférico de Objetos* no se formaron en la tradición popular del títere de guante argentino: callejero, pícaro, antropomórfico y de retablo.

En sus primeros años de trabajo en la escena teatral, los integrantes de *El Periférico de Objetos* fueron discípulos de Ariel Bufano e integrantes de su Grupo de Titiriteros. Llegaron a ese espacio después de haberse formado o estar vinculados más con la pintura, la escultura o la realización escenográfica, y fuertemente influenciados por la estética de la resistencia de los años setenta y la toma por parte del campo cultural postdictadura de los espacios no convencionales tanto públicos como privados (en este caso, con criterio de *underground* u *off*).

Su llegada al mundo de los títeres, a los cuales en el propio proceso posterior del grupo decidieron llamar “objetos” (para aclarar los aspectos relevantes de su estética), fue consecuencia de su encuentro con la obra de Ariel Bufano y del elenco que, en los años 70, dirigían él y Adelaida Mangani. Este elenco había conquistado un espacio en el teatro más importante de la ciudad de Buenos Aires: el Teatro San Martín. La llegada del títere a las grandes salas teatrales, el apoyo a la creación y experimentación dentro del lenguaje que significó ese gesto de la institución, la formación cultural múltiple de ambos directores: poetas, músicos, titiriteros, actores y puestistas, dio lugar a una revolución en el concepto del títere en la escena porteña. Sólo en Checoslovaquia, Rumania, Rusia y, con menor presencia, en otras importantes ciudades de la Europa Occidental, el arte del Teatro de Títeres podía desarrollarse del mismo modo.

Títeres de dimensiones y técnicas diversas, tratados incluso metonímicamente, influencias del teatro de muñecos oriental: bunraku japonés y títeres de sombras indonesios; escenografías y conceptos lumínicos con la misma relevancia o más que los del teatro

de actores, intérpretes con formación mixta: actores, titiriteros, acróbatas, músicos, etc., espectáculos dirigidos a público de todas las edades. Y sobre todo: “el titiritero a la vista”.

La noción de “titiritero visible” y la “toma” de los escenarios teatrales en su totalidad suprimiendo el concepto de retablo, que Bufano instaló definitivamente en la estética del teatro de títeres argentino, fue un punto de partida para los integrantes de *El Periférico de Objetos*.

De aquí arrancó *El Periférico* hasta lograr la definición de sus propios parámetros de manipulación e interpretación y transgredir los límites de la estética del teatro de muñecos hasta desbordarlos.

Desde sus comienzos, *El Periférico* consideró al Teatro de Objetos como Teatro a secas y no se limitó a ninguno de los espacios considerados aptos para títeres, ni las temáticas, ni la poética, ni la edad del público. En esta búsqueda, el grupo coincide con artistas europeos de su generación. *El Periférico* se presenta en los escenarios teatrales del mundo sin que la estética objetal sea tomada como frontera divisoria con el teatro de actores o la danza teatro. En la época de la hibridación y el mestizaje, los lenguajes, se cruzan libremente.

Hacia fines de los años 80 y principios de los 90, se presentaron en Buenos Aires algunos maestros europeos del teatro con títeres u objetos, por ejemplo: La Semana de la Marioneta Francesa, con espectáculos de Dominique Houdart y Phillipe Genty o la Royal De Luxe, por ejemplo. Estos espectáculos mostraron un nivel de investigación semántica y formal del lenguaje de los títeres conmocionante para los titiriteros argentinos.

El Periférico bucea en aspectos menos recorridos por el lenguaje de esos sorprendentes títeres del mundo y transita otra idea de belleza. Mucho más cercana al mundo de los objetos de Kantor o a las parodias ácidas de las obras de títeres dadaístas de Mehring y Grosz en Berlín, o del Alfred Jarry, autor del monstruoso Ubú.

El objeto tratado como cosa apenas viva o casi muerta, la violencia del actor sobre el objeto y de éste sobre el manipulador

humano, lo siniestro, la mirada obscena e impiadosa sobre el dolor del mundo, la manipulación de materia orgánica viva o muerta, etc. visita la obra; Heiner Muller, Karl Kraus, Deleuze, Kafka, Benjamin, entre otros autores y la influencia en la imagen visual de sus objetos de Duchamp, Beuys, los espacios de Dennis Oppenheim y la mirada amoral sobre lo humano de los fotógrafos Diane Arbus, Cindy Sherman, Saudek y otros.

Entre los grupos y directores de la escena actual, han incursionado con maestría en el mundo objetual sin provenir del teatro de títeres, los andaluces de La Zaranda, profundos experimentadores del carácter simbólico del objeto en la escena, así como al gran director rumano Eimuntas Nekrosius y el sudafricano William Kentridge. Romeo Castellucci, director teatral italiano y su compañía Raffaello Sanzio, actualmente presentes en todos los festivales de teatro trascendentes del mundo, muestra una reelaboración profunda y superadora del concepto de objeto, de materia viva y muerta, de máquina poética - simbólica, de la noción de cosidad del actor; de la batalla entre carnalidad y cosa y, en general, de la lucha entre el teatrista y la bestia escénica. Su concepción plástica es deudora de Beuys, pero también de Leonardo Da Vinci (a mi juicio, el titiritero mayor) Absolutamente radical su teatro, profundamente bello, es una nueva revolución de la escena teatral contemporánea.

Teatro y subjetividad - Tal como señala Beatriz Sarlo en *Tiempo pasado* (2005), se ha producido en los últimos treinta años un “giro subjetivo” que, desde diferentes disciplinas, recupera la instancia de la subjetividad como categoría de comprensión del mundo. En materia de teatrología, se viene sosteniendo que, al menos, los vínculos entre teatro y subjetividad admiten tres campos de análisis, correspondientes a tantos otros campos ontológicos diversos:

a) **la esfera del teatro (en especial del teatro de títeres) como ente poético en sí:** la construcción inmanente o poética de la subjetividad en el sistema de representación interno de la pieza teatral o el espectáculo, que incluye no sólo la noción de “personaje”, sino también el “entre” los personajes y especialmente la constitución de

“sujetos” sin personaje, que exceden el límite representativo del o de los personajes. Alain Badiou escribió: “El teatro piensa”. Los viejos cómicos dicen: “El teatro sabe”. El arte piensa, el arte sabe. Piensan y saben la música, la plástica, el cine, la novela, la poesía, el cuento, la televisión y la radio. En el arte hay saberes específicos: técnicos, metafóricos, metafísicos, terapéuticos, sociales, políticos. Por eso Umberto Eco dice que toda creación artística opera como una **metáfora epistemológica**: la metáfora piensa. “El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como ‘metáfora epistemológica’, es decir, en cada siglo el modo de estructurar las formas del arte refleja – a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad”.

b) **la esfera del teatro de títeres como “acto ético” o “arquitectónica”**: el teatro como producción de subjetividad en la territorialidad grupal, el teatro como espacio de fundación de micropolíticas de subjetividad alternativa a los grandes sistemas de sociabilidad. El teatro de títeres produce subjetividad en tanto genera un campo de habitabilidad, que se extiende, se transmite, se “contagia” a los espectadores en el estar aquí y ahora teatral.

c) **la esfera del teatro como mutua determinación entre ente poético y sujeto creador**: la subjetividad del creador se inscribe en la poética desde la enunciación externa –acto humano de creación de la obra, acto humano de trabajo (en términos marxistas)- y produce una consecuente modalización de la pieza o el espectáculo por esa presencia “impregnada” del creador. Borges lo dice precursoramente en “Pierre Menard autor del Quijote”: basta con cambiar la enunciación creadora del texto, para que el texto no sea el mismo. El mismo texto “Las barcas surcan las negras aguas” cambia según se lo atribuya a contextos y épocas diversas. Hágase el ejercicio de pensar

que lo escribió un sacerdote egipcio en el siglo X a.C., o un poeta japonés del siglo XVII o un letrista de tangos hacia 1940. El texto muta. Nuestro Himno Nacional, ¿significa lo mismo para todos los que lo cantan? ¿Qué son las “rotas cadenas” para un argentino de 1880 y para otro del siglo XXI? Significan de manera diversa. Mutan el sentido del Himno las diversas voces que lo cantan. Una mirada postestructuralista habilita, entonces, a hablar de **semántica de la enunciación y fundamento de valor como articuladores de las poéticas**.

Basta con analizar aspectos de una pieza teatral de títeres para verificar el funcionamiento de estos tres niveles.

El artista siempre es un intelectual. Hay muchos intelectuales que no son artistas, pero no existe artista que no sea intelectual. Señalamos arriba que “El teatro piensa”, que “El teatro sabe”, que en el arte hay saberes específicos: técnicos, metafóricos, metafísicos, terapéuticos, sociales, políticos. En consecuencia el artista es un **intelectual específico**. A la vez semejante y diferente del resto de los intelectuales.

El artista piensa todo el tiempo. Y esto **no** tiene que ver en absoluto con su extracción social ni con su nivel cultural, ni con sus estudios realizados ni con el medio en el cual trabaja. Sea éste una plaza en medio de un pueblo o sea un gran teatro en medio de una moderna ciudad.

El artista **piensa a través de los mundos poéticos**. Por eso Umberto Eco dice que toda creación artística opera como una metáfora epistemológica: la metáfora piensa.

El artista **piensa los mundos poéticos**. Auto-analiza los objetos que produce – mientras los produce o luego de producirlos –, así como las prácticas, sus fundamentos, su política. Descubre así iluminaciones profanas (Walter Benjamin), un tipo de saber que sólo es perceptible bajo la condensación formal y semántica de la imagen poética, y cuya condición de existencia y acceso es sólo a través de lo artístico.

El artista **piensa para crear los mundos poéticos**. Hasta un poeta que se guía por sus impulsos primarios y que en primera instancia

piensa que no piensa, piensa antes de crear, teoriza, investiga, reflexiona antes, durante e independientemente de la creación. Cómo explicar, de lo contrario, el auge del arte conceptual en las últimas décadas.

El artista **piensa más allá de los mundos poéticos**. El artista es también hombre cívico, y como tal, realiza paralelamente actividad política, a veces militancia. Relación entre actividad artística y actividad cívica: superposición o fusión, disyunción u oposición (o alteridad, que no es lo mismo), yuxtaposición, multiplicación, superación crítica. Pensar la vida cívica desde el arte y el arte desde la vida cívica. El artista como **intelectual político dentro de la esfera del arte y dentro de la esfera cívica**.

El intelectual, dice E. Said, es quien le dice la verdad al poder. La verdad del arte y la verdad cívica.

De todas sus formas de ejercer el pensamiento, el artista genera discursos expositivo, analítico, argumentativo y directivo. Por ejemplo: *El teatro y su doble* (Artaud), *El espacio vacío* (Brook), *Hacia un teatro pobre* (Grotowski), *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas* (Boal). Del aforismo al tratado, de la nota breve al ensayo extenso. Pero si el artista no escribe, también piensa: habla, o sólo rumia. Intelectual silencioso, de palabra interna. Negar al artista como intelectual es no sólo desconocer la historia (de Brecht a Walsh, de Dalí a Manzi), es asumir la operación ideológica de la dictadura y también del neoliberalismo: **despolitizar el arte**.

Un artista se pasa la vida buscando definiciones de su arte, de la vida, del sentido de crear... está entonces el peligro de crear dogmas, ortodoxias. Y si se aplican las experiencias transformadas en dogmas, se corre el riesgo de limitarse. Una experiencia sirve para ser olvidada, porque el artista que repite una experiencia, no crea más, repite. Hay entonces una tradición viva y otra muerta. La tradición muerta, repite, según clisés o dogmas rituales, casi como si fuera una técnica o forma de expresión (que fue nueva alguna vez). Este tipo de tradición no vale porque no interesa a nadie. Mejor dicho, vale, pero más por el virtuosismo del intérprete manipulador que por el

trasfondo de “lo que dice” la obra. Pero hay también una tradición viva, que se renueva constantemente.

No cerrarse y continuar desarrollando un arte, para el artista es lo mismo que vivir. Para vivir se debe caer en la tentación de transgredir lo convenido. Solo transgrediendo las fronteras de lo conocido se puede descubrir lo desconocido y por eso la libertad es casi un deber del artista. Y mucho más del artista titiritero ya que al crear un personaje crea, además, al universo que lo contiene. Con sus propias leyes. Con sus propias reglas, a las cuales el titiritero deberá explorar, conocer, investigar, indagar.

Es la prueba de estar vivo, ir por terrenos desconocidos, arriesgarse, formar combinaciones nuevas. Esto es lo ilimitado del arte, de la creación. Y es todo esto lo que en definitiva va creando la punta de lanza, la proa de un rompehielos, la vanguardia que señala y mueve estructuras. Que hace pensar. Que hace vislumbrar que un mundo mejor es posible.

Referências

- ALVARADO, Ana. *El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la post-dictadura*. Seminario de Equivalencia Universitaria para la Licenciatura en Artes Visuales. Buenos Aires, s/d. Version Resumen. Disponible en: <http://www.analvarado.com>
- BADIOU, Alan. *Teatro y filosofía, Imágenes y palabras. escritos sobre cine y teatro*. 2005.
- BENJAMIM. Walter. *Illuminations - The work of art in the age of mechanical reproduction*. New York: Brace & World, 1968.
- BORGES, Jorge L. *Pierre Menard, autor del Quijote* (El jardín de senderos que se bifurcan) disponible en: <http://www.literatura.us/index.html>
- DUBATTI, Jorge (Comp.) *Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires*. Buenos Aires: Atuel, 2000.
- DUBATTI, Jorge. *El teatro laberinto. ensayos sobre teatro argentino*.

- Buenos Aires: Atuel, 1999.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1984.
- SAID, Amin. *Más allá del capitalismo senil. Por un siglo XXI no norteamericano*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.





O mamulengo e as tradições africanas de teatro de bonecos

Izabela Brochado

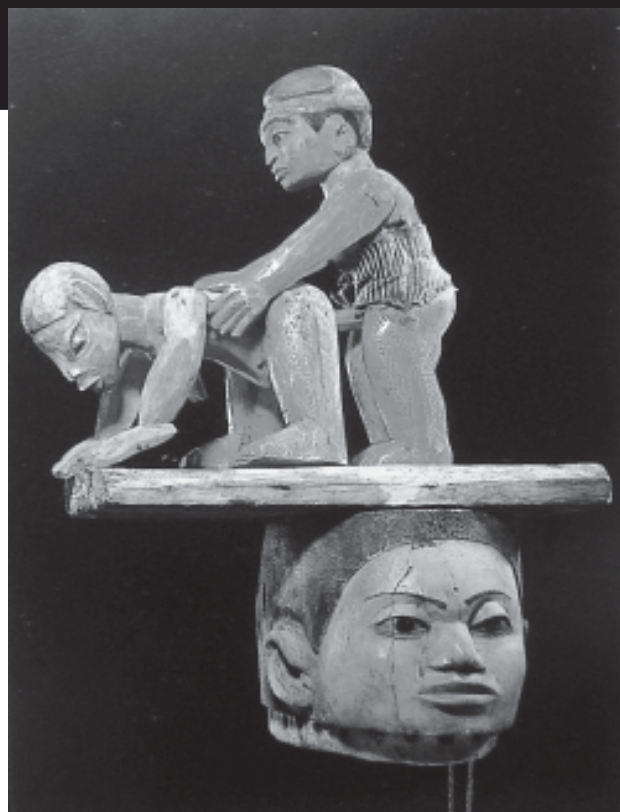
Universidade de Brasília (UnB)



Página 138: Personagem negro do Mamulengo. Mestre Seu Baixa. Foto de Izabela Brochado.

Página 139: Mestre Zé Lopes e o pássaro Jacu. Foto Elisabeth Denn Otter.

Página 140: Cena de sexo (Bonecos de Benin).



Existe no nordeste brasileiro uma forte tradição de teatro de bonecos popular. De acordo com as sub-regiões, tal tradição pode ganhar nomes e contornos diversos. Em Pernambuco, chama-se Mamulengo; na Paraíba, Babau e João Redondo; enquanto no Rio Grande do Norte e Ceará é respectivamente conhecida como João Redondo e Cassimiro Côco.

O Mamulengo – terminologia mais conhecida e difundida – fala dos seres humanos e suas relações com o mundo. Assim sendo, expressa a cosmo-visão de homens e mulheres em um tempo e espaço específicos, ao mesmo tempo em que comunga com antigas tradições. O amor, o trabalho, a festa, as relações de poder, entre outros, são temas expressos como representações da realidade, construídos a partir das técnicas que o formalizam como arte popular.

Embora tenha sido reconhecida por estudiosos, a influência africana no Mamulengo não foi ainda discutida com profundidade. Alguns pesquisadores, entre eles Hermilo Borba Filho, são de parecer que as tradições religiosas de teatro de bonecos oriundas dos ciclos da Natividade (presépios mecânicos e presépios de fala) e as tradições profanas populares de teatro de bonecos originárias da Comédia

dell'Arte (Pulcinella, Punch, Karagöz, entre outros), ambas de origem européia, construíram a base do Mamulengo. No entanto, pesquisas realizadas indicam muitas conexões entre o Mamulengo e as tradições de teatro de bonecos africanas.

Ainda que o espaço proposto a esta discussão seja reduzido, o que pode acarretar em generalidades e superficialidades, o nosso objetivo é evidenciar estas semelhanças, e assim preencher as lacunas relacionadas a este tópico.

O Mamulengo: pequena introdução

Os temas presentes no Mamulengo referem-se principalmente à inversão de hierarquia, disputas entre homens valentes e sexualidade. Também remetem ao trabalho, às festas, folguedos, religiosidade (católica e cultos ameríndio-afro-brasileiro), entre outros. Todos abordados com fins cômicos. Inversão de hierarquia aparece sob diferentes formas, evidenciando as estratégias que os personagens representantes do povo usam no enfrentamento – e quase sempre nas vitórias – contra os representantes dos poderes terrenos (fazendeiros/coronéis, policiais, fiscais, doutores, padres) ou metafísicos (morte, diabo, e outros seres sobrenaturais). Não importa se o confronto é expresso de maneira explícita (luta corporal seguida de morte), ou de maneira mais sutil (traição, malandragem, exposição ao ridículo), a audiência imediatamente se identifica com esta inversão de poderes. Assim, ao lado da diversão, a função social do Mamulengo também se realiza no fortalecimento da identidade cultural das camadas populares, uma vez que, por meio do humor e da ironia nele presentes, expõem a estrutura da sociedade, ao mesmo tempo em que expressam o desejo de outra “possível” realidade, via inversões.

Normalmente, esculpidos em madeira mulungu, os bonecos possuem forte expressividade visual e dramática. Os materiais utilizados para caracterizar os personagens vão desde peles de animais a plásticos descartáveis. Como referiu Hermilo Borba Filho, os

bonequeiros populares absorvem qualquer novidade que lhes instiguem a imaginação. Além disso, as figuras apresentam grande variedade em relação aos seus aspectos físicos: tamanhos, pesos, articulações, técnicas de construção e controle. Assim, podemos encontrar uma grande gama de tipos de figuras, como luva, varas ou varetas, bonecos de corpo inteiro esculpidos na madeira, bonecos mecânicos, o mais famoso sendo a “casa-de-farinha”.

A estrutura do espetáculo varia de acordo com a região. Na Zona da Mata de Pernambuco, ele é composto por uma sucessão de passagens (cenas), sem aparente conexão entre si. Algumas cenas apresentam um enredo completo, com início, meio e fim que as aproximam de pequenas peças. Outras, entretanto, são compostas por apenas uma ação: uma cena de dança; a passagem de um, ou mais personagens que tecem algum comentário; dois cantadores que realizam uma disputa de versos; entre outros. A grande maioria destas cenas faz parte do repertório tradicional do Mamulengo e são repassadas oralmente de uma geração de mamulengueiros a outra. Outras, entretanto, são criações individuais que abordam temas mais recente. As cenas tradicionais apresentam convenções e regras específicas que os mamulengueiros podem seguir de forma mais ou menos acurada. Elas possuem um número fixo de personagens (principais e secundários) com tipologias (atributos físicos e psicológicos) e papéis bem definidos.

Em geral, o mamulengueiro possui por volta de 20 diferentes cenas, que raramente são apresentadas todas no mesmo show. A seleção e ordenação das cenas dependem do contexto da apresentação, ou seja, do local, do público a que se destina e do tempo disponível para a realização do espetáculo.

O texto é um esquete básico sobre o qual são construídos os diálogos a partir da participação direta do público. Porém, é importante ressaltar que os mamulengueiros possuem um rico repertório de fórmulas lingüísticas cômicas, de monólogos e diálogos em forma de verso. O número de participantes no espetáculo varia de um até sete participantes. Chico Daniel, famoso bonequeiro de

Natal apresenta o seu João Redondo sozinho. Já na Zona da Mata de Pernambuco, o grupo é composto pelo mestre mamulengueiro (o criador do espetáculo e bonequeiro principal), um contramestre (segundo bonequeiro), um ou mais folgazões (manipuladores secundários); Mateus (o intermediário) e uma orquestra composta geralmente por três instrumentos: sanfona de oito baixos; triângulo (ou ganzá) e caixa (ou zabumba). Mateus é uma mistura de mestre-de-cerimônia e palhaço que atua do lado de fora da barraca. Ele tem um papel fundamental na dinâmica e ritmo da brincadeira, uma vez que dialoga constantemente com bonecos e com o público. E atua também como uma espécie de informante do mamulengueiro, passando-lhe dados sobre indivíduos presentes na platéia e sobre os eventos que acontecem no espaço externo da barraca.

Influência africana: representações simbólicas

Considerando as hipóteses levantadas por bonequeiros nordestinos, a fonte primeira do Mamulengo encontra-se com os escravos africanos que foram trazidos para o Brasil entre os séculos XVI e XIX. O mamulengueiro pernambucano Januário de Oliveira (Ginu), falecido em 1975, diz que o mamulengo teria surgido em uma fazenda no interior de Pernambuco, como represália de um escravo (Tião) ao seu patrão, um rude fazendeiro possuidor de muitos escravos. Outra hipótese é do bonequeiro Manuel Francisco da Silva, que diz que o teatro de bonecos teria nascido em uma fazenda no interior da Bahia, criado por uma negra escrava que construiu “uma variedade de bonecos representando os homens e os bichos do ambiente”. A escrava, além de pedir autorização ao seu senhor para apresentar a brincadeira, chamou-a de Capitão João Redondo, em homenagem a ele.

Tais hipóteses podem ser compreendidas como representações simbólicas da importância dos africanos como agente formador do teatro de bonecos popular brasileiro. No entanto, considerando o grande número de africanos trazidos para o Brasil e a sua enorme

contribuição ao desenvolvimento da sociedade e cultura brasileiras, poderíamos também conceber as tradições de teatro de bonecos africanas como uma fonte importante na constituição do Mamulengo.

As tradições africanas influenciaram o Mamulengo?

Ao ser questionado por Magda Modesto, acerca da influência africana no Mamulengo, Fernando Augusto dos Santos responde

Creio não ter havido influências diretas dos africanos na marioneta popular do Brasil. Eles não trouxeram uma forma de marioneta popular. Eles só exerceram a sua influência durante o desenvolvimento da forma que o mamulengo adquiriu, mas não nos trouxeram uma forma específica. Não há dúvida que o mamulengo está cheio de intervenções que tiveram origem na cultura africana: as vítimas, todos os personagens que são humilhados e que vingam os povos pobres são negros, são africanos e têm grande importância na expressão do brinquedo.

Não há dúvida da forte presença dos personagens negros no Mamulengo. É provável que os africanos tenham mesmo exercido suas influências durante o desenvolvimento do mamulengo, mas quais foram estas influências? Não há, até o momento, estudo que as indique. Mas, o quanto se sabe, principalmente no Brasil, sobre o teatro de bonecos na África? A ausência de discussão relativa ao tema parece estar relacionada à falta de informação sobre as tradições africanas, como também à escassez de estudos sobre o próprio Mamulengo.

Não obstante, alguns estudos sobre os bonecos africanos (realizados principalmente a partir das três últimas décadas do século XX) trouxeram à luz importantes dados acerca de suas formas e funções, e da enorme variedade entre as nações e grupos étnicos que compõem aquele continente. Pela falta de documentação anterior, esses estudos são baseados, na sua maioria, em dados

“recentemente” coletados. Conseqüentemente, devemos considerar que algumas características mencionadas pelos pesquisadores podem já terem sofrido influência das tradições de bonecos europeias.

Entretanto, E.A. Dagan (1990:30) argumenta que a falta de documentação anterior não é indicativa de que os bonecos não estavam presentes antes da colonização europeia, e afirma que “desde épocas anteriores, bonecos foram usados em um contexto religioso, como parte importante do drama ritual africano, transmitindo conceitos religiosos e valores morais”. Narrativas de viajantes que visitaram a África no final do século XIX e início do século XX também nos informam do uso de bonecos em contextos diversos. Olenka Dardowska Nidzgorzki (1999: 06) indica que, mesmo antes desse período, há evidência da presença dos bonecos na África: “No século XIV, o viajante e geógrafo árabe Ibn Battuta indica a presença de bonecos na corte do sultão, onde aparecem em companhia dos poetas (...). No século XVII, no Congo, Diego Da Caltanissetta observou que ‘duas estatuetas de madeira, muito bem manipuladas, eram usadas para emitir insultos’”.

Sabe-se que os bonecos na África eram, e ainda são, extensamente usados, servindo a diversas funções, como em processos divinatórios, na cura de doenças, em cerimônias religiosas (e.g. em processos de iniciação, no culto dos mortos...); e finalmente como entretenimento. Os bonecos ocupam um lugar importante nos mitos africanos. Na Nigéria, por exemplo, eles são vistos como originários do mundo subterrâneo, da terra dos mortos e da terra das feiticeiras. No Congo, diz-se que uma mulher originária da floresta ofereceu os bonecos criados por ela ao seu chefe. Em Mali, um pescador seqüestrado pelos espíritos da floresta aprendeu com eles a arte dos bonecos. Como aponta Dardowska, na África, o “boneco nunca é um objeto inocente”. Levando-se em conta os diferentes contextos, podemos estabelecer uma conexão entre o mito congolês e a hipótese de que o Mamulengo tenha se originado de uma escrava. Assim como a mulher congoleza, a escrava ofereceu os bonecos criados por ela como uma homenagem a seu patrão.

Etnógrafos e folcloristas brasileiros indicam a influência dos cultos fetichistas africanos no Brasil. Neles, figuras ou objetos são imbuídos de poderes mágicos ou vistos como sendo habitados por espíritos. Ainda hoje, figuras são usadas em processos de cura, como nas estatuetas de ex-votos. No Maracatu, uma boneca denominada “Calunga” ou “Catita” aparece como um elemento sagrado que corporifica a força dos antepassados do grupo. Como salienta Mário de Andrade (1988: 46), a Calunga é provavelmente remanescente de cultos fetichistas africanos.

É certamente um campo fascinante de estudo realizar um exame comparativo do uso dos bonecos na África, e sua transferência, grau de continuidade e transformação sofrida no contato com as culturas indígenas e européias no Brasil. O objetivo deste estudo, entretanto, é muito mais modesto. Ao examinar as possíveis influências dos bonecos africanos no Mamulengo, limitar-me-ei a examinar as conexões entre os bonecos usados em contexto dramático. Além disso, em razão dos parâmetros deste estudo, as referências aqui levantadas estão relacionadas mais aos procedimentos formais (e.g, representação visual dos bonecos, temas recorrentes, música), do que às suas funções simbólicas ou cosmológicas subjacentes.

Temas, figuras e estruturas: alguns pontos em comum

a) **Questões sexuais** - Temas relativos à sexualidade são recorrentes no Mamulengo, e uma das principais fontes de seu humor. A sexualidade está expressa nas representações visuais dos bonecos (exposição dos genitais), nos movimentos (paródias de coito) e em muitas referências textuais (óbvias e subliminares). Em contraste com a tradição brasileira, sexualidade é raramente parte significativa nas tradições populares de teatro de bonecos na Europa.

Assim como no Mamulengo, a exposição sexual é muito comum nas tradições de bonecos africanas, aparecendo na representação visual das figuras e nos enredos das cenas. Alfred Scheinberg, em seu artigo “*Ekon Society Puppets*”, baseado em pesquisas realizadas

em 1906 por Amaury P. Talbot, explica que esta tradição de teatro de bonecos nigeriana era organizada por uma sociedade dramática, Ekon (Ekong), bastante difundida e influente entre os povos ibíbio do sul da Nigéria.

Segundo Scheinberg, as peças apresentadas pela Sociedade *Ekon* se referiam “a assuntos atuais locais ou de interesse geral”, e as figuras representavam tipos sociais importantes para a comunidade.

Os bonecos do *Ekon* eram fontes de entretenimento e de instrução da comunidade, sendo também usados como agentes de controle: “Estas peças empregavam o humor (freqüentemente sexual) e a crítica pública dentro de um contexto ritualizado, com objetivo de influenciar as atitudes sociais e para expor os erros que, embora não fossem necessariamente ilegais, poderiam ameaçar o equilíbrio da comunidade ibíbio”. Uma cena descrita por Talbot detalha um encontro sexual entre um boneco, que representa o pai, e sua nora. De acordo com o autor, “embora este incidente fosse apresentado de forma burlesca, a situação representada seria muito séria se ocorresse realmente na vida da comunidade”.

Muitos tipos de exposições cômicas no Mamulengo (incluindo temas sexuais) podem agir como forma de controle social. Para citar alguns exemplos: freqüentemente o personagem da “Velha” é concebido como sexualmente voraz e quase sempre ridicularizada por outros personagens e pelo público; as mocinhas são quase sempre ‘violentadas’ (com prazer) pelos machos valentes; referências a atos de sodomia são recorrentes, aparecendo nos inúmeros trocadilhos cômicos e em alusões gestuais, como na cena em que o “Doutor” aplica uma injeção nas nádegas de um doente.

Podemos ainda estabelecer ligações entre as representações dos órgãos sexuais nas figuras dos bonecos que aparecem no Mamulengo com algumas tradições africanas, como nos bonecos *Gelede*. No festival da Sociedade *Gelede/Efe* dos povos yorubá da Nigéria e de Benin, bonecos articulados são fixados sobre as máscaras usadas no festival. Os bonecos são movidos por meio de cordas ou fios que, quando puxados para baixo, produzem movimentos repetitivos.

Brand descreve uma cena de intercoito representada por dois bonecos

(...) o segundo (boneco) era uma mulher que levantava o seu vestido durante uma dança e simulava um coito com um terceiro boneco, um homem com pênis articulado que, quando manipulado, ficava proeminente para se engajar no ato sexual.
(...) os bonecos eram de madeira, manipulados de baixo por meio de fio ou corda.

Encontramos no Mamulengo exemplares de personagens com características similares ao *Gelede* descrito acima, como a figura de um “padre” presente no Museu do Mamulengo, em Olinda. O boneco está vestido com uma longa túnica preta, na qual está escondido um pênis com um fio fixado em sua base. Quando o fio é puxado para baixo, o falo sai da túnica, causando um efeito surpresa. A desproporção entre o tamanho do boneco e o órgão sexual remete ao grande falo de Karagöz, assim como ao falo de alguns dos bonecos que aparecem na África. Um exemplo são as figuras do teatro de bonecos dos Hausa do Níger, que aparecem freqüentemente com falos desproporcionais. Os bonecos são chamados *diyán dabo* (Os filhos da mágica).

Hans Witte, em seu artigo *World in Motion: Gelede Puppets of the Anago Yoruba*, fornece muitos detalhes de cenas humorísticas representando atos sexuais, incluindo falos eretos e mesmo cenas de “sodomia”. Tipos similares de bonecos engajados em intercoito, incluindo sodomia e sexo grupal, estão presentes na coleção do Museu do Homem do Nordeste, em Recife. As figuras estão montadas em um tipo de revólver que, quando acionado o gatilho, fazem movimentos repetitivos imitando o ato sexual.

b) Representações do trabalho - No artigo “Perguntas e Respostas Após Comunicação”, de Fernando Augusto dos Santos, Magda Modesto aponta que cenas e bonecos que descrevem atividades de trabalho, tão comuns no Mamulengo, indicam uma

possível influência africana no teatro de bonecos nordestino. O argumento de Modesto é parcialmente refutado por Santos: “Penso que são expressões do trabalho dos africanos, mas são também expressões do trabalho dos índios. É uma mistura de coisas”. Sem dúvida, o Mamulengo expressa seu contexto e, em suas primeiras configurações, representa principalmente a vida do Nordeste rural. Não obstante, as observações de Modesto merecem ser examinadas com mais cuidado.

Aparte as figuras que aparecem nos presépios mecânicos, bonecos engajados em atividades de trabalho são incomuns nas tradições europeias de teatro de bonecos, o que poderia indicar outra possível influência africana na tradição brasileira. Além da recorrência do tema, muitas destas figuras presentes nas tradições de bonecos africanos (principalmente nos *Gelede*) e no Mamulengo são bastante similares em seus aspectos técnicos de construção, pontos de controle e articulação, tais como piladores e peneiradores de grãos, entre outros.

Embora Witte não indique o período em que os bonecos do *Gelede* apareceram, por sua relação com a mitologia dos Anago Yorubá, podemos supor que tenham mais de dois séculos. A área coberta pelos povos Anago Yorubá (Nigéria e Benin) foi, no século XVIII, de intenso tráfico de escravos para o Brasil.

c) Esculturas animadas: bonecos de corpo inteiro de madeira

– Na já mencionada tradição *Ekon*, os bonecos são esculpidos inteiramente na madeira, incluindo detalhes fisionômicos e figurinos, que são realçados apenas com a pintura. As figuras variam entre 30 e 90 cm de altura e são esculpidos em uma madeira macia da árvore *ukot*. Scheinberg (1977: 02) explica

Estas figuras são usadas em peças satíricas, representando ambos os sexos e todos os grupos sociais e idades e se distinguem de outras esculturas articuladas feitas para outros fins (por exemplo, brinquedos, figuras de cultos) por um pegador [pequena vara]

fixado abaixo dos seus pés. Elas são manipuladas pelo pegador, com o bonequeiro estendo-as acima de sua cabeça. Todos os bonecos apresentam articulação nos ombros, possibilitando o movimento dos braços e freqüentemente a sua mão direita é adaptada para segurar objetos.

Alguns bonecos do Mamulengo apresentam características bastante semelhantes às dos *Ekon*. Como na tradição africana, nestas figuras, os únicos materiais usados são madeira e tinta, e a maioria apresenta movimento apenas nos braços, graças à articulação nos ombros. No mamulengo, estes bonecos são usados principalmente na representação de policiais e coronéis, denotando uma estreita correspondência entre a representação visual (rigidez e restrição de movimento) e as características “de personalidade” destes personagens (autoritarismo, prepotência). Pelas pesquisas até aqui realizadas, não encontramos similares destas figuras nas tradições européias.

Este tipo de boneco presente no Mamulengo pode também ser relacionado com as estatuetas votivas (ex-votos) presentes no Brasil, que segundo estudiosos, parecem ser originárias da África ocidental.

Em relação à estrutura do espetáculo dos *Ekon*, Scheinberg observa que a flexibilidade limitada dos bonecos os faz apropriados para atuar em pequenas cenas, que, agrupadas, formam o espetáculo. Um exemplo de cena descrita por Talbot, e que aparece no artigo de Scheinberg, é como se segue

O boneco, que representa o pai, aparece durante uma animada discussão entre as facções rivais da casa: seu filho mais velho e sua filha, seu segundo filho e sua esposa. Após agitar uma espada de madeira e pedir ao público que fique calado, o pai canta, lamentando o infortúnio do seu casamento: ‘Antes eu tinha muitos inhames. Minha esposa comeu todos e fugiu com outro homem’ (Talbot, 1906, p.78).

No Mamulengo da Zona da Mata de Pernambuco, a maioria

dos espetáculos é composta de pequenas cenas. Embora esta estrutura episódica também possa ser observada nas tradições de teatro de bonecos oriundos dos presépios, podemos também conceber esta característica como mais uma evidência da influência africana no teatro de boneco do Nordeste. Assim como os povos Anago Yorubá, a área coberta pelos povos Ibíbio do sul da Nigéria era uma região de intenso tráfico de escravos para o Brasil.

d) Música - No Mamulengo da Zona da Mata, a música é um elemento fundamental, podendo ocupar até 1/3 do tempo total do espetáculo. Além das músicas que fazem parte do repertório tradicional nordestino (coco, forró, baião), outras, presentes no Mamulengo, são criadas especialmente para certos personagens e são tocadas antes de suas entradas em cena. Estas músicas, geralmente chamadas de “bairanos”, além da função de anunciarem ao público qual o personagem aparecerá em cena, informam nas letras nomes, profissões e atributos físicos e /ou psicológicos desses personagens.

Mary Jo Arnoldi (1995: 43-55) aponta que nas mascaradas de Kirango Bamana – um tipo de dança dramática feita com atores/bailarinos e bonecos gigantes – da região de Segou, em Mali, cada personagem que aparece em cena possui uma canção particular. Também na tradição de teatro de bonecos do grupo étnico Tiv, da Nigéria, a música apresenta a mesma função. Peggy Harper descreve uma performance que assistiu em 1968, e explica que “cada personagem que aparece em cena é introduzido por uma canção com um ritmo característico”.

Bonequeiros brasileiros e africanos: mística comum

Não há dúvida que os mamulengueiros vêm seu teatro como entretenimento e como forma suplementar de sua renda. No entanto, como apontado por Santos, alguns mestres devotam verdadeiro “ar totêmico” aos seus bonecos. A pesquisa indicou que alguns

mamulengueiros acreditam que experimentam um tipo de possessão quando apresentam seus espetáculos. Mestre Ginu diz: “Quando eu morrer todos os meus bonecos devem ser queimados. E algo acontecerá a quem não deixar que isso aconteça!”. Ginu ao explicar tal pedido argumenta que “os bonecos me foram dados como um tipo de missão, recebida por mim das entidades espirituais”. Conseqüentemente, “devem deixar este mundo junto comigo”. Ginu diz ainda que, quando entra na tolda, “não é mais ele” e que, somente quando o espetáculo acaba, ele torna-se “ele mesmo outra vez”.

Zé Lopes (José Lopes da Silva Filho), mamulengueiro pernambucano, diz que quando está apresentando a cena de Xangô, na qual alguns personagens são incorporados por espíritos e são exorcizados por uma mãe ou pai de santo, pode sentir a presença de muitas entidades dentro da tolda. De acordo com ele, alguns desses espíritos usam os bonecos como um canal para manifestarem-se, e que por vezes não se recorda do que aconteceu ou do que disse durante a cena. Esta noção do bonequeiro como um mediador entre dois mundos (transcendental e terreno), e dos bonecos como objetos que “encarnam” entidades espirituais, está relacionada às funções que os bonequeiros têm em muitas tradições africanas. Talbot ao se referir à performance dos bonequeiros da Sociedade *Ekon* aponta que “a cada momento que aparece um novo boneco em cena, ele é tocado por um galo preto para conferir ao boneco o poder do movimento e da fala”. Em outro espetáculo, Talbot informa que três homens postados diante da tolda batem escovas de fibra de coqueiro no tecido. Segundo lhe explicaram, os bonequeiros estavam fazendo um “*broom juju* necessário para que o espírito do espetáculo se manifestasse”.

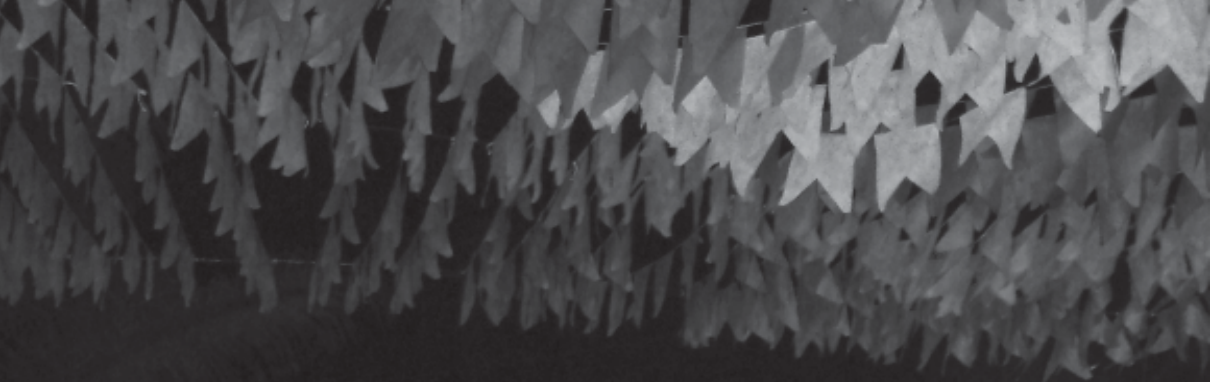
Para concluir, mesmo que as tradições de bonecos africanos não tenham sido trazidas para o Brasil como uma forma particular de teatro, ou como expressão materializada, com certeza, saberes e práticas anteriores foram portados nas memórias dos africanos. Aqui, dentro de um novo contexto, foram transformados pelo contato com as práticas e saberes dos povos indígenas e europeus. Como sabemos,

as tradições são mantidas pela memória, que retém o essencial já vivenciado, ao mesmo tempo em que as atualizam pelo contato com o presente.

Referências

- ANDRADE, Mário. “A Calunga dos Maracatus.” *Novos Estudos Afro-brasileiros*, Vol. I (1988), 39- 47.
- ARNOLDI, Mary Jo. *Playing with Time: Art and Performance in Central Mali*. Bloomington, Indiana: University Press, 1995.
- _____. “Playing the Puppets: Innovation and Rivalry in Bamana Youth Theatre Mali.” *The Drama Review*, No. 118 (1988), 65-82.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEM, 1987.
- DAGAN, E.A. *Emotions in Motion: Theatrical Puppets and Masks from Black Africa*. Montreal: Galerie Amrad African Arts, 1990.
- MODESTO, Magda. “A Arte do Títtere no Brasil: Novas Tendências de Pesquisa.” *Adagio*, Nos. 30/31 (2001), 52-57.
- NIDZGORSKI, Olenka Darkoska. *Marionnettes et Masques: Au Couer du Theatre Africain*. Saint-Maur: Sepia, 1998.
- _____. “El Dueño de la Magia: Por una Historia del Títtere en Africa.” *Puck*, No. 3, (1992), 78-87.
- PROCHAN, Frank “The Puppetry Traditions of Sub-Saharan Africa: Descriptions and Definitions” (Master diss., The University of Texas at Austin, 1980).
- SANTOS, Fernando Augusto G. *Mamulengo, um povo em forma de boneco*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.
- SCHEINBERG, Alfred L. *Ekon Society Puppets*. New York: Tribal Arts Gallery, 1977.

- VIEIRA, José G., “Ex-Votos,” in *Ex-votos do Nordeste*, ed. L. Saia. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1965, 2-4.
- ZURBACH, Christine (Org.). *Teatro de Bonecos: tradição e modernidade*. Évora: Casa do Sul, 2002.
- WITTE, Hans. *World in Motion: Gelede Puppets of the Anago Yoruba*. Berg en Dal: Afrika Museum, 2001.





Os elementos animados no Bumba-Meu-Boi do Maranhão

Tácito Borralho

Universidade Federal do Maranhão



Página 156: “Boi” (Boneco de Vestir) – Grupo Para-folclórico / Boi de Palha (São Luís /MA). Foto de Ivan Veras.

Página 157: “Girafa” (Boneco de Vestir) – Sotaque de Zabumba / Boi de Santa Helena–MA. Foto de Ivan Veras.

Página 158 : “Máscara de Cazumba” (de Cabeleira), em tecido Sotaque da Baixada / Boi da Floresta (São Luís –MA). Foto de Edgar Rocha.



O Folguedo

Na edição do Congresso Nacional de Folclore realizada em Curitiba-PR, no ano de 1953, em uma de suas conclusões, estabeleceu a substituição do termo Dança Dramática pelo termo FOLGUEDO, definindo-o como “toda expressão de cultura popular ou fato folclórico dramático, estruturado e coletivo”. Esse “dramático”, segundo o Prof. Dr. Clóvis Garcia, USP, é referente ao teatral, ao espetáculo.

O Bumba-meu-boi é uma expressão de teatro popular, viva, que se reinventa, que se transforma, enquanto mantêm sua tradição.

Querer engessar a brincadeira do boi num determinado padrão de teatro, mesmo popular, é um tanto desproposital, principalmente se comparado a um modelo estético qualquer. Mesmo assim, sem riscos muito pretensiosos, podemos distinguir, no folguedo, traços que nos indicam semelhanças ao teatro primitivo: o auto representado (matança, comédia ou palhaçada) é executado mantendo uma encenação de forma circular, elementos de uma comunhão ritualística onde atores (brincantes) atuam e se divertem concomitantemente;

traços que nos remetem à *Commedia del'Arte*: seus personagens que usam máscaras completas e não meia-máscaras, interpretam geralmente personagens fixos, atuando dentro de esquema dramático que permite uma partitura aberta às improvisações de cena (tramas adicionais à trama tradicional permanente); traços que ora se confundem ou nos apontam ao teatro medieval cristão, aos milagres e moralidades, onde se permite o uso de bonecos e máscaras, conteúdo de morte e ressurreição, etc.

Se quisermos tentar encontrar uma similaridade estética para o bumba-meu-boi, poderíamos admitir a comparação com o Teatro Rústico que, “livre da unidade de estilo, fala na realidade uma linguagem muito sofisticada e estilizada: uma platéia popular geralmente não tem dificuldade em aceitar incoerência de sotaque e figurinos, ou em saltar da mímica para o diálogo, do realismo à sugestão. Ela segue a linha da estória, sem saber que em algum lugar há um conjunto de padrões que estão sendo rompidos” (Brook, 1970: 67). E o bumba-meu-boi, brincado no Maranhão, tem muito essa feição, como espetáculo.

Esse teatro, esse jogo, esse brinquedo, pode ser visto ainda de duas formas, nos dias de hoje, em seu caráter votivo ou em seu caráter meramente comercial. Ambas as formas não prescindem do espetáculo musical, dançado, cantado e declamado, repleto de bonecos e mascarados ou simplesmente ostentando um Boi.

Origem, origens (?)

Se observarmos o folguedo como um ritual de calendário agrícola, o que permite “que todo ano tem”, como a colheita, nos faculta pensar sua ancestralidade na prática da religiosidade de povos que cultuavam o boi em ritos agrários de fecundidade, num caráter totêmico (a celebração do animal incorporado ao homem).

Os rituais são sempre encontros entre anfitriões e convidados e neles podem estar incorporadas às práticas de um canibalismo real ou simbólico, como quando o porco, animal que foi morto e a carne

distribuída entre os convivas, simboliza o homem que brincou imitando um porco, devidamente caracterizado de porco, representando um porco. Essa vítima passa a ser a oferenda em sacrifício que se dá em troca de um voto alcançado, por exemplo, de uma colheita farta, etc. Pode-se perceber aí também de forma tácita o caráter de ludicidade que extrapolou esses rituais, miscigenando a licença de brincar com o sagrado. A celebração passa a abarcar os dois caracteres: a representação do divino e a relação de aproximação do plano material, poder tocar intimamente; o poder brincar sem cerimônia com aquele animal simbólico.

Distanciado do ritual religioso original, tornando-se de total domínio do público mesmo sem perder sua estrutura de voto como algo sagrado que se profana, o folguedo se populariza, se multiplica, se expande, mas mantém suas estruturas abstratas. Permanece seu caráter messiânico, implicando a idéia de ressurreição, que provoca uma conexão entre passado e futuro e organiza o tempo social.

É nesse limiar de entendimentos que compreendemos a ancestralidade do folguedo. As referências ao bezerro de ouro, episódio bíblico do livro do Êxodo; ao boi Apis e a paixão de Osíris, no Egito; aos festins báquicos em honra a Dionísios e outros cultos agrários, em que a morte e comunhão da carne dessa vítima em oferenda simbolizavam a ingestão da alma, da energia do próprio deus, que ressuscita a cada ano e é celebrado em rituais idênticos.

Quando pensamos no folguedo, pelo menos tal qual se brinca no Maranhão, na sua ritualística que obedece a um calendário através do qual a brincadeira descreve o ciclo: “**Batismo** (re-nascimento) iniciação/**Vida** (brincadas)/**Morte**”, não podemos nos abster de pensar que o folguedo vai além de uma dança dramática, de uma encenação metafórica de uma hora de apresentação.

“O boi, ‘animal totêmico’, elemento isolado de contextos narrativos ou etnográficos, guiou a compreensão das origens do folguedo” (Cavalcanti, 2006: 71). Foi imaginando esse “boi-totem”, e talvez a sua versão em artefato de brincar, que tentamos compreender a complexa teatralidade presente no folguedo; uma

primitiva, puramente ritualística, religiosa, pré-teatro e ainda “não-arte”; outra, dramática, com dramaturgia explícita, elementos completos de encenação.

De qualquer forma, em qualquer das duas, nos deparamos com a narrativa da morte e ressurreição que, para Cavalcanti (2006: 89), corresponde sua própria abertura para “outro nível de realidade, novo tempo e novo espaço”. Ainda para ela, “a ressurreição do boi metaforiza a própria festa e sua razão de ser. (...) O boi que ressuscita é rito e, com ele, o drama mítico abre-se para novos códigos de sentido. É festa com sua ampla comensalidade/sociabilidade: todos devem comer a carne do boi. Os próprios atos humanos inscrevem-se em uma vasta rede de reciprocidade estabelecida com os santos juninos”.

O folguedo no Brasil

Para a grande maioria dos estudiosos (não folcloristas, obviamente), pensar a origem do folguedo no Brasil a partir da encenação de um auto é puro mito. Comenta Maria Laura Cavalcanti, no artigo que tem auxiliado nossa reflexão, que “é preciso inicialmente relativizar a renitente idéia, proposta pela bibliografia, de que o folguedo do boi corresponderia, ou teria correspondido em suas supostas origens, à encenação de um auto”.

Mas, é a própria bibliografia que nos informa sobre o “Jeu de La Vachette”, na França e as “Tourinhas” portuguesas, que inclusive eram brincadas nas caravelas do descobrimento do Brasil e com elas alguns autos também eram encenados, segundo Pereira (1994), citado nos Anais do 10º Congresso Brasileiro do Folclore (2002). Esses jogos de disputa implicavam na morte de um boi, artefato de vime ou madeira leve, que se prestava a grande folgança e não se constituía um auto.⁵⁸

⁵⁸ Para maior aprofundamento, sugere-se a leitura de Niomar de Sousa Pereira (1994), Renato Almeida, Câmara Cascudo (1962), Carlos Francisco Moura (2000), Hermilio Borba Filho (1982), entre outros.

Não seria falso aceitar-se a idéia de que houve um momento em que se deu um possível enlace entre os autos natalinos ou reisados e esse brinquedo, o que veio resultar numa forma híbrida: o Boi de Reis, brincado no calendário natalino, principalmente no Nordeste.

A evolução desse folguedo novo aponta para várias direções, inclusive as que podem ser identificadas como bumba-meu-boi.

Curioso é que os primeiros bois e cavalos aportados no Brasil datam de 1530 e a descrição do folguedo com o nome de bumba-meu-boi, desde que se saiba, começa a ser registrada em jornais, em São Luís a partir de 1820 (Cavalcanti, 2006: 91), e nota-se que a forma descrita é de cortejo, processional. Em 1840, o relato já é de apresentação de fragmentos do auto, em Pernambuco. Outra descrição de cortejo se tem em 1859, no Amazonas.

O folguedo no Maranhão

Acredita-se que a expansão do folguedo como vinha sendo brincado no Nordeste deu-se rumo a Região Norte, através do ciclo do gado a partir de 1701.

A absorção das narrativas poéticas, fabulares e dos contos de além-mar como o do “Vaqueiro que não mentia” (recolhido e narrado por Téo Brandão) e a aglutinação de histórias, causos, e bailados, foram tecendo uma dramaturgia específica a partir de supostos fragmentos dramáticos que os estudiosos convencionaram chamar de “auto”.

A marcha do folguedo do boi com os rebanhos de gado evidencia-se através de indicadores de complicadas referências como fazendeiro, amo, vaqueiro, etc., personagens do universo das fazendas, paragens para descanso obrigatório e espaço propício para folganças noturnas. Isso naturalmente acontecia cada vez mais se distanciando da época do natal. Não se pode precisar, porém, porque o boi é brincado no Nordeste no natal e no Maranhão e toda Região Norte, na época junina.

Não é difícil traçar a trajetória do folguedo, desde sua entrada no Estado do Maranhão se seguirmos o caminho do gado. Atravessando o rio Parnaíba, sobram resquícios de um reisado (Caretá de Caxias) e um bumba-meu-boi (em Buriti Bravo), com características nordestinas em formato e bailados, que vão sucumbir à exuberância da geografia amazônica. Da região de Pastos Bons, o folguedo segue um roteiro de subida para o norte do Estado, rumo ao litoral.

Nesse caminhar, um fio de história vai se desenrolando. A trama consensual é apurada nas narrativas absorvidas de pouso em pouso da boiada em marcha, e Maria Laura Cavalcanti adverte: “vale observar que essas narrativas do auto emergem apenas nos estudos realizados a partir de meados do século XX (...) Diante desse fato, tudo indica serem as narrativas do auto, em si mesmas, o produto do interesse erudito pela cultura popular. Elas acusam não o recolhimento neutro de uma autenticidade original e intocada, mas antes, o ingresso de formas de cultura até então predominantemente orais no universo do registro da escrita. Os relatos que nos chegam através desses estudos e através deles se mantêm vivos na tradição popular, acusam uma mudança profunda no sistema de registro e transmissão da brincadeira”. (Cavalcanti, 2006: 75).

É de se crer correta essa observação, mesmo que se vislumbrem, na prática atual da brincadeira, traços destoantes que indicam que nem tudo que foi captado da oralidade conseguiu ser registrado completamente. Assim, descrições de “autos” se multiplicam mesmo tentando manter um roteiro “original”.

O fato é que o folguedo vai progressivamente se estruturando e assumindo características de apropriação de componentes regionais preciosos. Estabelece um ritual que se expande por todo o Estado e se observa até hoje (com raras variantes) expresso no calendário do folguedo e que se mistura, ora ao calendário católico, ora ao calendário da “mina” e da “cura”. Esse ritual contém o ciclo da realização da brincadeira que envolve rituais específicos, cujo calendário é, geralmente, Sábado de aleluia – primeiro ensaio do boi; 13 de junho

(dia de Santo Antônio) – ensaio redondo; 23 de junho (véspera de São João) – batizado do boi; 24 de junho a 25 de julho – brincadas/apresentações; 26 de julho (dia de Sant’Ana) – morte do boi (encerramento da brincadeira).

Esse calendário é bastante consensual e sua maior variação se dá para alguns grupos, na antecipação da data do batismo ou na transferência da data da morte para um período posterior. Acreditamos que de alguma forma (não saberíamos precisar se oralmente ou por fórmulas escritas) um consenso mais acentuado tem se dado quanto às maneiras de apresentação do boi.

O que os estudiosos convencionaram chamar de auto, os brincantes denominam matança, comédia ou palhaçada, de acordo com os sotaques e com as regiões. Então, o bumba-meu-boi no Maranhão é um folguedo que pode ser compreendido como teatro popular, ou teatro musical, ou teatro dramático, ou teatro de bonecos, ou teatro de atores e bonecos, ou simplesmente, espetáculo teatral?

O folguedo, no Maranhão, engloba tudo isso. Impossível não aceitar sua teatralidade. Mas, é importante observar o que diz Maria Laura Cavalcanti (2006. 75):

“Vale insistir que um grupo de boi não necessariamente encena uma seqüência dramática que reúne ação cantada e dialogada por parte dos personagens característicos postos em relação pelo tema da morte e ressurreição do boi. Pode não fazê-lo nunca, e as ações dramáticas do ‘auto’ são evocadas por meio de frouxos mecanismos alusivos. Pode fazê-lo apenas em certo tipo de apresentação, ao longo de um amplo ciclo anual (...) Quando faz essa encenação, não é nem a única nem a mais importante do ponto de vista dos brincantes. Ultimamente, ela resulta, sobretudo, da forte pressão da idéia ‘oficial’ de que é preciso manter viva a ‘verdadeira tradição’.

É uma observação correta, irrefutável. Cabe-nos apenas acrescentar que quase todos os grupos de boi ensaiam a brincadeira considerando como partitura a seqüência dramática que pode ser encenada ou não, ou serve como roteiro nas apresentações.

Se aceitarmos que há uma encenação, acordamos que há

também uma dramaturgia. E como ela se constrói? A escritura dramática do boi inexistente. Há um roteiro dramático que se transmite oralmente e que se estrutura durante os ensaios ou treinos. A trama central pode ser a “tradicional” ou consensual e em torno dela se desenvolvem as tramas paralelas que atualizam a comédia incorporando dados e fatos do momento histórico. E é a partir daí que se definem os personagens novos – bichos, fantásticos – e se constroem bonecos e máscaras que completarão com os personagens fixos a encenação do ano. Os grupos de boi que mantêm a tradição de ensaiar a comédia, não se fecham às interferências modernas. Além de atualizarem os enredos, implementam seus personagens admitindo mulheres onde antes só eram aceitos homens travestidos e recorrem a materiais e técnicas mais arrojados para melhorarem o desempenho de seus objetos animados e/ou a leveza das maiores máscaras.

Ao existir uma dramaturgia para o folguedo, devemos aceitar duas versões dramatúrgicas: uma para o auto (comédia, matança ou palhaçada) esquema similar a da *commedia del’Arte*, outra para a morte do boi, esquema de teatro primitivo, puro ritual com celebrante bem definido, iniciados e fiéis.

Quando pensamos na morte do boi (encerramento da brincadeira) comum a todos os conjuntos, encontraremos o momento de espetáculo que decorre por dias e tem que ser participado por partes bem definidas até o banquete canibal final, quando o boi morre e toda a assistência bebe-lhe o sangue (simbolizado pelo vinho do balde que vem de sob o pescoço do boneco ferido) e recebe a carne (simbolizada por pedaços da estrutura do boneco). Por fim, ao comer o boi (animal) morto, também ritualisticamente em outro local (como vítima e oferenda real) num banquete comunitário.

Os sotaques, suas definições por região

Embora se possa acreditar que a classificação de que falamos se engendrou na capital do Estado, ou de grupos que migraram das distintas regiões e trouxeram seus ritmos, formas ritualísticas de

brincar, figurinos, instrumental, etc. e que em São Luís, naturalmente, embora tenham mantido traços característicos de suas tradições rurais, sofreram adaptações consideráveis de acomodação cultural. Assim, figurinos, instrumentos, adereços, bonecos e máscaras receberam forte influência de materiais e formas contemporâneas, existentes em um mercado mais acessível e com oferta de tecnologias que permitiram substituições importantes no modo de construção de figurinos e artefatos. O ritmo, a musicalidade, as coreografias, alteraram-se, e as formas de apresentação obviamente também foram alteradas. Alguns traços muito fortes permaneceram e hoje nos permitem ainda observar essa distinção por “sotaques”.

Sotaques identificados

Sotaque da Baixada, Sotaque de Zabumba, Sotaque de Pandeiro de Costa-de-Mão, Sotaque de Orquestra, Sotaque de Matraca (ou Boi da Ilha).

Identificação dos sotaques por instrumentos musicais

Há um instrumental comum a todos os sotaques e grupos isolados: Tambor Onça, Maracás Pequenos, Apito específico do Amo.

Sotaque da Baixada

Pandeirões de três tons, matraca de cordel.

Sotaque de Zabumba

Pandeirinhos (ou repinique) e Zabumba.

Sotaque de Pandeiro de Costa-de-Mão

Pandeiros de costa de mão, com ou sem platinelas.

Sotaque de Orquestra

Instrumento de corda, de sopro e de bumbo.

Sotaque de Matraca (ou Boi da Ilha)

Lira (maracá grande em forma de estrela ou redondo), matracas grandes, tinideiras (ou pandeirões).

Pela indumentária consensual

Sotaque da Baixada: Brincantes do cordão e cabeceiras (patrões ou amos)

Capacete (chapéu de fita, testeira alta e rebordada com pingentes de canutilhos, espaldado com um cocar de penas de ema). Gola pelerine de veludo preto rebordado de lantejoulas, missangas, canutilhos e pedrarias; camisa de seda, calça de seda ou gabardine, polainas opcionais, tangas (saiote de veludo preto rebordado, portando uma basta franja de canutilhos tecido em rede) sobre a calça.

Índias

Cocar, saiote, peitoral, braçadeiras e caneleiras, de pena de ema em tom avermelhado.

Índios

Cocar (à tuxaua), (à Sioux americano) descobertos da cintura para cima, portando cordões de contas graúdas cruzados sobre o peito e as costas.

Cazumbas

Máscaras zoomórfas ou fantásticas encimadas por basta cabeleira ou torres gigantescas, túnica trapezoidal com quadris avantajados e recheados de artefato produtor de barulho chocalhento.

Homem da Burrinha e Vaqueiros

Vestimentas iguais a dos cabeceiras e dos brincantes do cordão. Muda o chapéu para menor tamanho, recoberto em copa e aba por veludo bordado. Não traz penas.

Sotaque de Zabumba: Brincantes do Cordão e Amos

Golas de pelerine e tangas (saiotes) de veludo marrom, vermelho ou preto, rebordados ou ainda saiotes de lenços (utilizado como enfeite e para secar o suor do rosto), camisas claras de seda. Calções vermelhos sobre ceroulas brancas (ou calças compridas com polainas brancas).

Meninos/Rapazes/Vaqueiros

Chapéu de aba curta, coberto de veludo preto e rebordado com franja de canutilho curta. Calça e camisa (e ceroula ou polaina) como de todo o grupo.

Tapuias

Capacete africano (em lugar do cocar), peruca de nylon ou ráfia;

roupa totalmente de tecido bordado. Nenhuma pena.

Sotaque de Pandeiro de Costa-de-Mão: Brincantes do cordão (baiantes) e Amos:

Calças (como bermudões colados abaixo dos joelhos, estilo toureiro) e blusas justas de manga compridas, tudo em veludo geralmente vermelho, rebordado de paetês, canutilhos e miçanga.

Chapéus-de-fita

imitando a grinalda do boi de Zabumba, diferenciando da copa que é alta e de cone mais fino, encimado por uma “coroa” de penas confeccionadas em tecido bordado. **Índias:** com tradicional traje de penas, estilizado a cada ano.

Sotaque de Orquestra: Amos

Chapéus-gaiolas, coletes de veludo rebordado, calça de veludo com polainas.

Brincantes do cordão

Chapéus de testeira em “capelas”, camisas e calças de seda com peitoral e tanga (saiote) em veludo rebordado (geralmente portam maracás pequenos ou pequenas varas-de-ferrão que lhes ampliam os gestos coreográficos).

Vaqueiros e rapazes

Chapéus de feltro à la peão-de-rodeio rebordado e com franjas curtas de canutilhos. Traje igual ao dos brincantes do cordão, substituindo o peitoral por colete rebordado.

Índias:

Saiote peitoral, cocar, braçadeiras e pernas com penas e plumagens.

Sotaque Matraca (Boi da Ilha). Amos

Chapéu de aba curta rebordado, camisa e calças de franzidos, rebordados, colete rebordado.

Rajados (brincantes do cordão)

Chapéus de fita de testeira baixa, com espelhos redondos. Peitoral simples, calças e camisas com tecido totalmente franzido.

Caboclo real (caboclo de pena)

Capacete (grande cocar de armação circular) e roupa completa, de pena de ema ao natural.

Rapazes e Vaqueiros

Roupas iguais aos rajados, com chapéu de aba curta rebordado.

Homem (ou Vaqueiro) da burrinha

Traje totalmente igual aos rajados.

Índias

Cocar, saiote peitoral, braçadeiras e perneiras em pena de ema ao natural.

Poderíamos descrever aqui os personagens consensualmente mais comuns a todos os sotaques e destacar pontualmente os que aparecem em um ou outro isoladamente.

Comum a todos:

Amo (Cabeceira, patrão, diretor)

Cantador, aquele que comanda toda a apresentação. Representa o dono da fazenda.

Vaqueiro

Vaqueiro-chefe ou de maior confiança do amo.

Rapaz

Empregado jovem da fazenda.

Índias

Guerreiras de uma tribo próxima.

Pajé

Curandeiro (ou pai-de-santo).

Doutor

Veterinário, doutor-de-ervas, etc.

Pai Francisco (Negro Chico)

Herói transgressor que dá o tom à trama da comédia (rouba o boi, mata-o e tira-lhe a língua).

Mãe Catirina

Mulher de Chico, grávida, obriga-o a tirar a língua do boi para satisfazer seu desejo.

Boi

Boneco, ícone central da brincadeira, o mais famoso e bonito da fazenda.

Burrinha

Boneco, cavalgado por um vaqueiro auxiliar.

Se atentarmos às colocações anteriores sobre auto, veremos que o que se convencionou chamar assim foram as formas variadas de roteiros dramáticos, que são apresentados (quando o são) por alguns conjuntos de determinados sotaques.

Por observação direta e pela leitura de Azevedo Neto (1997; 73) Reis (2001; 58), Carvalho (2005; 15) Marques (1999; 54-55) e Cavalcanti (2006; 72, 77, 82, 84); as descrições dos autos seriam agrupadas por sotaque desta forma:

- Nos conjuntos do Sotaque de Matraca (município da Ilha de São Luís e Icatu), a denominação dada é “Matança”. A trama tem como roteiro básico a história mais consensual: Pai Francisco rouba e mata o boi, tira-lhe a língua para satisfazer o desejo de sua mulher grávida. A trama enreda-se a cada ano ajuntando fatos e ocorrências de relevado interesse público. Pajé e/ou Doutor participam sempre. O “fantástico” mais presente é a Caipora.

- Nos conjuntos do Sotaque de Zabumba (de São Luís) existem “comédias” que apresentam Pai Francisco e Mãe Catirina incluindo outras figuras mascaradas (palhaços) e bichos (bonecos). A trama é totalmente livre, ocorrendo que alguma pode omitir até Catirina ou o próprio Pai Francisco. Nos conjuntos do mesmo sotaque, no interior do Estado, as comédias ou palhaçadas executadas por palhaços ou palhaceiros, desconhecem o casal central da trama mais difundida e tecem seu enredo com tamanha liberdade, com temas totalmente renováveis a cada ano, centrados nos acontecimentos mais

importantes, palhaços e bichos (bonecos) são o esteio da representação.

- Nos conjuntos do Sotaque da Baixada, em São Luís ou no interior, o auto é denominado de Matança de Terreiro (ou comédia). Ali o Negro Chico é sempre apresentado por um (ou até três) Cazumba sem a máscara e com chapéu de palha, portando espingarda; Mãe Catirina é um travesti sem máscara, mas com caracterização completa (vestido, barriga de grávida e peruca); Dona Maria, esposa do patrão, portando um quadro com a efígie de São João e uma vela acesa (sinal de promessa).

Alguns conjuntos apresentam pajé, doutor e alguns bichos (bonecos ou atores mascarados).

- Nos conjuntos do Sotaque de Pandeiro de Costa-de-Mão, o auto também é chamado de comédia ou palhaçada e tem total semelhança às comédias do Sotaque de Zabumba.

Os elementos animados e onde se situam

“Antes de mais nada, o ‘boi’ é um artefato que dança animado por pessoas que dentro dele se enfiam” (Cavalcanti, 2006: 74). E não é só isso. O boi é boneco que denomina o folguedo, personagem central que transcende a necessidade de fazer-se, ou não, a apresentação de um auto. “Nas formas contemporâneas, o boi é também emblema dos grupos brincantes” (Cavalcanti, idem-ibdem).

Fora o boi, elemento indispensável, outros elementos animados povoam o folguedo.

Podemos aqui, outra vez utilizar-nos da classificação mais consensual entre os estudiosos, organizá-los de duas formas:

1) Elementos que permanecem presentes em todas as apresentações do folguedo, em todos os conjuntos de qualquer

sotaque: boi, burrinha, Pai Francisco, Mãe Catirina.

2) Elementos que aparecem (além dos acima descritos) só em conjuntos de alguns sotaques e quando são apresentadas as comédias (autos):

Sotaque da Baixada

Cazumba (com ou sem encenação de auto), bichos (ator mascarado ou boneco), pajé.

Sotaque de Zabumba

Palhaços, bichos (bonecos);

Sotaque de Matraca

Pajé, doutor, caipora (Boneco gigante).

Descrição dos elementos e formas de manipulação

O Bumba-meu-boi é um bailado popular preñado de formas abstratas de brincar que vai da dança com coreografias exuberantes, marcadas por cantos e instrumentos, à apresentação de um auto com falas e interpretação de atores, atores mascarados e bonecos.

O brincante do boi, não se considera um ator, muito menos um ator manipulador e sim um brincante, um baiante. Não há um mestre e sim um amo, um cabeceira e no máximo um diretor de comédia, um diretor de palhaçada, um diretor dos índios, um diretor da matança. Embora a função de comandar ou coordenar exista, não há nela a função pedagógica de ensinar. “É no ensaio ou treino que os brincantes se ‘desenvolvem’”. (Apolônio Melônio, da turma de São João Batista). Mesmo assim, os elementos animados existentes no folguedo são de uma força tão grande, e manipulados de forma tão magistral que nos cabe registrar suas estruturas, contornos e seus modos de manipulação.

Pode não haver no boi atores manipuladores e pode haver no boi atores mascarados ou brincantes mascarados, mas há seguramente dançarinos-manipuladores.

Elementos animados – Construção:

Elemento animado	Construção	Manipulador	Formas de manipulação
O boi	Armação (carcaça, capoeira ou chassis) de varetas finas flexíveis com talas de buriti, forrado com tecido de estopa, recoberto (corpo e cara) de veludo preto rebordado de lantejoulas, canutilhos, miçanga e pedrarias. Sua vestimenta é concluída por uma barra de tecido brilhoso mais leve que serve para ocultar o miolo.	Miolo ou “espírito”.	Bailado que integra animador e objeto de uma forma que se torna possível observar uma partitura de gestos que se repete de forma harmoni-camente ampliada.
Burrinha	Armação de cipós ou varetas flexíveis, talas de buriti, forrada com estopa, vazada em grande orifício no meio das costas, com suspensórios.	Brincante, homem da burrinha, vaqueiro ou miolo de burrinha.	Animada em passos de xotes e trotes. Dança “ciscando”, usando de “balanceio” que, de frente à ré, valseia em derredor do boi, dá coices, etc. circula a brin-cadeira.
Caipora	Boneca gigante com estrutura de madeira e/ou de vime, cabeça de manequim, ou madeira, ou isopor esculpido; de pano acolchoado ou cabaça pintada. Vestida de saia longa e blusas de mangas compridas	Miolo ou homem da caipora.	Manipulada em giros e balanceios, mantém um ritmo mais compassado que os outros personagens.

Elementos animados – Construção:

Elemento animado	Construção	Manipulador	Formas de manipulação
Pai Francisco (negro Chico e Mãe Catirina)	Máscaras de tecido de malha ou de algodão cobrindo a cabeça inteira com orifícios de olhos e bocas, contornado com rolutês. Narizes em forma de charuto. Perucas de fibras variadas ou de cabelo humano.	Atores mascarados.	Dançam com o boi, representando ora de forma histriônica, ora de forma ingênua utilizando-se de grande equilíbrio e plasticidade corporal. Utilizam voz de falsete que dependendo da máscara, fica incompreensível.
Palhaço ou Palhaceiros	Máscaras grotescas de feições fixas, de papelão pintado, algumas construídas em <i>papier froissé</i> , ou industrializadas de borracha ou silicone, e ainda de tecido como as de Pai Francisco e Mãe Catirina. Adiciona toucas, panos de cabeça ou cabeleira de perucas variadas.	Atores mascarados utilizando trajes variados, como macacões, vestidos, etc.	Interpretam, falam texto dramático e ora animam alguns objetos, ora se relacionam com eles animados por outros brincantes. Em geral, não são dançarinos.
Cazumba	Máscaras zoomorfas em dois estilos característicos: as cabeleiras portando grandes orelhas e cabeleiras, grandes de pelúcia e as de torres que se multiplicam entre as de armações, catedrais e adereços de isopor, todas de tamanhos gigantesco, equilibradas sobre a cabeça.	Dançarinos mascarados usando túnicas africanas rituais, trapezoidais com quadris exageradamente grandes. Tocam geralmente um chocalho.	Dançam requebrando os quadris sempre equilibrando o peso da máscara sobre a cabeça, mantendo a coluna ereta enquanto dão volteios rápidos em torno do próprio eixo.

Outros personagens:

- a) Atores mascarados: Doutor, Pajé, Anducha, Cachorro Louco, Macaco, Onça, Pica-pau, Esqueleto-do-diabo, Jereba e Xengo.
- b) Bonecos de Vestir: Ovelha, Xengo, Jacaré (que engole cobra) e sapos.
- c) Boneco (tipo Judas em Aleluia): Mundo-Gira-Mundo.

Traços de modernidade

Não é difícil identificar dados de contemporaneidade existentes no folguedo.

A utilização de materiais modernos, mais brilhosos e desencadeadores de novos acabamentos; desenhos de trajés de índios e índias, a grande participação de mulheres (como índias e como rajados), a mudança de nomenclatura (e de comportamento) de mutucas para torcedoras se referindo às mulheres que acompanham e ajudam no boi. Modificação no roteiro e forma de apresentação ou brincadas, reformulação do auto, comédia ou total ausência dele. Alteração de calendário e de ritual. Grande participação na mídia e difusão maior da produção musical. Transformação na elaboração de toadas. Utilização de carros de som para o percurso e deslocamento do grupo. Modernização do uso de material para fabricação de instrumentos, etc.

Um dado digno de registro é a grande participação de crianças, adolescentes e jovens em todos os Sotaques. Segundo pesquisa do grupo Casemiro Coco (DEART – CCH / UFMA), é uma prática antiga dos grupos de Zabumba: Leandro, 18 anos, miolo do boi de Canuto (Zabumba), da Vila Passos, São Luís, do Boi do finado Mizico (segundo ele, o primeiro boi desse sotaque brincado em São Luís, vindo de Guimarães), afirma que começou a brincar com seis anos no posto de vaqueiro. Hoje com 1,70m de altura, magro, é responsável por rolar o boi, “sem ter que levantar acima dos instrumentos”.

Com a realização do “Encontro de Estudos e Pesquisa dos Elementos Animados do Bumba-meu-Boi do Maranhão”, em junho

de 2006, o grupo Casemiro Coco pode ampliar seus registros sobre o assunto e constatar que atualmente a grande quantidade de cazumbas crianças e adolescentes já quase se equipara a de jovens que portam orgulhosa e prazerosamente máscaras gigantescas, num bailado harmonioso e belo. Esse fenômeno se repete na capital e no interior do Estado. “Antigamente, boi era brincadeira de adulto. Criança só mesmo pagando promessa” (Mane Onça, amo do Boi da Madre Deus). Quanto aos elementos animados, as construções do boi e da burrinha permanecem da forma tradicional. Já os bordados, os materiais, os tecidos, acompanham a época. A manipulação fica mais solta, mais visível. Máscaras e cabeleiras são mais estilizadas e confeccionadas com materiais industrializados, sucatas, etc. São permitidas máscaras de silicone ou similares. Os conjuntos mais tradicionais que pagam promessa vão cedendo terreno a grupos de estrutura nova, de organização administrativa mais voltada para o show, o grande espetáculo, com isso os grupos tradicionais estão cada vez mais se adaptando às propostas mais modernas de apresentações e brincadas.

E como o folguedo é vivo, ele se renova, ele cresce, ele morre e renasce com diferenças marcantes.

Referências

- AZEVEDO NETO, Américo. *Bumba-meu-boi do Maranhão*. São Luís: Ed. Alcântara, 1983.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Campinas: Hucitec/Unicamp, 1995.
- BORBA FILHO, Hermilio. *Apresentação do Bumba-meu-boi*. Recife: Imprensa Universitária, 1966.
- BRANDÃO, Téo. *Seis Contos Populares no Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/SEC/FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1974.

- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.
- CARVALHO, Luciana. *A Graça de Contar: as narrativas de um Pai Francisco no bumba-meu-boi do Maranhão*. Tese de doutoramento, IFES/UFRJ, 2005.
- CASCUDO, Câmara. *Antologia do Folclore*. Vol. 1. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário de Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Temas e Variantes do Mito: sobre a morte e a ressurreição do boi*. MANA 12 (1): 69 – 104, 2006.
- FERREIRA, Ascenso. “O Bumba-meu-boi”, *Arquivos*. Prefeitura Municipal de Recife, 1944.
- LIMA, Carlos. *Bumba-meu-boi*. 3 ed. São Luís: Augusta, 1982.
- MEYER, Marlyse. *Pirineus, Caiçaras*. Campinas: Unicamp, 1991.
- PIMENTEL, Altimar de Alencar. *Boi de Reis*. João Pessoa: Mundial Editora, 2001.
- PRADO, Regina. *Todo Ano Tem: as festas na estrutura social camponesa*. Dissertação de mestrado. PPGAS/Museu Nacional/UFRJ.
- REIS, J. Souza dos. *Bumba-meu-boi: o maior espetáculo popular do Maranhão*. São Luís: Litograf, 2000.

Giramundo: memórias de um teatro de bonecos

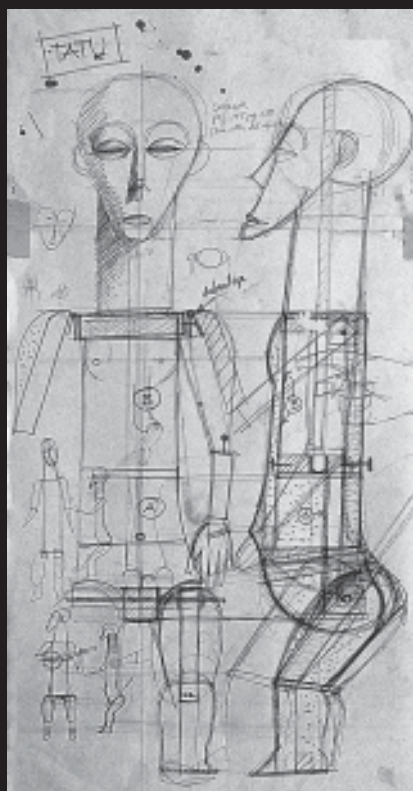
Marcos Malafaia

Giramundo Teatro de Bonecos (Minas Gerais)



Página 179: personagem “Exibicionista” do espetáculo “As relações naturais”(1983).
Foto de Benedito Schmidt.

Página 180: projeto do personagem Dom Quixote para o espetáculo “El retablo de Maese Pedro (1976). Projeto do personagem “Tatu Gente” para o espetáculo “Cobra Norato” (1979).



Reconstruir um boneco é sempre mais difícil que construí-lo. Da mesma forma, recompor a história do Giramundo é tarefa mais exigente e perigosa do que viver esta história. Há muitas coisas que atrapalham o relator - a distância no tempo, os lapsos de memória, o desconhecimento de partes do quebra-cabeças, pistas falsas e documentos herméticos, mas o principal empecilho é ele próprio. Ser parte da história contada, de fato, é uma situação ambígua e contraditória, simultaneamente o caminho para a perdição e a saída do labirinto. Por um lado, falar de dentro dificulta a formação de uma visão neutra, menos sujeita ao turvamento das paixões, às influências dos interesses inconscientes e aos desvios que alegrias, tristezas, desejos, decepções e uma miríade de sentimentos, criam como teia que enreda a análise e a paralisa numa composição com a beleza dos retratos sinceros, mas sem a clareza dos raciocínios perfeitos. Por outro lado, é possível que, como Kleist, a perfeição esteja mesmo do outro lado, dos que têm consciência total por não terem nenhuma, dos que se desviam dos esquadros da razão para reencontrá-la em estado puro nas linhas espontâneas da intuição. Dito de outro modo, a imersão no veneno seja a fonte da cura. Portanto, peço perdão pelo que não posso evitar.

O Giramundo está e sempre estará ligado ao trabalho e pensamento de Álvaro Apocalypse. Artista plástico, professor, inventor e mestre bonequeiro. Criador de pinturas, peixes, desenhos, casos e bonecos. Personalidade arrojada, conservadora, metódica, orgulhosa, educada, colérica e tímida. Amante da rotina, dos prazeres que consomem, do silêncio, do conforto do campo, da civilidade das grandes cidades e das páginas dos livros. Cosmopolita sempre a retornar, mecânico plástico, doce mestre terrível, Álvaro Apocalypse retirou o Giramundo do nada, cavalgou-o com papel e lápis, inflou-o com mil bonecos e soltou-o no ar ao partir.

Ao seu lado, como suporte em muito mais que o Giramundo, sua sempre esposa Tereza Veloso, e Maria do Carmo Vivacqua Martins (Madu), a mola dinâmica. De uma, o suporte inabalável, da outra a provocação estimulante. “- Madu, venha ver uma coisa...” disse Álvaro, com Tereza ao lado do porta-malas do carro, antes de uma festa. “- Um boneco!” surpreendeu-se Madu. Tereza riu, linda e só. O relógio marcava 1970; pode ser esta uma versão do nascimento do Giramundo. Era para ser uma princesa, mas de tão feia acabou transformada num soldado que viveu muito e bem.

Conta-se que, na virada dos anos 60, o que Álvaro, já professor da Escola de Belas Artes da UFMG, queria mesmo fazer era cinema de animação. Mas câmeras eram difíceis de encontrar e operar, e filmes eram caros e inacessíveis. Então, a saída era fazer bonecos “de verdade” e animá-los em forma de teatro. Afinal de contas, isto não era novidade para a família Apocalypse, pois sua mãe, professora em Ouro Fino, ensinou o gosto aos filhos e alunos, e para artistas experientes, como eram os três, modelar e pintar bonecos seria como brincadeira.

Enquanto ninguém suspeitava de nada disso, o Giramundo existia em Lagoa Santa, pequena cidade distante de Belo Horizonte o suficiente para ser um exemplar de um modo mineiro autêntico, protegido e preservado da contaminação das grandes cidades por um cinturão de matos e desinteresse. Numa casa quase-chácara e numa oficina quase-que-nem-isso, os bonecos eram produzidos e se

misturavam a um bando de crianças travessas e peladas, filhos e sobrinhos da família, primeiro público do que viriam a ser um dos maiores grupos de Teatro de Bonecos do Brasil.

Mas, a curiosidade sobre esta farra cresceu e todos queriam ver os bonecos e assistir à brincadeira. À convite de Júlio Varela, produtor do Festival de Inverno da UFMG, o Giramundo iniciou a produção de uma montagem teatral propriamente dita. *A Bela Adormecida* nasceu assim, fazendo e brincando. Parece que eram tempos de rir, pois o texto do espetáculo é cheio de um espírito jovial, com o entusiasmo e inexperiência gravados nas vozes dos criadores do Giramundo e de seus amigos.

Nada mais que cabeças espetadas em cabos de vassoura. Assim eram os primeiros bonecos do Giramundo, máscaras de papel copiadas a partir de modelagem em argila e pintadas como quadros. Braços e mãos pendentes sem controle, puro couro e varetas. Figurinos simples, verdadeiras saias, cuidadosamente costuradas, e só. Mas, desde já, a marca que faria do Giramundo um estilo e uma referência importante no Teatro de Bonecos: o desenho que antecipa e a concepção do boneco como obra de arte.

Até hoje, depositados no Museu Giramundo⁵⁹, estes bonecos fascinam. Como estandartes perplexos, simples e evocativos, mudos, mas plenos de sentido e significado, nos remetem a um tempo mítico, onde nada existia. Exemplos da ação como virtude, da vontade e da coragem de fazer, cristalizações de um gesto despreocupado, espontâneo e feliz. As conseqüências ninguém poderia imaginar, mas já estavam lá, inscritas na geometria das formas cubistas de Álvaro Apocalypse e no lirismo cromático de Tereza Veloso. O Giramundo estreou dia 5 de maio de 1971, no teatro Marília, em Belo Horizonte, rapidamente chamando a atenção do público e da imprensa como a grande novidade da temporada. Nada mais seria como antes: o destino já puxava os fios.

⁵⁹O Museu do Giramundo, situado na Rua Varginha, 225 em Belo Horizonte, está aberto à visitaçao de terças às sextas-feiras.

Nesta fase em que, como arqueólogos, poderíamos chamar de “período Lagoa Santa” (1971-1976), o Giramundo produziu seis montagens: *A Bela Adormecida* (1971), *Aventuras no Reino Negro* (1972), *Saci Pererê* (1973), *Um Baú de Fundo Fundo* (1975), *A Bela Adormecida* (remontagem com novos bonecos - 1976) e *El Retablo de Maese Pedro* (1976). Do ponto de vista das condições de produção dos espetáculos, esta época se caracterizou pela oficina em Lagoa Santa, pelo grupo composto por três pessoas (Álvaro, Tereza e Madu), pela aproximação de novos e importantes colaboradores (principalmente Júlio Espíndola, Sandra Bianchi, Ivana Andrés, Felício Alves) e pelo financiamento das montagens com recursos próprios. Três outras características, que se tornariam influentes em fases seguintes do grupo, se salientam neste momento: a produção e adaptação de textos por Álvaro Apocalypse, a ênfase na cultura popular como fonte temática e o uso de trilha sonora gravada.

Um espetáculo deste período, mas já produzido no ambiente dos Festivais de Inverno da UFMG, tem especial importância: *El Retablo de Maese Pedro*. A montagem marca mudanças profundas no Giramundo, lançando as bases para o desenvolvimento do grupo nas décadas de 80 e 90. *El Retablo* foi o resultado de um convite do Maestro Sergio Magnani, tendo em vista a criação de espetáculo comemorativo ao centenário de nascimento do compositor espanhol Manuel de Falla. A peça musical, uma ópera, se baseava em capítulos do *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, que tratavam do contato do cavaleiro andante com um teatro de bonecos de beira de estrada. Para construir este teatro, o Giramundo foi convidado. Álvaro Apocalypse sugeriu uma transformação completa na idéia da montagem, propondo a criação não apenas dos bonecos citados, mas a transformação de todos os personagens (cantores) em bonecos em tamanho natural, baseados no bunraku japonês. Ao unir alta qualidade técnica de construção e manipulação ao formato da ópera, com orquestra e solistas ao vivo, o Giramundo ampliou, em um salto só, os parâmetros do Teatro de Bonecos que se fazia no Brasil em meados dos anos 70. A montagem, um exercício despretensioso em

um Festival de Inverno, ganhou repercussão nacional. Ao se apresentar no Rio de Janeiro, mereceu os precisos comentários do crítico Yan Michalsky

“Na roupagem que o grupo lhe deu, a pequena ópera de Manuel de Falla é antes de mais nada obra de artistas plásticos, adotando como ponto de partida uma imagem realista da figura humana, mas submetendo-a a uma estilização intensamente expressiva e poética e chegou-se a um resultado fascinante em termos de criação visual: a cor, a forma, a expressão facial, a valorização através da luz e do movimento juntam-se harmonicamente para fazer surgir em cena uma emoção estética em estado puro. Por outro lado, a qualidade técnica da movimentação chega a ser impressionante. Os bonecos são dotados de uma agilidade e de uma capacidade de executar com naturalidade e precisão movimentos complexos que lhes conferem um poder de convicção profundamente humano.”

O surpreendente resultado da montagem, aliado ao fato do Giramundo ser formado por professores da UFMG, fez com que a Universidade convidasse o grupo a instalar sua oficina em espaço anexo à Escola de Belas Artes. Este fato abriu uma nova fase da história do Giramundo, o “período universitário” (1976 - 1999). Neste intervalo, o Giramundo criou seus grandes clássicos, e Álvaro Apocalypse encontrou condições ideais para uma longa e ininterrupta rotina de criação: uma pequena oficina com funcionamento e manutenção garantidos pela Universidade, um fluxo abundante de alunos que, em trabalho voluntário como aprendizes, forneceram mão-de-obra para a construção de espetáculos, o apoio permanente de integrantes das famílias Veloso (Tereza) e Apocalypse (Álvaro) e a proximidade com o local de trabalho do trio fundador e de seus principais colaboradores - a Escola de Belas Artes, onde todos eram professores. Para completar, a UFMG integrou o Giramundo no Festival de Inverno da

Universidade, fornecendo recursos e apoio institucional para a montagem de vários espetáculos do grupo.

A somatória destas condições, unida à maturidade artística dos diretores do Giramundo, gerou uma seqüência notável de espetáculos de alto nível: *El Retablo de Maese Pedro* (1976), *Cobra Norato* (1979), *As Relações Naturais* (1983), *Auto das Pastorinhas* (1984) e *O Guarani* (1986). Nestes dez anos, o Giramundo consolidou sua linguagem e desenvolveu a metodologia de trabalho que influenciaria toda sua produção posterior.

Cobra Norato pode ser considerado o ponto alto da produção do Giramundo e de Álvaro Apocalypse. Também um dos mais importantes momentos do Teatro de Bonecos brasileiro. O espetáculo apresenta uma rara união, em nível de excelência, de vários componentes de um espetáculo, como o texto base (a poesia do modernista Raul Bopp em formato integral), os bonecos (uma mistura poderosamente expressiva entre técnicas de construção e manipulação tradicionais e formas escultóricas populares), a música (do maestro Lindembergue Cardoso), os atores (uma geração excepcional de intérpretes mineiros) e a iluminação (de meticulosidade sem paralelo no Teatro de Bonecos brasileiro da época). *Cobra Norato* foi uma unanimidade de público e crítica, recolhendo prêmios, representando o Brasil no exterior em várias excursões e tornando-se um clássico. Sua principal virtude: a ampliação dos limites e mudança dos parâmetros do Teatro de Bonecos brasileiro por meio de uma equilibrada e sensível mescla entre qualidade técnica e elementos tradicionais e populares da cultura do Brasil.

As Relações Naturais, do polêmico dramaturgo gaúcho Qorpo Santo, foi o espetáculo seguinte do Giramundo. Mantendo o interesse por temas e autores brasileiros, a montagem marcou definitivamente o caminho do grupo em direção ao Teatro de Bonecos para adultos. A concepção dos bonecos expunha o interesse de Álvaro Apocalypse pela distorção da figura humana, a violência e deformação moral dos personagens do texto eram correspondidas pela forma grotesca e retorcida dos bonecos, mesmo procedimento realizado,

paralelamente, em sua pintura. *As Relações Naturais* foi recebido com entusiasmo pela crítica e com reserva pelo público, surpreendido e confuso por um espetáculo áspero, moralmente controverso, com bonecos monstruosos e narrativa não-linear. Estava aberto o campo experimental do Giramundo, descompromissado com resultados plásticos convencionais. Este gosto por perscrutar aliado à reflexão sobre a cultura brasileira, definiria a trajetória das montagens de Álvaro Apocalypse.

A fúria e o impacto de *As Relações Naturais* foram sucedidos de modo contrastante, em 1984, pelo *Auto das Pastorinhas*, um espetáculo delicado, de beleza sintética, quase um bailado, baseado na forma dos autos portugueses da natividade (representações teatrais, com danças e cantos, realizadas para comemorar o Natal). Mais uma vez, o Giramundo recorria à pesquisa da cultura popular para a criação da trilha musical, textos, figurinos e personagens, gerando outro tipo de espetáculo - a “montagem-documento”, assim caracterizada pela fidelidade a certo fenômeno cultural, histórico ou antropológico. Esta perspectiva seria utilizada novamente em *Tiradentes, uma História de Títeres e Marionetes* (1992) e *Os Orixás* (2001), última montagem de Álvaro Apocalypse.

Cobra Norato, As Relações Naturais e Auto das Pastorinhas formaram estáveis princípios metodológicos e de estilo. Estabeleceram um alto nível técnico que era sempre recuperado como referência, principalmente para os novatos. Nestes espetáculos, Álvaro Apocalypse aprofundou seu interesse sobre a cultura do Brasil, provocou a miscigenação de formas de construção de bonecos originárias da Europa e Ásia com formas do artesanato popular brasileiro, aprofundou a relação do Giramundo com a música, em sua parceria com Lindemberg Cardoso, e experimentou uma ampla gama de formas e materiais na concepção dos bonecos.

No espetáculo seguinte, *O Guarani* (1986), o Giramundo retorna à ópera, desta vez brasileira, apresentando uma adaptação que realçava, por trás do contexto indigenista de José de Alencar, o choque cultural catastrófico desencadeado pelo processo de

colonização das Américas. Álvaro Apocalypse organizou a montagem das cenas, a cenografia e a iluminação como um pintor, deliberadamente buscando a composição, cor e luz de uma pintura neoclássica. Este intercâmbio entre o Teatro de Bonecos e correntes das artes plásticas tornou-se novo eixo de pesquisa do Giramundo, um verdadeiro modo de trabalho, que seria aplicado a várias montagens, produzindo o que poderíamos chamar de “espetáculos estilizados”.

A década de 80 foi encerrada pelo espetáculo *Giz* (1990). Álvaro Apocalypse abandonou o suporte do texto literário, retomou a figura grotesca (como em *As Relações Naturais*) e extinguiu a cor, tornando os elementos do espetáculo completamente brancos. Influiu as formas dos bonecos através do uso, pela primeira vez e a contragosto, da espuma como material construtivo e colocou o marionetista em ação como ator, contracenando explicitamente com o boneco. Foram necessários vinte anos para Álvaro aceitar a possibilidade do ator-marionetista, e não sem ressalvas. Este espetáculo definiu outra categoria de montagem no Giramundo, uma espécie de “experiência plástica dramática”, em oposição à linha de trabalho majoritária, submissa à literatura e ao texto. Esta visão transformaria o processo de montagem num procedimento análogo ao da pesquisa científica, onde certas proposições ou hipóteses seriam escolhidas, controladas e aplicadas, produzindo o resultado final, fosse qual que se constituiria no espetáculo. Esta linha de pesquisa não teve continuidade.

Fim dos anos 80, fim dos áureos tempos. O passado transformou-se em quimera, uma sombra intangível desfocada diante de um presente duro e turbulento. Nos anos 90, o Giramundo produziu 12 novas montagens, instalando um ritmo de trabalho acelerado e desgastante. Neste período, surgem as leis de incentivo à cultura e inicia-se o lento processo de profissionalização dos integrantes do grupo, com a supressão do trabalho amador e o pagamento de cachês. Cresce a participação de integrantes não ligados à família Apocalypse no Giramundo, o que redundou em vários e sérios conflitos internos. O grupo se reformulou numa mutação contínua, crescendo e se

desdobrando em novos setores como os de produção, administração e planejamento de projetos. O aumento do ritmo da atividade de natureza comercial (espetáculos, turnês, exposições) provocou os primeiros choques com a UFMG, tanto ideológicos quanto operacionais, ao opor finalidades mercantis e necessidades práticas de produção de eventos aos ideais e burocracia universitária.

O Giramundo sofria dores do crescimento. Não existiam fórmulas, e mudanças geravam mais mudanças. Conviviam no grupo forças contraditórias, impulsos antagônicos. Por um lado, a necessidade de ampliar e acelerar para sobreviver, por outro, o desejo nostálgico de que tudo fosse como antes. Estas forças eram equilibradas, o que tornou o embate duríssimo e doloroso; os mais jovens cheios da força e obstinação, os mais velhos ainda portadores de poderes e vigor. Quedas de braço, jogos, estilhaços, cortes profundos, fragmentação e medo. Tudo isto misturado à euforia e alegria de momentos fantásticos, a memoráveis comemorações, viagens e estréias, ao cansaço e esgotamento de noites em claro construindo bonecos de madeira. Legiões desistiram, foram cuidar da vida e criar família, abandonando o barco.

Esta década de mudanças também assistiu à diversificação do formato e temática das montagens, e ao retorno ao teatro infantil, presenciando uma produção irregular, alternada por bons e maus momentos, com montagens de sucesso como *Pedro e o Lobo* (1993), *Carnaval dos Animais* (1996) e *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* (1999) e outras de qualidade duvidosa e sem continuidade de carreira, como o *Diário de um Tímido Forasteiro* (1990), *Le Journal* (1992), *Cortejo Brasileiro* (1993), *Antologia Mamaluca* (1994), *Ubu Rei* (1995) e *O Diário* (1997). A sequência de espetáculos baseados em óperas foi ampliada com a produção de *A Flauta Mágica* (1991) e *A Redenção pelo Sonho* (1998). O grupo diminuiu a ênfase na interpretação da cultura brasileira, montando apenas um espetáculo nesta linha, *Tiradentes, Uma História de Títeres e Marionetes* (1992). Em 1996, Madu abandona o trabalho no Giramundo, desfazendo o trio de fundadores. Neste período, Álvaro Apocalypse concentra

totalmente a criação - da adaptação de textos, concepção de bonecos, figurino, cenografia e iluminação, até o projeto gráfico, direção de atores e direção de cena - configurando um processo de trabalho praticamente sem colaboradores.

O final dos anos 90 é marcado pelo rompimento do convênio entre Giramundo e UFMG. Subitamente, em 1999, o grupo foi comunicado da necessidade de utilização, por parte da Universidade, do espaço que ocupara por 23 anos. A saída foi tensa e traumática, desgastante e decepcionante, principalmente para Álvaro Apocalypse que, como um dos fundadores da Escola de Belas Artes, sentiu-se injustiçado e ofendido. O grupo passa a lidar com graves problemas, como a acomodação do enorme acervo de bonecos e a falta de infraestrutura para manutenção de suas atividades normais. De repente, o Giramundo perdeu o chão: três caminhões abarrotados de bonecos sem lugar para onde ir. O acervo foi acolhido por caridade de pessoas do meio artístico que acompanharam as notícias nos telejornais. O primeiro abrigo foi, ironicamente, o subsolo de um teatro, um vão abaixo da platéia, que assistia aos espetáculos sem suspeitar do mar de bonecos sob seus pés.

Os bonecos eram tratados como bois ou como ovos de formigas que perderam a casa, nervosamente carregados para cima e para baixo. O importante era não perdê-los de vista. As coleções se misturaram, a pintura foi danificada, o figurino amarrotou e sujou. Numa faina surreal, os despojos foram classificados em caixas de mãozinhas, outras de cabeças, peças de cenografia e cacos “misteriosos” que ninguém sabia o que e de quem eram. Às vezes, grandes “pilhas” se formavam, e era comovente ver o monte de olhinhos mudos e vazios, como mortos, esperando a vez de se juntar à sua família novamente. Como num hospital de campanha, cuidávamos de bonecos esquartejados, recompondo suas partes. A memória da equipe mais antiga, conhecia tudo, cada chapéu, lenço, adereço e, como num quebra-cabeça, colocou tudo de volta ao seu lugar. O Giramundo foi remontado, costurado, lavado, pintado e organizado. Nada foi perdido. Apenas um vovôzinho italiano do

“Auto das Pastorinhas” desapareceu e, hoje, habita o céu dos bonecos.

A ruptura abrupta de 1999 abriu a terceira fase da história do Giramundo: o “período institucional”, caracterizado pela montagem do triângulo “museu-teatro-escola”. No início, dos anos 2000, o grupo foi literalmente salvo por pequenos contratos comerciais, venda de espetáculos e exposições e pelo surgimento de alguns projetos especiais, como o “Minitatro Ecológico” (2001), a “Oficina de Construção Artesanal” (2002) e o “Teatro Móvel Giramundo” (2002). O imóvel adquirido pelos fundadores, ainda na década de 80, para ser o teatro do grupo, foi recuperado e lá se instalou o Museu Giramundo, em 2001. O pequeno Teatro Giramundo chegou a ser aberto em 2000, na ilusão de que criaria condições de sustentabilidade. Não criou e quase matou a equipe de tanto trabalhar. Eram dias, noites e fins de semana de trabalho sem fim, como um pesadelo. Em 2004, a Escola Giramundo iniciou sua atividade regular através da “Oficina Teatro de Bonecos”, trabalhando com jovens da favela Pedreira Prado Lopes, de Belo Horizonte. Abriam-se horizontes.

Depois de idas e vindas, construções e desconstruções de espaços, modificações constantes nas equipes, implantação do Programa de Restauração de Espetáculos, aumento do ritmo de apresentações, criação de uma linha de produtos e uma infinidade de projetos, o grupo afastou o risco de dissolução e de dispersão do acervo. A saída da UFMG e os primeiros anos da virada do milênio completaram a transição do comando administrativo do Giramundo para uma nova diretoria, um quarteto formado por filhas e assistentes mais dedicados de Álvaro Apocalypse. Instalou-se a novidade: pela primeira vez o grupo dividiu sua direção em duas, uma de natureza administrativa e, outra, artística. Este fato foi fundamental para a sobrevivência do Giramundo, diante dos fatos vindouros.

Em 2003, desaparece Álvaro Apocalypse, em meio à montagem de *Pinocchio*, deixando grandes dúvidas no ar e o destino do grupo nas mãos da nova diretoria. O Giramundo sobreviveria à ausência de seu criador? Viveu. *Pinocchio* foi refeito, os projetos e contratos

em andamento foram finalizados, os integrantes do grupo foram mantidos e os imóveis da nova sede administrativa, da oficina e do museu do grupo foram adquiridos. Finalmente, uma casa própria que eliminava a dependência essencial. O grupo passou a investir em infra-estrutura, perseguindo a idéia de “centro cultural”, com funções de referência e formação. A série “Miniteatro Ecológico” se ampliou, assim como o Programa de Restauração de Espetáculos. O grupo diversificou suas atividades em direção ao vídeo, TV e animação stop-motion, criando setor específico para a experimentação destas mídias em 2006. A biblioteca do grupo cresceu e vários programas de restauração de acervo foram levados adiante pelo Museu Giramundo. O “Arquivo Apocalypse” surgiu para abrigar e cuidar do acervo pessoal de Álvaro e Tereza. A loja “Girabrinque” foi reorganizada como escritório de licenciamentos e desenvolvimento de produtos. A Escola Giramundo aprovou a realização de sua primeira oficina gratuita e aberta ao público. As engrenagens continuaram em seus ritmos e o Giramundo ganhou movimento próprio.

Até parece que este longo fluxo, lento e cíclico, este mosaico caleidoscópico pleno de reflexos, foi impulsionado por forças circulares evocadas pelo nome Giramundo. E há mesmo momentos em que sentimos, atônitos, estas forças, verdadeira vertigem a nos arrebatam com violência e velocidade. O Giramundo é parente dos redemoinhos, dos turbilhões, dos sorvedouros e correntezas. Uma laboriosa obra coletiva, uma corrida de obstáculos (ou de revezamento), um improviso demorado, um castelo de areia gigante, ao mesmo tempo fantástico e frágil. Um cupinzeiro, como definido pelo arquiteto Flávio Carsalade, massa dura e opaca por fora, que esconde no interior multidão cega a colar pedaços e a transformar ininterruptamente. Profusão ilusória que esconde ordem. Como avaliar esta ordem? Qual sua natureza? Quais suas características? E, por fim, como foi ela capaz de criar e manter vivo este ser?

Um primeiro ponto é que o Giramundo é exceção e não regra. Raros são os grupos com vidas longas, além da conta. Mais raros

aqueles com produção tão numerosa e menos freqüente, ainda aqueles que sobrevivem a seus criadores sem o retiro certo no esquecimento, nas coleções dos museus ou no maneirismo insípido de repertórios extemporâneos. Algumas explicações para esta longevidade e produtividade podem ser propostas: uma seria o apoio institucional da Universidade Federal de Minas Gerais, que por duas décadas acolheu a oficina do Giramundo e, se não ofereceu condições ideais, com certeza garantiu aquelas fundamentais, principalmente espaço, estabilidade, maquinário e certo financiamento para montagens durante os Festivais de Inverno.

Outro ponto de apoio importante ao trabalho do Giramundo foi a estrutura familiar que, distante de regras de natureza empresarial e baseada em hierarquia fundada em princípios emotivos e laços afetivos, formou a “cola” que uniu firmemente partes frágeis e sensíveis, impedindo fragmentação e formando conjunto sólido e resistente. Não por acaso, ao redor do mundo e em tempos diversos, a família foi a estrutura elementar de grupos de artistas e artesãos do boneco, teatro ou não.

Mas, o mais importante aglutinador foi a figura carismática de Álvaro Apocalypse, que atraiu e formou gerações de bonequeiros, ensinando, de modo exemplar mais que ordenado e regular, procedimentos e condutas fundamentais para o ofício. É fato que, apesar de professor de carreira, Álvaro, ao contrário do que muitos imaginam, não tinha grande paciência para ensinar, de modo metódico e planejado, tanto os integrantes do Giramundo quanto seus aprendizes ocasionais. Isto quer dizer que não havia transmissão de conhecimentos? Ao contrário, aprendizado era a tônica da prática do Giramundo e a verdadeira fonte de atração de alunos, voluntários e estagiários. Este legado era transmitido de modo não-convencional e, até mesmo, contradizendo processos educativos formais que vigoram hoje. Por trás da irregularidade, da inconstância, da falta de procedimentos didáticos usuais, instalou-se uma situação tensa de absoluta atenção ao trabalho do mestre. Não como professor, mas como artista e artesão em sua prática natural. O que todos observavam

não eram aulas e, sim, a própria prática. Nem tudo era exibido, era preciso ser atento, olhar nas gretas, surpreender, tocar e concluir. Um processo muito ativo por parte do aluno, muito participativo, muito eficiente, mas pouco afeito à sistematização. O conhecimento só seria entregue se arrancado.

O outro modo de ensinar, quase que concessão, era a análise do trabalho do aprendiz que executava um trabalho prático ligado ao espetáculo - a construção de uma estrutura, a modelagem de um torso, a pintura ou acabamento de uma cabeça. Neste caso, Álvaro Apocalypse explicava o processo, até calmamente, mas parecia que assim fazia para garantir que tudo saísse como planejado, como concebido previamente, como imaginado através do desenho. Uma verdadeira troca. Nestes escambos, todos os integrantes do Giramundo se meteram. Alguns eram preferidos para as trocas, exatamente porque tinham algo mais a oferecer. O professor era atento e aceitava receber em desempenho, quanto mais longe melhor, quanto mais veloz melhor, o limite era o limite de cada um e a felicidade em seu rosto pela superação de barreiras era proporcional ao seu desdém e desinteresse em relação aos resultados medíocres. A escola informal Giramundo não era politicamente correta, era meritocrática, aos habilidosos e talentosos os melhores projetos, aos bem intencionados a construção de mãozinhas, no máximo.

Ainda concentradas as explicações em Álvaro Apocalypse, notamos que algumas de suas características pessoais foram decisivas e responsáveis por criar estabilidade, mesmo que num ambiente criativo de mudança constante. Seu poder de comando garantiu que o grupo não enfrentasse conflitos de liderança. Álvaro assumiu sem equívocos a função de Diretor do Giramundo, chamando para si a responsabilidade por todas as decisões relativas à condução do grupo. Sua palavra era a final. Esta autoridade se originou no envolvimento incondicional em todas as atividades do Giramundo, não apenas as criativas, sobretudo estas. Sua força e qualidades artísticas provocaram uma submissão natural de todos os integrantes a seu comando, e garantiram ao trabalho do dia-a-dia, não apenas

uma estabilidade de funcionamento, baseada numa estrutura hierárquica estável, mas uma coerência estilística.

Esta unidade de estilo foi conseqüência do caráter centralizador de Álvaro Apocalypse. De fato, desde o início do Giramundo, ele se ocupou de modo crescente de toda a cadeia de processos das montagens, da concepção à encenação. A impressão existente entre as equipes era que, se pudesse, ele executaria pessoalmente todas as funções, mas, como isto não era possível, se resignava e permitia que outras pessoas realizassem o que imaginava.

O aperfeiçoamento da linguagem de projeto técnico para a construção de marionetes pode ser visto como um reflexo deste desejo de controle e precisão. Na década de 70, quando o Giramundo era composto exclusivamente por artistas plásticos experientes, os projetos dos bonecos eram simples e incompletos desenhos, mais preocupados em indicar traços fisionômicos e descrever figurinos do que volumes precisos e mecanismos e estruturas de construção. À medida que, nos anos 80 e 90, estes artistas foram substituídos por familiares e aprendizes, com pouca ou nenhuma experiência no trabalho plástico exigido pelo Giramundo, Álvaro passou a ter problemas práticos que o perturbavam profundamente: a falta de correspondência entre o imaginado e o realizado. Além disto, alguns bonecos não apresentavam o desempenho de movimento ideal, por problemas de construção da estrutura que nunca puderam ser consertados, transformando-se em monumentos dedicados às falhas humanas de processo.

Assim, Álvaro Apocalypse passou a criar projetos técnicos cada vez mais elaborados e minuciosamente detalhados, trazendo referências completas como vistas e cortes. Sua intenção era orientar completamente o construtor, restringindo suas intervenções pessoais e conseqüentes erros. Isto consumiu um tempo enorme de seu trabalho, obrigando-o a passar longos períodos na prancheta, desenhando e projetando, acompanhado apenas do papel, lápis, régua, esquadro e compasso, sem nenhum auxílio de recursos tecnológicos. Como resultado deste aprendizado autodidata, Álvaro

Apocalypse desenvolveu um método de planejamento e projeto, conhecido por todos no Giramundo, e utilizado até hoje. Este processo de criação vai além do campo dos bonecos, e é um de seus mais importantes legados, por sua clareza, simplicidade e eficiência, e por ter sido responsável por ampliar, em muito, o pensamento mecânico e plástico no Giramundo.

O alto nível técnico do trabalho de Álvaro Apocalypse funcionou como um parâmetro de conduta e comportamento interno do Giramundo. Sua notável concentração e rotina inabalável tornaram-se características que os mais jovens admiravam e perseguiram. Seu costume de fazer anotações e comentários em forma de diário foi adotado por alguns integrantes do grupo, e o uso inseparável de cadernos de estudos como principal ferramenta de análise e criação fez escola no Giramundo, incorporado pelos novos diretores artísticos. Destes hábitos, uma lição valiosa: o poder da idéia experimentada pelo lápis e papel. Uma verdadeira apologia da força do pensamento e da simplicidade dos meios.

O uso intensivo do desenho foi um dos principais fatores para a explicação da coerência, consistência e produtividade do Giramundo. A longa prática do desenho com lápis duro marcou decisivamente o pensamento gráfico de Álvaro Apocalypse, aproximando-o da linguagem da gravura, seus fortes contrastes, suas linhas definidas e precisas, seu gesto decidido e incisivo. Assim, o desenho foi aplicado ao Giramundo, adquirindo funções instrumentais importantes, como a previsão da forma e volumetria, de mecanismos e estruturas internas, do ensaio da distorção e proporção, organizando conjuntos, cores e composições, ou seja, assumindo funções complexas hoje executadas por meios eletrônicos. Exímio e experiente desenhista, amante da linha pura e influenciado pelo aprendizado junto a outro grande mestre, Alberto da Veiga Guignard, Álvaro Apocalypse se expressou com maestria compondo uma obra gráfica sem paralelo dedicada ao Teatro de Bonecos.

Além do desenho como instrumento de pesquisa e experimentação, outro uso se tornou padrão arraigado: o do desenho

como meio de comunicação. Todos no Giramundo se acostumaram a conversar por desenhos. Explicações gestuais ou faladas eram pouco convincentes e produtivas diante da eficiência do “diálogo desenhado”. Era costume ter sempre ao alcance da mão um lápis ou caneta: Álvaro não vivia sem eles. O suporte pouco importava, qualquer lugar que aceitasse as linhas servia e, não raro, como crianças entretidas com bastões coloridos, a equipe, no calor das discussões, desenhava em suportes incomuns, no que aparecesse pela frente. Estas “discussões gráficas” foram fundamentais para o desenvolvimento criativo dos construtores, provocando o aperfeiçoamento do pensamento espacial, do raciocínio mecânico de causas e efeitos, da visão em perspectiva. No Giramundo, desmistificava-se a idéia de um “bom desenho”, no sentido acadêmico do termo, legitimando-se todas as representações que expressassem ou representassem problemas e soluções concretos. A exploração deste potencial especulativo e comunicativo do desenho é um dos principais definidores do processo criativo do Giramundo.

Todas estas características e peculiaridades podem formar uma imagem de um grupo hiperativo, moderno, erudito e em lida com temas contemporâneos. Pode ser para os dois primeiros adjetivos, mas não necessariamente para os últimos. Por incrível e estranho que possa parecer, ao analisarmos a longa produção de Álvaro Apocalpse, é mais justificável associá-lo ao campo da arte popular do que da erudita ou experimental propriamente dita (entendida como ensaios de linguagem contemporânea). Esta afirmação encontra fundamentação em algumas preferências e aversões, muitas vezes contraditórias, que condicionaram esteticamente as montagens do Giramundo.

No caso da música, por exemplo, é evidente uma predileção por um registro “harmônico”, com melodias definidas e sem os elementos ruidosos da música contemporânea. Este fato é reforçado pela escolha de clássicos, nos domínios da ópera, e de músicos com variados perfis, mas encaixados em certos limites. A exceção - o trabalho com o grupo O Grivo, ligado à linha de John Cage, em *Le*

Journal - reforça a tese, pois o resultado foi repudiado como uma experiência a ser evitada no futuro. E assim foram até o “Minitatro Ecológico” e *Pinocchio*, primeiros espetáculos realizados sem a direção de Álvaro Apocalypse.

Em relação ao texto, à referência literária, ocorre situação semelhante. Em primeiro lugar, o Giramundo raramente escapou do círculo da literatura, não realizando nenhuma experiência totalmente embalada pela ausência da palavra falada de origem escrita. Além disto, as fontes, sejam textos de Álvaro Apocalypse ou adaptações de clássicos, avançaram, em seu máximo, até o movimento modernista brasileiro, com o poema de Raul Bopp. A excessão é outro poema, *Antologia Mamaluca* de Sebastião Nunes, aplicado ao espetáculo homônimo e escolhido, mais por seu caráter satírico e iconoclasta que por seu potencial de ruptura da relação, em muitos casos ilustrativa, entre palavra e cena utilizada usualmente no Giramundo.

No campo temático, percebido através de elementos materiais como bonecos, cenografia, figurino, e extendido de modo abrangente até a música e o texto, percebemos forte influência de elementos da cultura brasileira. Esta predominância faz sentido para a obra de Álvaro Apocalypse como um todo, tanto no que toca ao Giramundo quanto a seu trabalho pessoal como artista plástico, aproximando ambos de referências da cultura popular, seus personagens, festas, mitos, lendas, objetos e estilos. A interpretação plástica e dramática da cultura popular se transformou, ela própria, uma tradição no Giramundo, transmitida regularmente, revivida em processos repetidos, defendida de mudanças abruptas e admirada quando estável, ou seja, padronizada em um estilo. Neste sentido, o Giramundo se tornou um grupo tradicional, portador de costumes e elementos próprios transmitidos e reproduzidos regular e habitualmente pela sucessão de gerações. A inovação, neste contexto, surge circunscrita aos limites estéticos válidos do “estilo Giramundo”. Esta característica, agora colocada à prova, na fase posterior a Álvaro Apocalypse, foi grande responsável pela coerência estética e coesão

funcional do Giramundo, ao criar estruturas e sistemas de trabalho e relacionamento que sobrevivem até hoje.

A persistência destes modos, a regularidade destes processos e a estabilidade da fonte tradicional (seja popular ou erudita), como base para as montagens do Giramundo, além de consequência de escolhas temáticas, criou raiz no cotidiano do grupo, fincada em seu coração, o espaço da oficina. Talvez isto tenha ocorrido porque Álvaro Apocalypse estruturou um cotidiano prático muito próximo daquele dos ateliês de ofícios, marcado pela transmissão informal de conhecimentos, pelo uso do exemplo como recurso didático, pelo aspecto progressivo do aprendizado, pela ênfase no trabalho manual e pela generalização, em oposição à especialização funcional. Este cotidiano conservador, baseado em costumes, permitiu o estabelecimento de procedimentos que chamamos tradicionais. Neste ponto, emerge contradição interessante, apesar de baseado em processos, influências e organização tradicionais, o Giramundo promoveu um nítido campo de experiências, algumas delas de grande poder inovador, não apenas numa infinidade de resultados práticos mas, principalmente, no que se refere a metodologia. Invenção brotando da repetição, variação derivando da ordem, aperfeiçoamento desprendendo-se do hábito.

Por tudo dito, é preciso provocar outro tema, mais complexo e inconclusivo, apenas para indicar explicação para estes paradoxos, aparentes por entre as janelas do Giramundo. Este tema se refere à possível unidade entre os fundamentos dos imprevisíveis domínios da arte que, se externamente portam infinitas formas, internamente talvez possam ser reduzidas a princípios e parâmetros semelhantes. A tendência da multi e interdisciplinaridade da arte contemporânea (e não apenas da arte, mas de todos os campos do saber) parecem indicar este caminho generalizante, que recupera uma forma de unidade essencial do ser humano, rompida historicamente por progressivo e inexorável processo de especialização.

Ao final das contas, os bonecos nos servem a vários propósitos, dentre os quais perceber o espelho, o emaranhado e a fragilidade do

material. Se há teatro, entrevemos o jogo, a farsa tragicômica, principalmente se com eles comutamos de posição, até a indistinção. Somos eles e eles quem são? Enquanto isto, entretemo-nos encantados pelas luzes controladas por artefatos. O Giramundo é um pedaço ou um atalho; ou nada disto. Um dia haveremos de saber; ou não.

Referências

- KLEIST, Heinrich Von. *Sobre o Teatro de Marionetes*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- MICHALSKI, Yan. *Caderno B*. Jornal do Brasil, 1979.



A marionete no espírito das vanguardas
históricas (uma desculpa para
falar de Tadeusz Kantor)

Wagner Cintra
Universidade Estadual Paulista (UNESP)



Página 201: Foto de Tadeusz Kantor, extraída do site www.de-pl.info.
 Página 202: Repor tagem do jornal espanol Las Provincias (25/01/2003).
 Página 202: Cartaz de mostra na Itália sobre a obra de Tadeusz Kantor.

El Museo de la Universidad exhibirá el montaje original de 'La clase muerta' de Tadeusz Kantor

La muestra es una reflexión teatral y plástica sobre la muerte y la memoria del artista polaco

El Museo de la Universidad de Alicante inaugurará el próximo 20 de enero una de las montajes representados sobre "Inventarios dedicados a la desmembración como temporales de los últimos días", incluido en la obra "La clase muerta", un guión de reflexión en la céntrica del escritor polaco Tadeusz Kantor.



La compañía para los días de una de 'La clase muerta', de Kantor

último inventario a la muerte
 En 1971, el dramaturgo polaco Tadeusz Kantor —nacido el 15 de enero de 1903 en el pueblo de Zalesie, en la provincia de Lublín— realizó una creación teatral muy singular para el momento, ya que consistía en una puesta en escena que reflejaba la vida y la muerte de los personajes. Como resultado de este experimento, "el que tiene un inventario importante para su vida, pero no el de la muerte de la vida de la muerte".

El Museo de la Universidad de Alicante ha reunido según recuerda el director del museo de la Universidad de Alicante, Luis del Real, un conjunto de obras de Kantor, las cuales más tarde se paragonaron del legado de Kantor, una obra que se ha convertido en un fenómeno artístico.

Según explica la comisaria de la muestra, Isabel Tejeda, "Kantor comenzó una revolución en las técnicas de teatro moderno desde la época de su primera obra, el espectáculo 'Inventarios dedicados a la desmembración como temporales de los últimos días'. Sin embargo, la obra más reciente surgió en un momento en el que el teatro ya era un arte que se había convertido en un arte de la muerte".

A este respecto Tejeda afirma que Kantor nunca dejó de experimentar, sino más bien, en el poder de la lengua particular contra los límites del espectáculo. "En su obra puede verse cómo el teatro actual ha perdido una esencia, reduciéndose a una pantomima al margen de los temas inventados. Sin embargo, Kantor es el que ha dado un sentido vital a la obra".

A pesar de, el público encontrará a la obra una obra de teatro, lo

Exhiben una instalación inédita en España del Centro Pompidou de París

El espectáculo
 Los días tendrán gran importancia histórica en la obra que presentamos en un momento de la historia del espectáculo. Se trata de un espectáculo que el montaje teatral de un actor y un actor con todo un legado artístico, como el teatro de la época, en un momento de la historia del espectáculo. Se trata de un espectáculo que el montaje teatral de un actor y un actor con todo un legado artístico, como el teatro de la época, en un momento de la historia del espectáculo.

de Kantor para el Museo de Arte de Los Angeles para la exposición del Centro Pompidou de París que se abre el 15 de mayo del año 2003 y en la que el teatro de Kantor. Este es el teatro que el montaje teatral de un actor y un actor con todo un legado artístico, como el teatro de la época, en un momento de la historia del espectáculo.

que representamos a los actores muertos en su interior en la puesta en escena original. Con un lenguaje que se refiere a la historia de la obra en que aparece el montaje de Kantor, que la obra de un actor y un actor con todo un legado artístico, como el teatro de la época, en un momento de la historia del espectáculo.

TADEUSZ KANTOR

Il senso della vita e della morte
 Mostre di oggetti di scena, disegni e fotografie

Città di Palermo
 Assessorato alle Culture

Museo Internazionale
 delle Marienelle Antonio Pasqualino

Per informazioni e prenotazioni:
 Museo Internazionale delle Marienelle Antonio Pasqualino,
 Via Roma 1, 90133 Palermo, Tel. 091 232222
 www.museoantoniopasqualino.it



Cantieri Culturali alla Zisa_Galleria Bianca
 Palermo 11 > 29 marzo 2004

Montaggio a cura di Maria Luisa, Palazzo della Provincia di Palermo, Palermo, Sicilia, Italia. Montaggio a cura di Maria Luisa, Palazzo della Provincia di Palermo, Sicilia, Italia. Montaggio a cura di Maria Luisa, Palazzo della Provincia di Palermo, Sicilia, Italia.

Tadeusz Kantor (1915 – 1990), polonês que fundou em 1955 (na Polônia) o Teatro Cricot 2, que ele dirigiu até a sua morte. Kantor foi um encenador de espetáculos singulares como: A classe morta; Wielopole Wielopole e Que morram os artistas! Homem de teatro, poeta e pintor, ele foi igualmente um teórico de vanguarda que procurou constantemente renovar as formas da criação teatral.

A arte do século XX configura-se e se desenvolve através do choque de diferentes domínios artísticos, em que suas funções e formas, constantemente, se entrecruzam e se distanciam, se provocam e se contaminam. No início do século XX, ocorreu um fenômeno que mudou os rumos do teatro, tratava-se de uma cisão na corrente tradicional das artes cênicas da qual deriva um teatro que se associa às artes plásticas. Nesse contexto, teremos um teatro que cultiva o modelo literário, o autor, a peça de estrutura “bem feita”, e um outro que se volta para as transformações estéticas dos movimentos de renovações artísticas que ocorrem no alvorecer do século passado.

O principal nutriente das vanguardas era o desejo de reduzir o texto e a literatura em proveito da imagem, do objeto, do gesto e do jogo, de reduzir parte do teatro, no sentido ocidental do termo, em benefício do sensível, do concreto, em resumo: das artes plásticas. Os primeiros fermentos de uma vanguarda estão nas sugestões

teóricas, provocadoras e experiências revolucionárias do Futurismo, entre 1911 e o início dos anos 20, que reivindicam para o teatro o direito a uma linguagem autônoma, antinaturalista, antiliterária, antipsicológica. A cena deve ser um lugar de uma invenção visual que pode ir até à abstração, o gesto deve predominar sobre a palavra, a improvisação e a implicação do público no espetáculo têm prioridade sobre o texto.

No Ocidente, em uma cultura onde o discurso literário mantinha seu impetuoso imperialismo, as correntes da vanguarda daquele início de século colocaram a imagem em oposição à literatura. Nesse sentido, a imagem como interpenetração das artes plásticas no teatro, decorre aquilo que irá determinar nas vanguardas subseqüentes, aquelas dos anos 60 e 70, o surgimento das artes performáticas. Nesse contexto está o Teatro de Robert Wilson, Peter Schumman, entre outros; mas principalmente o teatro e a arte de Tadeusz Kantor.

A situação do teatro no início do século XX era a de uma linguagem artificial do autor que contrastava com o modo de elocução natural do ator. A cenografia cuja tendência era a imitação da natureza discordava do rosto pintado, como que travestidos, dos intérpretes. Havia uma frágil junção do orgânico e do inorgânico, do real e do irreal, do autêntico e do falso. Nesse contexto caótico, a solução imediata foi optar pela não utilização de elementos reais ou naturais, mas, sobretudo, o combate ao realismo que determinava a confusão com a vida. Para os primeiros revolucionários, a obra literária, por exemplo, caso fosse necessária, deveria ser um modo artificial de linguagem. No caso, o verso. A ação do ator seria uma potência artificial. O cenário, através de artificialismos, não determinaria época, nem lugar preciso. Como são as marionetes, os atores deveriam estar travestidos de uma maneira que não se pudesse mais os reconhecer. As expressões seriam totalmente dependentes da máscara, fosse enquanto objeto material, ou fosse como sugestão para o rosto do ator. Nesse sentido, a palavra seria substituída pelo movimento, no lugar da fisionomia a máscara, a figura humana seria

substituída pela escultura, e finalmente, a ação seria substituída pela imagem. Também, no sentido do combate à obra literária, o Dadaísmo vai muito mais longe à reação aos paradigmas da arte oficial. Ao academicismo, o Dadá proclama: “tudo é arte”. Declaradamente uma reação contra as instituições artísticas consideradas como um sistema de opressão.

Enquanto idealização teatral, o Dadaísmo propunha uma espécie de evasão dos sentidos, onde os atores usando máscaras liberavam-se como num ritual, e as máscaras favoreciam o extravasamento de sensações interiores desconhecidas. Neste sentido, o teatro como expressão de uma realidade mais interior, começou com o Dadaísmo e, posteriormente, o Surrealismo rompe com os limites da consciência e conquista o inconsciente. O Surrealismo, por sua vez, promoveu um total desprezo pela lógica e propôs um sistema de pensamento baseado no irracional que pretendia repensar o ser humano e a própria sociedade. Trata-se de um mundo situado além daquilo que a aparência mostra, de um mundo invisível que remonta aos antigos rituais. No entanto, o Surrealismo como é definido por Breton no *Manifesto do Surrealismo* de 1924, não tem nenhuma afinidade com as artes e rejeita especificamente o teatro pela racionalidade fechada de seu funcionamento dramático. Apesar de não abordar o teatro a não ser de viés, os surrealistas continuaram o trabalho destruidor do Dada, de maneira menos extremista, mas de uma forma mais demonstrativa no sentido de não se apegar à linguagem, mas à fábula em sua coerência e continuidade.

Apesar de possuir ligações com o Dadaísmo que propunha apenas a destruição da sociedade e de seus valores, os surrealistas pregavam a destruição da sociedade em que viviam e a criação de uma nova em outras bases. Pretendiam eles, dessa forma, atingir uma outra realidade situada no plano do inconsciente e do subconsciente. Isso se aproxima muito do ideal utópico de Antonin Artaud acerca de uma linguagem psíquica e concreta, ou seja, a “criação de uma poesia para os sentidos”.⁶⁰

⁶⁰ Scarpetta, Guy. *Kantor au présent*. Arles: Actes Sud, 2000, p.206.

Poesia que nos surrealistas estava repleta de fantasia, mas ao mesmo tempo cheia de tristeza e melancolia. Aspectos que se constituirão posteriormente na beleza convulsiva e dos múltiplos recursos de que ela se serve, como: os sonhos, os mitos, as alucinações, o sentido do pecado; nutrientes do teatro kantoriano. Para Kantor, o teatro é uma atividade que só pode acontecer quando a vida é levada às últimas conseqüências e todos os seus conceitos perdem a sua significação. Para Kantor, a ação do inconsciente ocorre não somente como uma dimensão psíquica a ser explorada pela arte, mas é necessariamente uma questão de liberdade. Liberdade que conforme a visão dos surrealistas, habita a inconsciência, ao passo que “é na consciência que nasce o medo”⁶¹. Então, ser livre é superar o medo, é vencer a consciência e penetrar nas camadas profundas da vida, e conforme os surrealistas, a arte deve existir em função da plena liberdade do homem.

“A MAIOR META DA ARTE É
A LIBERDADE DO HOMEM!

A liberdade não funciona unicamente nos limites de um remexer das convenções artísticas,

A liberdade não funciona unicamente no quadro de um sistema social postulado pelo

Comunismo – sistema de igualdade e de justiça, mas

A LIBERDADE

Reconhecendo a CONDIÇÃO HUMANA TOTAL,

Em suas profundezas, a imensa força de ação, que até aquele momento era presentida pelos

poetas, e agora estudada pela inteligência (a ciência) e a imaginação (a arte).

Essa atitude é incontestavelmente a maior descoberta do século XX.

Nós não podemos contestar nem a substituir por uma outra.

Nós somos os herdeiros.”⁶²

⁶¹ Kantor, Tadeusz. *Lécons de Milan*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1990, p. 68.

⁶² Id. *Ibid.* p. 63/64.

O Surrealismo desloca decididamente a posição psicológica da arte, transferindo-a da esfera da consciência para a do inconsciente, introduzindo a teoria do irracional como fonte da criação artística. O Surrealismo se apropria da desinibição dadaísta referente à produção de objetos de fundamento simbólicos e afastados dos seus significados habituais. O Dadaísmo, por sua vez, era um movimento livre, antiburguês, seguramente niilista que proclamava a ruptura com a lógica realista e a negação da realidade. Este é o início de uma nova realidade, própria ao artista que a cria. Essa realidade será encontrada nas atitudes de Marcel Duchamp que trás para a arte os objetos prontos, os ready-made que, a partir dos anos 60, se tornarão na obra de Kantor, um dos elementos principais. Os objetos são arrancados da vida e apresentados como objetos artísticos em uma galeria de arte. Assim, o Dadaísmo é antes de tudo um posicionamento, uma atitude diante da vida e da arte. Atitude através da qual se tem a negação das instituições e do mercado que assume uma dimensão de desafio e de provocação. *A Fonte*, um urinol é exposto como obra de arte

De uma pesquisa dinâmica, próxima ao Cubismo, passa à desambientação de objetos de uso comum, introduzindo-os no âmbito artístico (...) descontextualizando as implicações codificadas pela “arte”; mas, assumindo o objeto comum como “arte” (isto é, no âmbito de uma atenção privilegiada), por ser o próprio artista a assumi-lo, ele consegue deslocar a ênfase do “objeto artístico” para o “artista”, ou seja, do “objeto” para o “sujeito.”⁶³

As transformações sociais, políticas e científicas, do início do século XX, criaram a necessidade de se pensar o homem em outros parâmetros. Freud influenciou André Breton que rompe com o Dadaísmo pelo Surrealismo que proclama o homem como unidade

⁶³ Argan, J.C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 661.

da razão e do subconsciente. Como estética, o Surrealismo procura ir além da mera reprodução da realidade, e toda expressão estética deve referir-se, não a um modelo externo, mas sim a outro, interno, não condicionado por modelos culturais. Para alcançar esse modelo interior, os surrealistas propuseram uma série de técnicas: associações livres, hipноses, colagens, a escrita automática; todas destinadas a libertar o potencial criativo do artista.

O *Manifesto do Surrealismo* propunha a restauração dos sentimentos humanos e do instinto como partida para uma nova linguagem artística. Assim, ao colocar a experiência onírica como fundamento da arte, os surrealistas apresentam a arte como um modo do pensamento pelo qual a experiência do mundo se realiza através dos sentidos, e assume uma dimensão de conhecimento através do qual o dado da percepção se apresenta instantaneamente como forma⁶⁴. Dessa maneira, a livre associação e a análise dos sonhos transformaram-se nos procedimentos básicos do Surrealismo. Por meio do automatismo, qualquer forma de expressão em que a mente não exercesse nenhum tipo de controle, os surrealistas tentavam modelar, fosse por meio de formas abstratas, ou mesmo figurativas simbólicas, as imagens mais profundas do ser humano: o subconsciente.

Segundo Tadeusz Kantor, o Surrealismo definiu o papel da arte em seu sentido mais vasto e extenso. Sua influência, conforme os postulados do movimento, não deveria se deter no domínio das emoções nem no domínio do estético, mas ir mais longe, ou seja, formar as aspirações e as ações humanas⁶⁵. Para Kantor, o Surrealismo trata-se da grande revolução artística do século XX que pretendia dar ao inconsciente a plena liberdade de criação. Em um trecho do *Manifesto do Surrealismo*, dedicado à imagem, André Breton, ao falar da imaginação humana, diz que a metáfora é inerente a essa, e que esse potencial só pode ser realizado se for dada ao inconsciente plena

⁶⁴ Id. Ibid, p. 272.

⁶⁵ Kantor, Tadeusz. *Lécons de Milan*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1990, p. 63.

liberdade de ação. Dessa maneira, as mais impressionantes imagens aparecerão espontaneamente, de forma que “a linguagem foi dada ao homem para ser usada de um modo surrealista.”⁶⁶

Outro dos movimentos revolucionários que marcaram a história da arte nos primeiros anos do século passado, o Construtivismo também tem o mesmo objetivo de transformação da sociedade. O nascimento do Construtivismo é tradicionalmente situado em 1915 com os primeiros contra-relevos de Tatlin (colagens não figurativas de materiais diversos como: madeira, metal, vidro). Existe nesse período, coincidente com a revolução socialista, a adoção de contornos de uma utopia que desejava modificar o comportamento do “novo homem” que nascia com a revolução. Essa modificação se daria em diversas frentes, tais como o habitat, as vestimentas e, também, pela organização das possibilidades contidas nos novos organizadores sociais. O teatro construtivista, por sua vez, surge do desejo de um grupo de artistas plásticos de fazer da cena um lugar de experimentação, desejo que remonta a alguns encenadores como Meyerhold, que queria abrir o teatro para novas formas plásticas redefinindo o status social da representação. Durante anos, essa vontade comum resultou em verdadeiros projetos utópicos, em espetáculos onde artistas plásticos, homens de teatro e teóricos buscavam criar sobre a cena um laboratório da “vida futura”. Neste dispositivo, a biomecânica tem um lugar central, sendo esta a aplicação das idéias construtivistas no teatro⁶⁷, pois se tratava de um método de formação acelerado em que Meyerhold submetia os atores a um princípio de organização racional do trabalho, procurando obter, com o mínimo de tempo e de atividade, o máximo de rendimento. Para tanto, seria preciso suprimir todos os movimentos inúteis. No entanto, a utopia construtivista foi irremediavelmente

⁶⁶ Ades, Dawn. *Dadá e Surrealismo*, In: *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 111.

⁶⁷ Gray, Camila. *O grande experimento da arte russa 1863 – 1917*. São Paulo: Wordwhitewall Editora Ltda, 2004, p. 138.

negada pela ficção teatral⁶⁸, tornando-se o Construtivismo, antes de tudo a ocupação dos artistas plásticos. A filosofia do Construtivismo não era só estética, mas também uma filosofia de vida. Afetou não só o ambiente do homem, mas o próprio homem. “Essa utopia vislumbrava um mundo no qual a arte não era mais um mundo de sonhos para qual o trabalhador se retirava a fim de relaxar e recuperar seu equilíbrio, mas tornou-se a própria substância de sua vida.”⁶⁹

Entretanto, fora da Rússia que o Construtivismo se une ao teatro. É na Bauhaus, no período entre guerras, que se opera a junção efetiva do Construtivismo com as pesquisas teatrais, através de procedimentos originais que revelam um espírito construtivo em sentido amplo.

Um dos traços mais característicos do movimento moderno nas artes se dá na ruptura com a tradição, posição assumida por praticamente todos os movimentos de vanguarda que acreditavam em uma mudança contínua onde para se criar o novo era preciso destruir o antigo. No que diz respeito ao teatro, trabalhar a relação do homem com o espaço que o cerca e com os objetos que ele produz foi a preocupação primordial da Bauhaus.

Na Europa do final do século XIX e no início do século XX, com a questão das artes plásticas e o interesse que lhe colocam os pintores e os escultores, a marionete torna-se progressivamente uma nova linguagem plástica na busca de formas abstratas. Não somente a marionete, mas a máscara, que teve seu sentido revigorado, terá grande importância para as inúmeras correntes das vanguardas no sentido do domínio do espetáculo dramático. Se para os dadaístas, conforme comenta Denis Bablet⁷⁰, o mais importante e significativo, tanto quanto a utilização das máscaras, foi o fenômeno do reencontro da máscara com o artista, e aquilo que esse reencontro possibilitou

⁶⁸ Id. Ibid.

⁶⁹ Id. Ibid.

⁷⁰ Bablet, Denis. *D'Edward Gordon Craig au Bauhaus*. In: Aslan, Odette. *Le Masque – Du rite au théâtre*. Paris: CNRS, 1985, p. 144.

em termos de descobertas e experimentações. Para a Bauhaus, isso se constituiu como um fator de extrema preponderância no conjunto das suas concepções estéticas.

Muitos artistas, como Paul Klee, Calder, Fernand Leger, fizeram incursão pelo teatro experimental desenvolvido pela Bauhaus, que se tornou um local de reflexão, onde também se desenvolvia o uso de bonecos como expressão teatral. Oskar Schlemmer, talvez o mais completo artista da Bauhaus, foi profundamente marcado pelo teatro de marionetes de Heinric Von Kleist. Schlemmer compartilha com a vanguarda do seu tempo a vontade de “livrar o homem do caos da vida”, o “homem novo” que ele coloca em cena em alguns de seus espetáculos, seja teatro ou dança, é uma figura de arte cujo corpo humano é constantemente confrontado com o espaço da cena. Partindo da elementariedade do ponto, da linha e da superfície, do corpo e das cores simples, do espaço e das suas leis, das posições dos corpos, mas fundamentalmente pela sua simples presença, Schlemmer faz com que o movimento de um dedo se torne uma surpreendente aventura cênica.

O ator na cena desenvolve a escritura do corpo: impessoal, transfigurado pela abstração. Como que animado, manipulado pela cor de seu figurino, o ator aceita as leis do novo espaço e nele se desenvolve. Ele caminha pela geometria abstrata de seus gestos, ritmos musicais que se alinham aos volumes da cena. Apesar de ser um abstrato, Schlemmer não elimina a aparência humana, mesmo que deformada. A figura humana não é mais natural, mas também não é mecânica. O ator não é mais o artista, ele se torna a própria obra de arte.

Tadeusz Kantor, a exemplo de Oskar Schlemmer, também realizou estudos sobre a abstração. Em 1985, por ocasião de um curso realizado em Milão, Itália, na Escola Municipal de Arte Dramática, Kantor faz uma exposição sobre a abstração no teatro que segue os mesmos princípios desenvolvidos por Schlemmer na Bauhaus:

(em cena encontram-se duas personagens, uma branca e outra negra).

A personagem branca marcha traçando um CÍRCULO.

O negro vai e vem traçando uma LINHA RETA

no encontro da cena e na direção do fundo, ao lado do círculo.

Os personagens não executam nenhuma atividade prática da vida.

Eles não tratam de motivos psicológicos ou emocionais.

Eles pertencem, pois a uma composição abstrata.

Essas atividades se repetem e podem não ter fim.

Dessa maneira, elas afirmam e se definem sempre mais fortes.

A repetição obriga à reflexão, à interpretação dramática.

Estudo: “o círculo e a linha reta”.

Um personagem faz um círculo. O outro faz qualquer coisa de contrário em oposição ao CÍRCULO: A LINHA.

Quando a linha se aproxima do círculo, o drama se intensifica.

Quando ela o ultrapassa e se afasta: o perigo desaparece pouco a pouco.

A repetição nos sugere o pensamento do infinito, o pensamento de nossa vida em relação ao infinito, da iminência de QUALQUER COISA de passagem e do desaparecimento⁷¹.

É evidente o caráter antinaturalista, tanto em Kantor quanto em Schlemmer. Não há, em ambos os casos, nenhuma relação com o desenvolvimento de qualquer fator emocional ou psicológico. As forças que atuam no teatro, abstraídas da natureza e evocadas pela abstração, são capazes de revelar conteúdos muito mais profundos.

No Balé Triádico, de Oskar Schlemmer, cada personagem é o resultado de uma cena em forma, ou seja: de uma formalização plástica surgida do jogo com elementos geométricos, figurinos, e com as máscaras criadas com formas humanas “a-naturais”⁷². A expressão emocional é eliminada, o desenvolvimento no espaço libera no

⁷¹ Kantor, Tadeusz. *Léçons de Milan*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1990, p. 21.

⁷² Aslan, Odette. *Le Masque – Du rite au théâtre*. Paris: CNRS, 1985, p. 146.

homem outros poderes ligados a suas estruturas aparentes. As máscaras não expressam nem humor em terror. Elas existem independentemente de qualquer paixão humana. Ela é uma espécie de “máscara roupa” que torna a máscara real. Atrás da máscara, existe o homem, que da união surge o tipo⁷³. Por esse caminho, a relação entre Schlemmer e Kantor acontece em vários aspectos, principalmente no que diz respeito a Edward Gordon Craig, que acreditava que a arte do teatro estava condenada a uma interpretação grosseira alimentada pelo naturalismo e pelos exageros dos atores.

Em *Um teatro de andróides* Maeterlinck propõe a supressão do ator, e que esse fosse substituído por uma marionete. Para ele, a alma dos atores interfere na alma da personagem. Como a marionete é um Ser sem alma e sem personalidade, essas seriam perfeitas para o teatro, pois não estariam sujeitas à uma interpretação emocional. Conhecedor de *Um teatro de andróides*, Craig desenvolve a teoria da surmarionette, uma criação artificial que seria o sucessor do ator que rejeitaria uma representação excessivamente humana da vida. Um Ser que seria pura criação teatral, “(...) suprima o ator e estará retirando de um realismo grosseiro os meios para florescer em cena. Não haverá mais a personagem viva para confundir em nosso espírito arte e realidade; não haverá mais personagem viva na qual as fraquezas e estremecimentos da carne sejam visíveis(...)”⁷⁴.

Em um mundo em transformação, onde os valores humanos passavam por uma intensa reflexão, a busca por um novo status do homem na sociedade se estendeu para os domínios da arte. Como já dito insistentemente, os movimentos de vanguarda idealizavam “o novo homem”, e nesse sentido, a marionete, um ser artificial, plástico, no silêncio de sua consciência, e na natureza da sua “não-alma”, torna-se o modelo para esse novo Ser, que nutriria o teatro com a sua artificialidade viva, e promoveria a tão desejada transformação da arte da representação. Como as vanguardas preconizavam o anti-

⁷³ Id. Ibid.

⁷⁴ Craig, Edward Gordon. *A arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963, p. 108/109.

realismo, a marionete, assim como a máscara, virá a se constituir em instrumento de inspiração na concepção desse mundo outro no qual o teatro acabara de adentrar. A marionete torna-se então o novo paradigma para o novo teatro e, isso, fatalmente levou a uma nova fronteira da realidade da cultura teatral. Nessa fronteira, o ator perde a sua significação essencial e a sua autonomia. A marionete como modelo supera pela primeira vez o domínio do humano, mesmo que num acontecimento estritamente utópico.

A partir da reinterpretção da marionete decorre o pensamento de se codificar o ator. Somente assim se conseguiria a tão sonhada teatralidade pura e segura, dessa forma, o acontecimento teatral poderia ser percebido na sua absoluta totalidade. Muito se falou sobre a marionetização da representação teatral, em que os atores representariam mecanicamente a realidade viva do espetáculo⁷⁵. No entanto, o ideal ultrapassa as convicções da simples marionetização do teatro. A marionete torna-se uma figura emblemática que está presente em vários domínios da cultura.

Desde os seus primeiros passos, os movimentos de vanguarda do início do século XX, se opuseram contra as formas tradicionais de arte. Dadaísmo, Surrealismo, Construtivismo, Bauhaus; esses movimentos, à sua maneira, além de promulgarem o seu descontentamento em relação ao tradicional, também se dedicaram a construir formas de expressão artísticas próprias, e que influenciaram todos os movimentos das vanguardas posteriores, aqueles pertencentes à segunda metade do século passado. A Arte Pop, por exemplo, montada na tradição preconizada pelo Dadaísmo, cavalgará princípios formais semelhantes, apesar de não possuir a mesma atitude de transformação. Seguindo princípios semelhantes, Tadeusz Kantor, profundamente marcado pelas vanguardas anteriores, torna-se uma espécie de síntese daqueles movimentos.

Kantor quer um teatro cujos elementos atuem igualmente na ausência de toda hierarquia que os ordene. Nesse sentido, ele se

⁷⁵ Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 233.

aproxima dos dadaístas que se empenharam em destruir os conceitos de coerência e homogeneidade. No Surrealismo, ele encontra um mundo complexo, enigmático e repleto de tensões e imagens que se justapõem. A imagem abstrata, um mundo fechado, dinâmico, repleto de tensões e energias, trata-se de um universo próprio que existe por si mesmo e cuja esfera das formas abstratas penetram no subconsciente. Esta estrutura apresenta, sem dúvida, uma estrutura metafísica semelhante àquela de algumas tendências da Bauhaus.

Na Bauhaus, se para Oskar Schlemmer, o homem está situado em uma espécie de espaço metafísico onde o homem-marionete, ou homem-manequim deve organizar o seu espaço e torná-lo dinâmico, em Kantor o manequim, inerte, torna-se um modelo do inevitável estado de corrupção da matéria humana, conforme ele comenta no *Manifesto do teatro da morte*: “O manequim como manifestação da realidade mais trivial. Como um processo de transcendência, um objeto vazio, um artifício, uma mensagem de morte, um modelo para o ator”⁷⁶.

O manequim, uma entidade insólita expressa a convicção de Kantor de que na arte, a vida só pode ser expressa através da ausência de vida, pelo uso da morte como expressão estética, e pela ausência de toda e qualquer mensagem. “No meu teatro, o manequim deve tornar-se um modelo que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos”⁷⁷.

Seguindo os princípios postulados por Craig, que como já foi dito, recebeu influências, tanto de Kleist quanto de Maeterlinck, ou pelo menos das idéias que começaram a vigorar na época, a marionete torna-se um símbolo capaz de ajudar o ator a se distanciar das limitações do teatro realista. Nesse contexto, o teatro de Tadeusz Kantor tem o mesmo procedimento, ou seja, o manequim como modelo para o ator o livra dos excessos de uma interpretação emocional. O ator e o manequim se interpenetram. O ator assume a

⁷⁶ Kantor, T. *Le théâtre de la mort*. Lausanne: L'Age D'Home, 1997, p. 220.

⁷⁷ Id. *Ibid.* p. 221.

aparência do manequim, e estes são feitos a partir da imagem de um homem vivo. Ao ator é dada a aparência da morte, ao manequim, a aparência da vida. Assim, essa é a base do jogo no teatro kantoriano. O manequim, reminiscência do ideal metafórico de transformação social e estética das primeiras vanguardas, em Kantor trata-se de um enfrentamento pessoal, uma atitude, um constante estado de rebelião diante da arte e da vida. Espírito de vanguarda, eis Tadeusz Kantor, no sentido mais amplo do exercício da liberdade artística no seu conluio com a vida.

Referências

- ARGAN, J.C. *Arte Moderna. São Paulo*: Companhia das Letras, 2004.
- ASLAN, Odette. *Le Masque – Du rite au théâtre*. Paris: CNRS, 1985.
- CRAIG, Edward Gordon. *A arte do teatro*. Lisboa: Arcádia, 1963.
- GRAY, Camila. O grande experimento da arte russa 1863 – 1917. São Paulo: Wordwhitewall Editora Ltda, 2004.
- GROPIUS, Walter. *The theater of the Bauhaus*. London: Methuen, 1961.
- KANTOR, Tadeusz. *Léçons de Milan*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1990.
- JURKOWSKI, Henryk. *Métamorphoses – La marionnette au XX siècle*. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 2000.
- _____. *Le théâtre de la mort*. Lausanne: L'Age D'Home, 1997.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SCARPETTA, Guy. *Kantor au présent*. Arles: Actes Sud, 2000.
- STANGOS, Nikos, *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

Colaboradores da Móin-Móin N.2

Christine Zurbach – Doutora em Literatura Comparada e Estudos de Tradução. Dramaturgista, crítica teatral e pesquisadora do teatro de marionetes e história do teatro português.

Professora de teatro na Universidade de Évora - Portugal. Autora do livro *Teatro de Marionetas: tradição e modernidade*(2002).
zurbach@mail.telepac.pt

Conceição Rosière – Atriz, bonequeira, diretora e autora de textos para teatro de bonecos. Integra o grupo Teatro de Bonecos Patati & Patatá e a Associação de Teatro de Bonecos do Estado de Minas Gerais - Atebemg. mcrosiere@gmail.com

Glyn Edwards – Marionetista e diretor teatral. Pesquisador do teatro de bonecos popular da Inglaterra Punch and Judy.
glyn@punch-and-judy.com

Izabela Brochado – Atriz e bonequeira. Professora de teatro na Universidade de Brasília – UNB. Pesquisadora do mamulengo e outras manifestações do teatro de bonecos popular brasileiro. Doutora em Teatro pelo Trinity College - University de Dublin.
brochadi@tcd.ie

John McCormick - Professor Doutor aposentado do Trinity College - University de Dublin, pesquisador, diretor e bonequeiro. Entre outros livros, publicou: *Popular Theatres of Nineteenth-Century France; Dion Boucicault (1820-1890); Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914* (com Bennie Pratasik); e *The Victorian Marionette Theatre*. jmccrmck@eircom.net

Marcos Malafaia – Marionetista, designer gráfico e diretor teatral do Giramundo Teatro de Bonecos de Belo Horizonte, M.G.
marcos@giramundo.org

Marco Souza – Jornalista, Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC e autor do livro *O Kuruma Ningyo e o Corpo no Teatro de Animação Japonês* (2005). eugenidis@hotmail.com

Tácito Borralho – Ator, bonequeiro e diretor teatral. Mestre em teatro e professor de teatro de bonecos na Universidade Federal do Maranhão. Coordena o Grupo de Pesquisa Casemiro Côco. casemirococo@uol.com.br

Tito Lorefice – Ator, titeriteiro e diretor teatral. Professor de interpretação teatral na Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martin. Coordenador do Curso de Bacharelado em Teatro de Títeres na Universidad Nacional San Martin em Buenos Aires, Argentina. titolorefice@yahoo.com.ar

Wagner Cintra – Diretor teatral e professor de teatro de formas animadas e cenografia na Universidade Estadual Paulista – UNESP. Doutorando em Teatro na Universidade de São Paulo – USP. Diretor do Teatro de Brancaleone (SP). wagcintra@terra.com.br

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 - Duas vias impressas em folhas formato A-4, acompanhadas de disquete gravado em Word for Windows 6.0 ou 7.0 (ou compatível para versão), em disquete 1.4 para Caixa Postal 491, Florianópolis – SC – Brasil ou pelo e-mail teatrodebonecos@udesc.br

4 - Telefone e/ou e-mail para eventuais contatos.

5 - Indicação de publicação anterior do trabalho: data, local, título, assim como tratamento literário ou científico original.

6 - A formatação de seu trabalho de acordo com a padronização abaixo, vai garantir a melhor compreensão de seu texto:

*Fonte: Times New Roman. Corpo 12.

*Parágrafo: com recuo, espaço entre linhas 1,5.

*Títulos de obras, revistas, etc.: itálico.

*Nomes de eventos: entre aspas.

*Citações: entre aspas.

*As colaborações devem incluir brevíssima apresentação do autor, logo após o título, visando situar o leitor, de no máximo 3 linhas.

*À parte, o colaborador deve enviar uma autorização assinada para a publicação do texto, fotos ou desenhos. Caso inclua materiais gráficos da autoria de terceiros, é indispensável o aceite dos mesmos, assim como uma legenda de identificação.

*Bibliografia: Deve ser acrescentada após as notas, em acordo com as normas padrões da ABNT.

**Para solicitar ou adquirir a
Revista MÓIN-MÓIN dirigir-se a:**

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 – Santa Catarina

Home page: www.scar.art.br

E-mail: scar@scar.art.br

ou

Design Editora Ltda.

Caixa Postal 1.310

CEP 89251-600

Jaraguá do Sul/SC

Home page: www.designeditora.com.br

E-mail: vendas@designeditora.com.br

ISSN 1909-1385



Uma publicação



Apoio

FUNCULTURAL

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA,
TURISMO E ESPORTE

