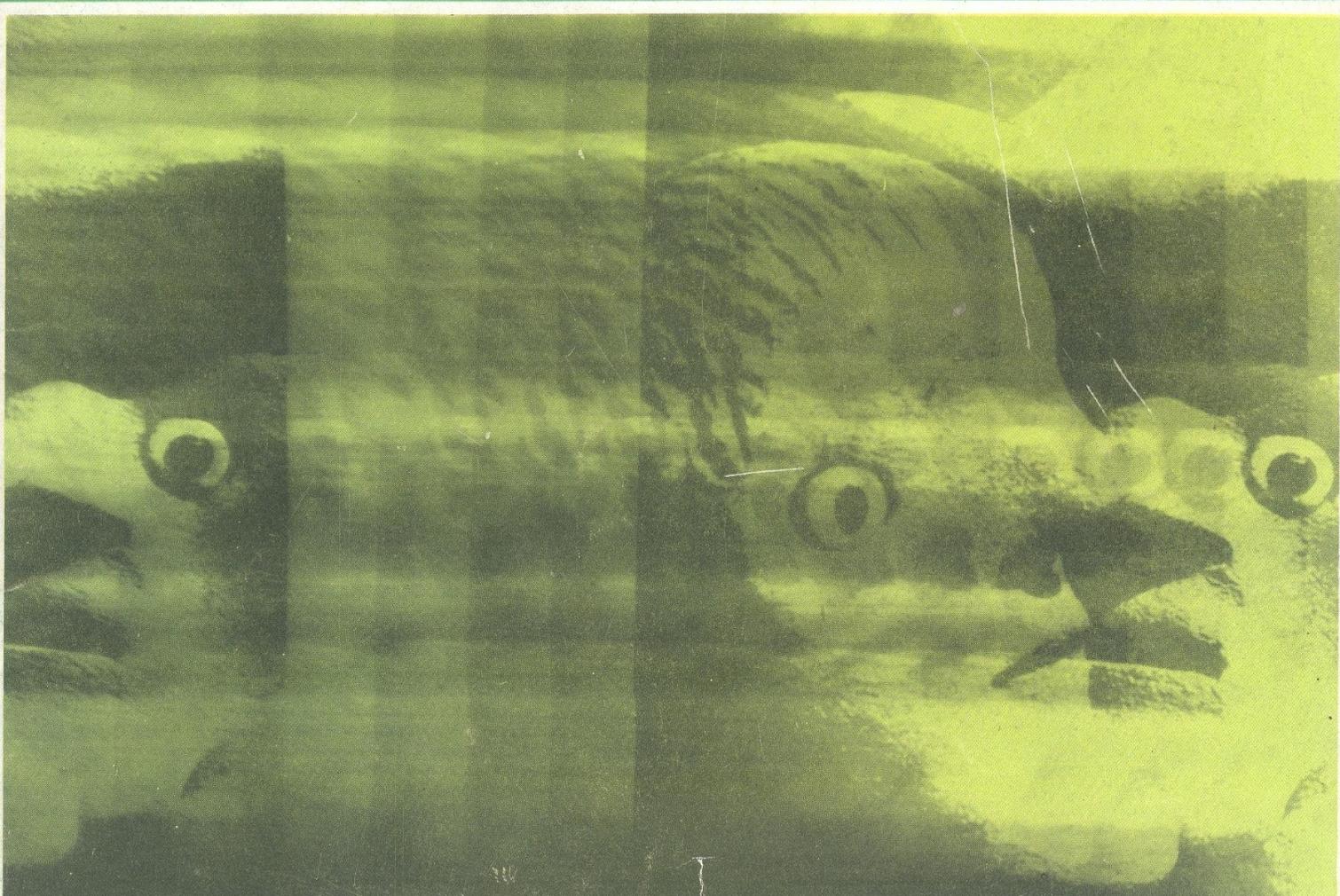


MAMULENGO

Nº 2
—
1974



MAMULENGO

Revista trimestral da **Associação Brasileira de Teatro de Bonecos**

Outubro 1973/março de 1974

Sumário

MAMULENGO	3
Maria Mazzetti	6
Teatro de Bonecos na Checoslováquia	8
Por um Teatro de Bonecos Melhor — Basil Milovsoroff	11
Auto do Menino Atrasado — Cecília Meireles	15
Mamulengo — Hermilo Borba Fiho	21
Aventuras de uma Viúva Alucinada — Ginu	23
Conselhos a um Titiriteiro Mambembe — Virginia Valli	29
Lixo que se Transforma em Boneco	32
Perspectivas da UNIMA — Jan Malik	35
Festivais Internacionais	31
Grupos em Atividade	41
Circo de Marionetes do Palhaço Malmequer	44
Correspondência	46

ANO 0

N. 2

MAMULENGO

Publicação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos
Redação — Rua Barata Ribeiro, 60 c01 — Guanabara — Brasil
Diretor-responsável — Cláudio Ferreira
Secretário — Clorys Daly
Editor — Virginia Valli

Capa:
Cerâmica popular — Cabeças

MAMULENGO — Espécie de divertimento popular em Pernambuco que consiste em representações dramáticas por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, esconde-se uma ou duas pessoas adestradas, e fazem que os bonecos se exibam com movimento e fala. A esses dramas servem ao mesmo tempo de assunto cenas bíblicas e de atualidade. Tem lugar por ocasião das festividades de igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias. (*Dicionário do Folclore* — Luís da Câmara Cascudo).

MAMULENGO — Puppet theater that is folk art in the State of Pernambuco, Northeast of Brazil. The puppets are operated on a small stage by one or more puppeteers hidden behind a screen. The plays are about biblical or current events and are presented during church festivals, particularly in the outskirts of town. Delighting in this entertainment the people cheer and reward the puppeteers with small cash donations. (*Folklore Dictionary* — Luís da Câmara Cascudo).

Os artistas reunidos na UNIMA estão conscientes de sua responsabilidade educativa diante da geração jovem e desejam, conseqüentemente, inculcar nas crianças o ideal da cooperação entre os povos e, conforme seus estatutos, buscar, através dos corações infantis, o caminho que leva ao coração dos adultos. Isso pode parecer grandiloqüente, mas é um problema que, pela sua importância, merece a nossa reflexão.

HENRYK JURKOWSKI
(Secretário Geral da UNIMA)

Boneco, gente, não é lixo. Ou é. Mas um lixo que a inventiva do marionetista transforma numa realidade mais real que as coisas existentes ou fabricadas com apuro de técnica. Muita gente de verdade sabia disso: Kleist, Goethe, George Sand, Klee, Calder, Alfred Jarry, Garcia Lorca, Anatole France, por exemplo. Alguns chegaram a por mãos à massa e fabricar seu bonequinho, como aconteceu com Jarry que, ainda estudante, ao desejar criticar um professor — o Pai Hébert — primeiro esboço do famoso *Ubu Rei*, deixou-nos a imagem sugestiva do personagem que, mesmo modificada posteriormente quando interpretada por gente de carne e osso, nunca chegou a perder suas características de boneco. Paul Klee, quando o filho completou nove anos, deu-lhe de presente um teatrinho de bonecos fabricados por ele próprio. Conforme conta Felix Klee, seu pai “modelou as cabeças de massa acrescentando elementos tais como botões, pedaços de madrepérola e latão na massa enquanto secava. Depois de pintadas as cabeças, chegou a vez das roupas. Os tecidos foram tirados da caixa-de-costura da mãe, com a maior fantasia foram cortados e costurados à máquina. Pronta a roupa, esta era presa à cabeça com cola, e a juntura amarrada com um longo barbante. Depois que a cola secava, Klee tirava o barbante e a boneca estava pronta.” Por esse processo, isto é, muita imaginação e algum lixo, Klee chegou a criar um teatro com cinquenta bonecos. Os cenários eram feitos mais ou menos da mesma maneira: molduras velhas com imagens recortadas de retalhos de pano que eram pendurados no vão de uma porta.

Quanto ao lixo que se transforma em boneco — isto está explicado nas páginas 32 e 33 deste MAMULENGO.

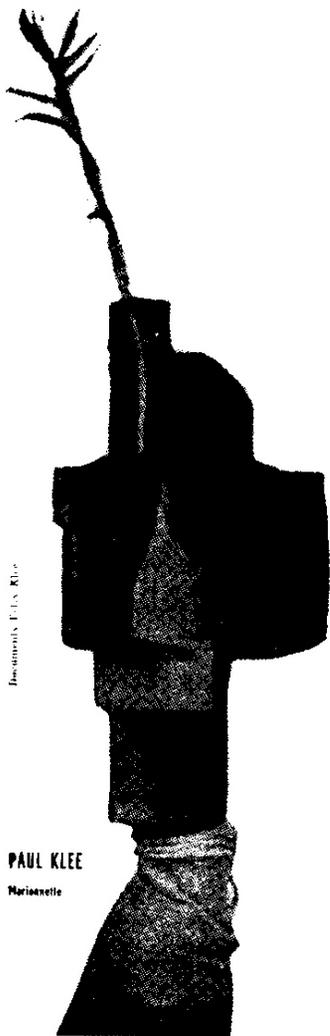


Imagem: Elis Rio

PAUL KLEE
Marionette

Nada tem prejudicado mais a arte dos bonecos do que a opinião, aliás irreversível, de que a marioneta é uma representação do homem ou, mais exatamente, que ela simboliza alguns traços de seu caráter nele revelados por uma época dada, o que teve como resultado povoar os teatrinhos desse gênero de anões, de homens miniaturas, de homúnculos que diferem de seus irmãos, atores *grandes* e maduros não só pelo tamanho como também pela ausência de um interior psíquico. O homúnculo traz à cena do teatro de bonecos a ilusão do teatro dramático realista, em sua natureza e espírito, obriga a uma separação artificial, no palco, entre o *plano vivo* e o cenário, o *homem-boneco* e o acessório, o quadro plástico e o jogo do ator. Assim, ele desintegra o teatro de marionetes em lugar de organizá-lo, de formar um todo artístico à parte.

JÓZEF RATAJCZAK

MARIA MAZZETTI

Maria Aparecida Mazzetti, falecida a 9/2/74, diretora do *Teatro Gibi* e do Setor de Teatro Infantil da Secretaria de Educação e Cultura da Guanabara, era técnica de educação e autora de livros de literatura infantil, com menção no Catálogo da Biblioteca Internacional da Juventude (*The Best of Best*), editado em inglês e alemão, e detentora dos prêmios “Monteiro Lobato” da Guanabara e “Viriato Correia” do Instituto Nacional do Livro (MEC).

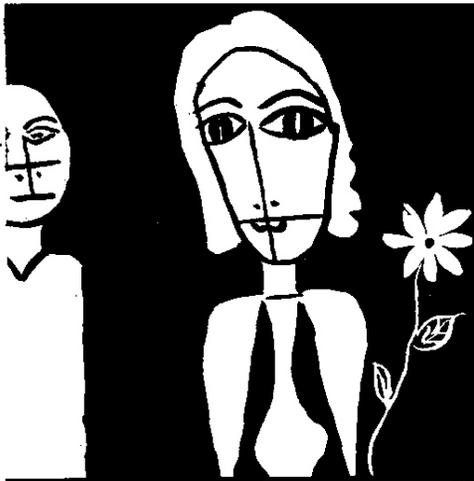
Dedicada ao teatro de bonecos, escreveu peças para serem montadas pelo *Teatro Gibi*, onde pôde testar a validade dos textos e montagens nas centenas de espetáculos que dirigiu para os alunos das escolas públicas do Estado. Ganhou prêmio da Secretaria de Educação do Paraná com sua peça *Mariquita dos Girassóis*. Chefiou, desde a sua fundação, o Setor de Teatro Infantil da SEGB.

Escreveu, entre outras, as seguintes peças para títeres: *Vestidinho de Papel*, *Rua dos Repolhos*, *Pimbal*, *Coisa de Lata com Choro de Prata*, *Aniversário da Princesinha Papelotes*, *Mariquita dos Girassóis*, *Por Causa de Uma Boneca*, *Sete Retratos Para Dois Mosquitos* publicados pela Editora Fundo de Cultura (GB) sob os títulos: *Teatrinho da Sala de Aula*, *Fantoches*, *Humor*, *Festa*, *Poesia* e *Teatrinho de Menino Gostar*.

“Através do fantoche tive sempre em mente atingir a sensibilidade das crianças, fazer com que elas vibrassem, saíssem do mundo por demais calculista dos adultos e tivessem a oportunidade de sonhar, rir, imaginar e passar pelas emoções e aventuras que, na vida real, não lhes é permitido.

“O fantoche é um elemento altamente rico de possibilidades. Por sua extrema rigidez, está impossibilitado de ter contrações faciais, falar e caminhar naturalmente. Está morto. A impossibilidade para a vida é que o torna, entretanto, hábil para se transformar no propulsor da feérica imaginação infantil. A criança obriga-se com isso a dizer o que não foi dito, a imaginar o que foi apenas sugerido. No fantoche tudo é sumário, reduzido, sintético. Dá-se um ponto de apoio para que a criança teça, a seu bel-prazer, uma rede ofuscante de fantasias, em torno desse ponto.”

Estas são palavras de Maria Mazzetti e, em alguns pontos, são também a palavra de Basil Milovsoroff, nas páginas desta revista. Síntese. Um dos elementos essenciais do boneco. Maria Mazzetti, professora, educadora e autora — em seus dez anos de intenso convívio com o boneco — soube deduzir-lhe as regras básicas ao transformar o antigo *Teatro Gibi*(*) num teatro dedicado exclusivamente à criança da escola primária, abandonando a mera busca estética ou recreativa,



T E A T R O G I B I

sem contido comprometer-se com uma possível ideologia educacional, talvez em voga. Vimos, então, crescer com força total um teatrinho de bonecos com uma filosofia de ação: criança em primeiro lugar!

Com os seus colaboradores — todos professores primários — reformulou-se a produção teatral do *Gibi*, na base do *novo* — nova dramaturgia, novos bonecos, gente nova. O renascimento do *Gibi* ou, antes, a sua tomada de novos pontos de vista, assanhou muitos marionetistas da Guanabara, pois a *Sociedade Pestalozzi do Brasil*, que iniciara e parecia destinada a orientar essa nova visão do teatro de bonecos, abandonara esse papel. O Setor de Teatro Infantil, do Departamento de Educação Primária pelo seu *Teatro Gibi* mais que depressa preencheu o vazio e a ausência. E Maria Mazzetti, como sua primeira diretora, conseguiu ir além: desencadeou a pura poesia na sala de aula. E isto não estava no currículo! Na salinha feia de uma pobre escola primária brasileira, foi aí que vimos, durante os últimos anos, milhares de crianças rindo, vivendo e convivendo rotineiramente com *Mariquitas dos Girassóis*, *mosquitos Faniquito e Faniquita*, *Princesas Papelotes*, *Repolhos e Muita Coisa de Lata com Choro de Prata*. Pois a essa altura, além de suportar as mazelas e tarefas de burocracia ingrátíssima, MM dirigia, ensaiava, pedia, cotizava-se para arranjar toda a matéria de que se alimenta um teatrinho, e que não é pouca, seguindo, além disso, sua vocação maior: a palavra poética. Foi nessa *palavra poética* que ela enredou o mundo infantil (e também o adulto) da GB, ao colocá-la na boca dos títeres — gentes, bichos e coisas que as mãos mágicas de Beatriz de Almeida vêm criando para o repertório do *Teatro Gibi*. As vozes e os dedos dos artistas manipuladores concluíram a tarefa: crianças de quase 1 000 unidades escolares da Guanabara podem ver teatrinho de bonecos regularmente.

Esperamos que o trabalho de Maria Mazzetti e de seus auxiliares do Setor de Teatro Infantil não se perca e que continuem o programa do TG, cujo objetivo é “levar alegria às crianças porque estamos certos que não há educação sem alegria, e através da recreação formar futuras platéias mais exigentes e severas; ensinar a beleza e o mistério das coisas; o prazer de estar vivo.”

Concluimos, também, com Basil Milovsoroff: Precisamos de muitas Marias Mazzettis no teatro de bonecos do Brasil.

V. V.

(*) O *Teatro Gibi* foi fundado em 1945 por Iolanda Fagundes, em São Paulo. Estreou em 1945 no Rio de Janeiro, sob o patrocínio do *O Globo*. Em 1948 foi encampado pela Prefeitura do Rio de Janeiro, fazendo parte do Serviço de Teatros e Diversões da Secretaria de Educação e Cultura da antiga Prefeitura do Distrito Federal. Realizou espetáculos no Rio de Janeiro, Estado do Rio, São Paulo, Minas Gerais e diversos outros Estados, além de exposições de bonecos. Sua platéia era a de crianças e adultos de orfanatos, asilos, fábricas, praças, parques infantis etc. Em 1961, o TG passou a fazer parte do Departamento de Educação Primária, Setor de Incentivo e Especialização do Professor. Maria Mazzetti assumiu a direção do TG em 1963 e a partir de 1964 foi criado o Setor de Teatro Infantil, quando se constatou a importância do teatro na educação infantil.

TEATRO DE BONECOS NA CHECOSLOVAQUIA

O uso teatral do boneco criou raízes de suas futuras tradições já nas fases mais antigas das diversas culturas territoriais. Também no território hoje ocupado pela Checoslováquia podemos considerar que os antecessores do teatro de bonecos são os símbolos figurativos, folclóricos, de ousada estilização que tinham função de utilidade de costumes, função ritual ou mágica ou, em outras ocasiões, tomavam a forma de disfarce deformador ou máscara.

JAN MALIK

A história do teatro de bonecos checoslovaco teve um capítulo glorioso nos anos da ocupação. Sob as condições mais terríveis conseguiu encenar programas com um subtexto de resistência que, devido ao sucesso, eram repetidos muitas vezes. Em Praga, encarregava-se disso principalmente o grupo PULS (Cena Artística Praguense de Títeres), mas não faltaram grupos semelhantes em outras cidades. Teve grande influência a cena ambulante do Prof. Skupa e suas funções noturnas para adultos que a partir de 1937 orientavam seu repertório para uma conscientização política. O autor Frank Wenig apresentou — justamente na fase crítica de 1938/9 — uma aguda sátira à expansão hitleriana e, nos anos de 1939 a 1942, sob o pseudônimo de Jiri Kubes, o dr. Jan Malik ofereceu ao teatro do prof. Skupa três comédias que foram apresentadas até o verão de 1943.

Em 1945 existia na Checoslováquia apenas um teatro profissional de bonecos, o do Prof. Josef Skupa. Posteriormente, a lei sobre teatro favoreceu a fundação de novos grupos, após a visita do Teatro Central Estatal de Títeres de Moscou, dirigido por Obraztsov. Atualmente, há 23 conjuntos profissionais e dois teatros de luz negra estão anexos ao Estúdio Teatral Estatal dirigido pelo Ministério da Cultura.

Os teatros regionais de títeres apresentam anualmente 250 a 300 espetáculos e preparam 3/4 estréias. Contam com uma platéia anual de 1 750 000 espectadores.

A Checoslováquia foi o primeiro país a contar com uma escola superior de títeres — a Cátedra de Títeres da Faculdade de Teatro da Academia de Artes Musicais de Praga, inaugurada em 1952, tendo como diretor Josef Skupa.

Até o período denominado de renascença títriteira checa, quando os marionetistas ambulantes deixaram de ser a principal atividade de teatro de bonecos e foram substituídos pelos teatros nas escolas, clubes e residências, teve lugar um desenvolvimento

verdadeiro do repertório de marionetes para crianças. Ludmila Tesarova (1857/1936), uma professora de jardim-de-infância, teve sem dúvida a maior influência nesse desenvolvimento. Ela compreendeu a importância do teatro de bonecos na educação da criança e contribuiu incansavelmente para a sua difusão em escolas e instituições. Escreveu contos-de-fada e cenas infantis com finalidade educativa e editou a coleção *Children's Puppet Theatre for School and Home*. Mesmo tratando-se de conto-de-fada, o herói continuava sendo o personagem popular *Kasperek*, introduzido às vezes forçadamente no enredo.

Nos anos vinte a trinta deste século, o teatro de bonecos se difundiu na Checoslováquia principalmente como diversão infantil. Muitas das peças se ressentiam, então, das condições amadorísticas desses teatros. *Kasperek* continuou sendo o herói, que de tempos em tempos se tornava a vítima das críticas dos educadores. Contudo, mesmo nessa época foram feitas algumas tentativas mais sérias do ponto de vista literário, que hoje se tornaram clássicas, como: *Brocade, the Rince from a Fairy-tale*, de Vasek Sojka, a peça oriental de K. Driml — *Shuki-Muki e Micek-Flicek*, de Jan Malik, esta última mundialmente famosa.

O monopólio do teatro de bonecos para crianças na Checoslováquia desde 1945 é caracterizado por dois fatores: primeiro, a larga popularidade dos bonecos de luva e de vara (*stick-puppets*) que quebraram a supremacia da marioneta ou boneco de fio; e o segundo foi a fundação de teatros profissionais a partir de 1948. Essa expansão do fantoche significou, no exato sentido da palavra, a invasão dos teatrinhos pelas peças referentes a animais, principalmente versões da literatura dramática soviética. A introdução em massa do boneco de vara causou também a literarização da dramaturgia títriteira. Os novos conjuntos profissionais começaram a trabalhar sua própria dramaturgia, seu estilo e diferenciação do teatro de atores vivos.

Uma das personalidades mais importantes dessa expansão foi o poeta Józef Kainax por sua adaptação do conto clássico *Goldilocks*. Com essa obra, impulsionou a criação de peças similares pela pureza e poesia dos modelos clássicos. A dramaturgia títriteira, até então ignorada pelos autores literários, atraiu muitos deles, por exemplo, Frantisek Pavlicek com seu conto *About the Princess and the Seven Knights, O Rouxinol do Imperador*, de Andersen e *Bajaja*, do folclore eslovaco.

O teatro checo de fantoches, conforme documento iconográfico, assinala a sua existência já em 1568 e, segundo Malik, ele aparece como uma criação da época barroca. Saturado a princípio de influências inglesa, alemã e italiana, ele desenvolve pouco a pouco suas características originais com grande esplendor, no século XIX, como síntese da tradição e das concepções modernas.

Em poucos países haverá um tal interesse pelos títeres como na Checoslováquia, que constituem hoje quase uma instituição nacional: 3 000 grupos de artistas desenvolvem regularmente suas atividades nas escolas, cooperativas e centros culturais, existindo teatro de bonecos nas principais cidades checas.

Antes de possuir um teatro nacional, já a comédia dos títeres era uma realidade no meio popular. Os bonecos estão profundamente enraizados na história checa participando, também, na luta pela emancipação nacional. Quando os Habsburgos quiseram sufocar o nacionalismo checo, os teatros ambulantes de títeres contribuíram para mantê-lo vivo e latente. Na primeira guerra mundial, os bonecos ajudaram a despertar os diversos movimentos de resistência popular. Josef Skupa, artista do Estado e figura célebre internacionalmente, utilizou a voz de seu pequeno e vivaz *Kasperek* — irmão gêmeo de Punch, Guignol e Polichinelo — para sublevar o povo de Pilsen contra a monarquia austro-húngara.

Durante a segunda guerra, os títeres de Skupa usaram novamente a voz da liberdade, encarnando personagens famosos como Spejbl, o pai, incapaz e santarrão e o filho — Hurvinek, safado, polêmico e cheio de defeitos. Foram imediatamente encerrados num armário no quartel da Gestapo, em Pilsen, e Skupa — o marionetista, foi dar com os ossos na prisão de Dresden. Mas outros titiriteiros corajosos, como Jan Malik(*), o substituíram em suas representações clandestinas.

Em 1948, foi sancionada uma lei que colocou o espetáculo de títeres ao mesmo nível das outras manifestações de arte dramática. Atualmente, há dez teatros profissionais de bonecos e funciona uma cadeira para o ensino da arte na Academia de Música de Praga. Nos colégios e escolas, os bonecos são amplamente usados como meio de desenvolvimento da expressão e como recurso de ensino de diversas matérias.

Em 1946, a Checoslováquia recebeu o aplauso internacional pela nova esfera de aplicação do boneco: o cinema. Os filmes de títeres de Hermína Týrlová, Karel Zeman e, principalmente, Jiri Trnka obtiveram prêmios nos festivais de Veneza, Cannes, Bruxelas e Edimburgo. Inspirando-se nas ricas tradições titiriteiras checas, esses artistas conseguiram um novo campo de expansão ao mais popular meio de expressão da Checoslováquia.

Apesar do desenvolvimento técnico atingido pelo teatro de bonecos nesse país, muitos consideram a dramaturgia checa ainda fraca pela falta de estórias realistas e de outros gêneros, como o de aventuras, endereçadas à platéia infantil.

Livros consultados: *Puppet Theatre Around the World-1960/61* NATYA El Correo — 1955-UNESCO

El Teatro de Títeres en Checoslováquia — Dr. Erik Kolar — Orbis, Praga, 1970

(*) O 70.º aniversário de Jan Malik — presidente honorário da UNIMA e seu secretário geral de 1933/72, foi comemorado a 12 de fevereiro com uma manifestação no Museu Nacional de Praga. Em seguida, o Teatro de Marionetes de Ostrava apresentou, no Teatro Central de Marionetes — Plaisanteries — a nova peça desse grande animador do teatro de bonecos da Checoslováquia.

POR UM TEATRO DE BONECOS MELHOR

Para começar, devo confessar que tenho minha própria perspectiva a respeito do teatro de bonecos, a qual defendo há algum tempo. Na falta de uma evidência mais bem fundamentada, acho que o teatro de bonecos é um *Teatro de Arte* (imagem). Isto se baseia no simples critério segundo o qual o teatro de bonecos se manifesta através das artes plásticas (pintura e escultura) como o *ballet* se manifesta através da dança, a Ópera pela música e o Drama através da palavra e da mímica. Em outras palavras, ele tem um elemento fundamental que determina sua identidade.

Max von Boehn, em seu livro sobre bonecas, ampliado algum tempo atrás a fim de incluir títeres, tem a seguinte passagem, notável e singularmente pertinente a esse argumento e à definição do teatro de bonecos — um teatro muito necessitado de definições em si mesmo e em muitos de seus aspectos.

“A primeira, ainda experimental, tentativa de modelagem de formas plásticas é a boneca, mas quando seu modelado plástico se transforma em arte a boneca não desaparece; poder-se-ia dizer que enquanto a boneca não se permitiu ingressar no santuário da arte, foi-lhe permitido permanecer no pátio do templo. A arte, rejeitando o não-essencial e o fortuíto, empenhou-se em mostrar um reflexo da alma. A boneca renunciou a esse motivo psicológico a fim de acentuar e intensificar o superficial e o externo. As criações de arte têm que levar em conta a imaginação do espectador; a boneca não permite o mais leve escopo para o jogo da imaginação. O escultor dos dias atuais trabalha de acordo com as mesmas regras e com os mesmos métodos de seu predecessor há milhares de anos atrás. Ele dirige sua atenção para as emoções e alcança o mesmo resultado que

aquele. A boneca, ao contrário, forçou a introdução a seu serviço de todos os refinamentos de uma técnica progressiva, não se esforçando em direção a uma impressão estética, mas tendo por objetivo sempre a mais perfeita ilusão. Ela pode aproximar-se surpreendentemente da natureza, mas quanto mais se aproxima do alvo mais se distancia da arte; ela pode criar uma ilusão, mas a verdadeira essência do prazer artístico — a elevação da alma a um plano mais alto — este lhe é negado.” (1)

Conhecendo muito bem a mitologia eslava, não posso realmente concordar com as afirmações de von Boehn expressas na primeira sentença da citação, mas o restante de sua fundamentação é da maior importância porque aponta uma diferença visível, se nós entretanto discernirmos entre a *imagem artística* (art image) simbolizando o estado psicológico e estético da mente humana e a *boneca* representando a forma natural, que sugere a diferença entre a arte do boneco (*art image* — uma alusão) e a boneca-títere (produto artesanal — uma ilusão).

A diferença é fundamental. Esse descendente do ídolo foi feito para adquirir uma personalidade dividida e, conseqüentemente, vem tendo uma dificuldade milenar em obter qualquer resultado. Pelo seu nascimento ele é um cidadão do reino da imaginação criadora e estava destinado, pela sua infinita variedade de formas, pelos deuses ou pelas musas, a modelar para nós as “realidades” da imaginação ou interpretar a emoção e as realidades concretas dos homens em sua própria linguagem sensível. Mas, caprichosamente, ele foi sentenciado à vida de um ingênuo forjador do mundano.

É difícil penetrar a profundidade e o poder dos símbolos que representam o mais ínti-

mo das emoções humanas mas, em relação a isso, não posso deixar de pensar no fato de que o antigo deus do universo, Perun, da mitologia eslava, um pedaço de madeira primitivamente talhado com um machado, e reincarnado no final do primeiro milênio cristão, no profeta do cristianismo Ilia, ainda me causasse um impacto, quando ainda criança, na Sibéria, durante uma tempestade com relâmpagos e trovões, era impelido a benzer-me e dizer baixinho: “Santo, santo, santo Deus...” buscando inconscientemente a intercessão do Senhor no medo instilado pela antiga superstição de que era o enraivecido profeta Ilia lançando seus dardos faiscantes e retumbando em sua carruagem através dos céus. Estou certo de que muitas crianças russas ou adultos, atualmente, ainda pagam seu débito ao velho (Perun) Ilia, apesar, talvez, da ausência da invocação religiosa.

A respeito da boneca-títere direi, considerando tudo isto, que seria injusto negar alguma utilidade da semelhança com a boneca porque o fato é que, copiar da realidade, é uma das aptidões do boneco e, em vias limitadas e por efeitos especiais, seu uso para certas finalidades criativas é válido. A persistente, excessiva e inábil confiança nessas aptidões é deplorável, porque o sucesso dessa realidade excessiva parece depender da capacidade humana de credibilidade, mas essa utilidade decresce quantitativamente com a idade e a maturidade cultural do espectador. É interessante notar que crianças em idade de boneca são muito interessadas em títeres, mas é ainda mais notável que os desenhos feitos por essas crianças daquilo que assistiram em forma de bonecos têm muitas vezes uma ingenuidade encantadora que sugere uma interessante reinterpretação se montado com uma sensibilidade infantil, num palco.

A citação acima e as observações que fiz parece que se conformam a essa oportunidade de expandir de uma maneira algo mais terra-a-terra este tema da arte titiriteira pelo empréstimo de alguns poucos parágrafos de meu próprio artigo de duas décadas atrás, parágrafos que, com ligeiras modificações, abordam o assunto antes de nós — *Puppet Theatre as a Performing Art Theatre*, e podem servir de comentário a dois ou três problemas mais inteligivelmente.

“Os ídolos animados de tempo obscuramente lembrado, os títeres alegóricos do Oriente, os bonecos satíricos nascidos na Renascença e outros eram símbolos físicos de significado, abstrações de caráter interior, puras dramatizações criadas com o único propósito de prover uma visão do invisível e supra-natural, ou vislumbres de aparições destacadas do grotesco do homem, drapejadas em torno do seu ego. Esses bonecos produziam um drama verossímil e poderoso mas apenas onde o homem, envolvido na trama de suas limitações físicas, não o conseguia.

“O efetivo teatro de bonecos oferece quase que o máximo na pura ficção. *Um boneco pode ser (uma imagem de) homem, animal, inseto, chaleira ou o amanhã.*”

Isso força inequivocamente sua natureza artística, dando-lhe direito de ser ele próprio e de usar intencionalmente seu endosso do movimento próprio para os propósitos de interpretação e síntese artística.

“Um rápido exame dos pontos de orientação da produção em teatro de bonecos pode revelar muita coisa. Para resumir, eles podem ser reduzidos a três: *abstração, movimento e síntese.*

“Abstração em teatro de bonecos significa simplificação ou generalização; a eliminação dos pormenores para criar a imagem mais simples (1 boneco) e o *background* mais simples, sem destruir a clareza do significado. Isso também implica em distorção, uma maneira de criar exagerada ou suavizada, em termos de linhas de contorno

simples a fim de captar a essência do personagem, a expressão básica do significado. Os tipos de distorção podem variar muito, desde o grotesco terrífico ou cômico até o refinadamente belo ou ingênuo.” (Devo esclarecer que tudo isto é também verdadeiro para a peça de bonecos em suas formas verbal, musical, mímica ou outras.)

“O significado do movimento é também de especial importância quanto a bonecos. O movimento da marioneta foi projetado para parecer uma espécie de vida há tanto tempo que é quase revolução dizer que, para uma expressão honesta, o títere deveria confiar em seus próprios recursos. Seus gestos e locomoção deviam ser propostos dentro da mecânica individual própria do boneco e de sua liberdade de contrariar a lei da gravidade. Tendo isso em mente, eles às vezes falham no movimento dado ao homem, às vezes coincidem com ele e às vezes o superam. Seu propósito é indicar ou sublinhar o significado da expressão desejada, valorizar o lado dramático ou caricato e quando um gesto, provindo de uma indisfarçável origem artificial coincidi-lo honestamente com o da vida, isso se torna mágico e não discordante.

“... Ninguém conseguiu ainda explorar inteiramente as possibilidades dramáticas do movimento artificial. Mas estejam certos que ele promete uma riqueza de efeitos extraordinários. Porque o boneco pode mover-se de um modo humanamente ilógico e também, ao mesmo tempo, dramaticamente plausível.

“Movimento e som têm uma afinidade particular. Um não existe sem o outro. O som de um assovio não pode existir sem se soprar num pedaço de pau. Isto abre o caminho para fascinantes possibilidades aos bonecos em síntese com a música... O plano do movimento inanimado pode não só seguir a ordem de estrutura de música conhecida, indo além a fim de criar novos ritmos e novas fontes de som.

“Como todas as formas de arte teatral, a fim de realizar um drama absorvente ou

espetáculo, o teatro de bonecos deve se ater à *síntese — a combinação artística de seus vários elementos integrantes.* Sendo uma forma de teatro em que, como no *ballet*, a maneira de interpretação está circunscrita pela capacidade especial de seu intérprete e de suas peculiares limitações, o processo de aglutinação artística significa a modelagem de todos os elementos, incluindo a forma da peça (não o seu sentido), às capacidades lógicas do ator plástico.” (2) São estes os rápidos pontos de vista ainda defensáveis, mas necessitando de grande desenvolvimento. Felizmente isto pode ser feito a qualquer tempo. Nesse ínterim, talvez, a idéia “do canudo que assovia” mencionado antes, necessite de poucas palavras quanto às suas implicações, pela relevância daquilo que, na superfície, parece muitas vezes irrelevante e é de surpreendente importância como base teórica para uma realização criativa aplicada, e o “canudo que assovia” pode ser válido pelo menos para acrescentar um rápido pensamento. Um espeto após preencher a sua função plebéia num piquenique, servindo um churrasco, se for girado no escuro em vários modos, com sua ponta brilhando, produz extraordinários efeitos visuais e sonoros, cujo pensamento aprofundado revela mais do que os olhos e ouvidos podem apreender, isto é, que a soma desses efeitos é a *integração absoluta.* A importância disso pode ser profunda porque estamos em presença de um interessantíssimo fenômeno físico. Desde que todos os objetos em movimento produzem sons audíveis ou inaudíveis por causa da fricção, o espeto em movimento, então, organiza a qualidade do som pelos atributos de sua forma, pelo grau de velocidade e pela variação de suas evoluções e revoluções. A ponta brilhante do espeto, devido à nossa “persistência de memória visual” dá-nos a visão da continuidade de uma luz em serpentina no curso das viagens do espeto. Que é a realidade dessa metáfora física para o titiriteiro? A vareta é a imagem (boneco, se quiserem), o giro é a distribui-

ção coreográfica do movimento no espaço e no tempo. O som abrange o diálogo, a música ou outros efeitos sonoros e o ponto brilhante é a cor, maneira e forma iluminadora dos acontecimentos no espaço. Essa arquitetura de integração perfeita sugere por si mesma em relação a ele como um princípio de organização da produção do teatro de bonecos, ou qualquer produção no palco quanto ao assunto. Há muitas outras implicações fascinantes, dramáticas e artísticas, mas sobre elas espero falar futuramente. Provavelmente o melhor exemplo de algo como síntese apurada seja o que vi recentemente em Ernie de Jim Henson em *Sesame Street*: movimento vivo das mãos em relação de contraponto com um corpo estilizado e o encantador absurdo da peça torna o maroto personagem muito plausível.

O que resultará de proveito para o leitor dos fundamentos que tentei esboçar a fim de enfatizar a natureza artística do teatro de bonecos — não sei dizer. Certamente isso deve ser considerado do ponto de vista da própria experiência de cada um. De qualquer modo, espero que seu conteúdo estimule o leitor a lançar os olhos para duas publicações abaixo descritas, a fim de avaliar mais agudamente quão profundamente esse descendente do ídolo — o teatro de bonecos, pode nos levar ao labirinto atraente da arte criadora e teatral. As publicações são: *Art and the Stage in the 20th Century* editado pela New York Graphic Society Ltd. e *The Puppet Theater of the Modern World*, publicado por Plays Inc.

O primeiro contém os seguintes capítulos: "Teatro como campo de batalha da arte", "Do Arquiteto Teatral ao pintor cênico", "Naturalismo e Teatro", "Appia e Craig" etc. Entre os colaboradores de especial interesse para o marionetista, estão: Mikhail Larionov, Natalia Gocharova, Mark Chagall, Picasso, Leger, Cocteau, Miro, Fortunato Depero, Enrico Prampolini, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Alexander Calder e outros. Todos esses artistas, em sua obra

para o palco, foram influenciados pelos bonecos em maior ou menor grau e viram nele o "o elemento de ligação que faltava" em sua busca do teatro perfeito.

O segundo livro contém ilustrações de bonecos de trinta e seis países e pequenos estudos de dezenove eminentes marionetistas, dezessete dos quais europeus. Foi revisado por Marjorie B. McPharlin. Esse livro foi preparado pelo Departamento Editorial da UNIMA, sob a orientação de Margareta Niculescu, publicado em 1965 e traduzido em oito línguas.

Um marionetista sério deve também dar especial atenção ao livro *Art and Visual Perception*, de Rudolf Arnheim, livro técnico mas de muita utilidade para o produtor de teatro de bonecos; além de *Play with Light and Shadow*, de Herta Schonewolf e *Manifesto of a Novice*, de C. Williams Ludwig no *Puppetry Journal* de nov./dez./66.

Para concluir, quero dizer que nossos problemas podem ser apreciados numa perspectiva mais clara em contraste com o fundo de realização na Europa, especialmente a de leste, onde os teatros de bonecos têm apoio do Estado, muitos dos quais são permanentes e possuem equipes treinadas em escolas profissionais de teatro, música e artes plásticas e outras técnicas e habilidades e fazem parte integrante de seu planejamento cultural para as gerações jovens.

Não penso que estejamos em desvantagem em relação aos europeus nem em avanço criativo individual no campo da marionete, ou no desenho plástico, mas falta-nos reconhecer o que é profissional e o que é amador; no volume do suporte material para o desenvolvimento profissional de habilidades e técnicas em teatro de bonecos; no alargamento da base de público através de estudo cuidadoso de suas características e necessidades; no estímulo ao teatro amador e de diversão pois parece-nos que em relação à nossa população o teatro de bonecos é relativamente modesto.

Temos que preencher esses vazios não para superar quem quer que seja, mas porque é importante para nossa realização criadora e completa participação nessa Arte que, como a dança e a música, fala a todos e é entendida além das fronteiras de cada país.

O teatro de bonecos tem que procurar meios de romper compromissos desprovidos de fundamento, principalmente em nível profissional, e considerar cuidadosamente as suas bases de modo a reconhecer a diferença entre a confusão, entre permissão e literatura e liberdade criadora.

Com os crescentes desajustes sociais e nossos problemas com a juventude, o teatro de bonecos, que pode entreter, esclarecer e até ensinar uma moral sem moralismos, prover a atividades recreativas não só para crianças e adultos, empregando artistas profissionais e atores, é de suma importância. Sua necessidade de repartição do suporte material para as Artes do espetáculo devia merecer estudo profundo. E se esse suporte se tornar mais do que o desejado, então, como parte de um movimento deliberado em direção ao desenvolvimento do teatro de bonecos, uma pesquisa competente, imaginativa e laboratorial em muitos de seus aspectos ocultos e promissores para aumentar o corpo de técnicos para aplicação criadora e profissional, seria parte dele, aproveitando, talvez, o clima hospitaleiro das universidades ou de outras entidades culturais que disponham de espaço e de facilidades sofisticadas para essa experiência.

O melhor que temos, na natureza de todas as coisas, é o melhor até o momento em que nos esforçarmos para atingir algo ainda melhor. Talento, ainda que promissor, se não for formado pela inteligência criativa e ajudado por técnicas teatrais básicas (neste caso, teatro de bonecos) é como a água sem represas. Sua utilidade e eficiência são limitadas.

Estes são os pontos de vista de uma pessoa que, em seus anos de atividade e trabalho criativo com bonecos, captou aqui e ali

um vislumbre de especial iridescência nos segredos do teatro de bonecos, um vislumbre que agora, neste ambiente acadêmico, lhe fala de certo modo mais claramente que todas as coisas têm seu conteúdo e suas formas próprias, e se vamos usá-las criativamente para dizer algo, não devemos destruir seu vocabulário especial para dizê-lo e, assim, destruir o prazer sincero dessas novas experiências dramáticas e estéticas que poderemos ter. Precisamos de muitos Paul McPharnis, Marjorie Batchelder McPharlins, C. William Ludwigs, Bill Bairds, Burr Tilstroms, Jim Hensons, Frank Ballards, Dick Meyers, Peter Schumanns e outros que procuram penetrar em teoria e na prática na substância das profundezas criadoras do Teatro de Bonecos. Esta *Arte de interpretação* precisa de muito mais ferreiros de talento.

BASIL MILOVSOROFF

- 1) Max von Boehn *Dolls and Puppets*, pp. 23/4 (Cooper Square Publ. Inc.).
- 2) Basil Milovsoroff, "*Reality with Strings Attached*", *Theatre Arts*, 1953.

(*Festival of Puppet Theatre/1971* — Editor Williams Printing Co. Nashville Tenn. 37219).

AUTO DO MENINO ATRASADO

PEÇA PARA TÍTERES,
de CECÍLIA MEIRELES
MÚSICA DE LUIS COSME

PRÓLOGO

Quando o pano sobe, vêm-se sobre o fundo azul da noite as silhuetas do *Galo*, do *Boi* e da *Ovelha*. (*)

O GALO (*Abre as asas ruidosamente, abre o bico e canta*): Jesus nasceu!

(Pausa)

O BOI (*Dobra o joelho, levanta a cabeça, e suspira*) Onde? Onde?

(Pausa)

A OVELHA (*Sacode a cabeça para um lado e para outro, fazendo barulho com um guiso que tem ao pescoço, e diz com voz festiva*): Em Belém! Em Belém! Em Belém! Em Belém!

O pano desce rápido, e torna a subir para o 1.º Ato

1.º ATO

Paisagem de campo adormecido. Leve claridade do amanhecer. Indicação de uma choça com carneirinhos. As Pastorinhas e os Pastores estão reclinados debaixo de uma árvore, cheia de flores e passarinhos. Desce do céu um coro de Anjos como os do Aleijadinho e cantam, esvoaçando:

(*) Os três animais devem ter um caráter rústico como os apitos de cerâmica popular.

ANJOS — Pastoras, belas Pastoras que na relva estais deitadas, descansais e não sabeis que a luz do céu é chegada?

(*Voando com animação de baile*)

Todo o céu e a terra vos cantam louvor, ó Menino Deus, nosso Redentor!

1.ª PASTORINHA (*Levantando-se*):

O galo já canta, a ovelha já berra, o boi ajoelha-se e prostra-se em terra.

(*Falando para os companheiros*)

Tocai os pandeiros e as gaitas também, vamos ver Jesus nascido em Belém!

1.º PASTOR (*Levantando-se*)

Oh! que noite tão alegre, outra igual não pode haver! porque nela o Deus do céu quis na terra hoje nascer!

2.º PASTOR (*Levantando-se*)

Esta noite, era bem tarde, e adormecido estava eu, quando ouvi cantar o galo dizendo: Cristo nasceu!

1.ª PASTORINHA e PASTORES (*Dançando*)

Vamos, vamos, companheiros, vamos todos a Belém, procurar entre os presépios a Jesus, o nosso bem.

1.º PASTOR (*Explicando*)

Nasceu pobrememente num presépio imundo, porque o seu reino não é deste mundo!

(Enquanto dançam e cantam, começam a sair da árvore passarinhos, que dão voltas pelo ar. Os Pastores e as Pastorinhas aproximam-se de um arbusto onde pousa uma grande borboleta verde, e cantam:)

Borboleta bonitinha
saia fora do rosal,
venha cantar doces hinos,
hoje, noite de Natal.

(A Borboleta sai do rosal e começa a fazer evoluções pelo ar, cantando:)

Boa noite, meus senhores,
boa noite lhes dê Deus,
eu não sou mal ensinada:
ensino meu pai me deu!

PASTORES — Borboleta bonitinha
que tão lindas cores tem,
venha cantar doces hinos,
venha conosco a Belém.

Os Pastores vão saindo, sempre dançando, com cestinhas nos braços, e a borboleta vai voando atrás. Saem lentamente pela esquerda, e pela direita assomam três ciganinhas admiradas. Cantam, umas para as outras.

CIGANAS — Lá vão as pastoras,
lá vão os pastores
com cestas de frutas
e cestas de flores.

1.^a CIGANA — Aonde é que vão?

2.^a CIGANA — Vão para Belém!

3.^a CIGANA — Vão ver o menino!

TODAS — Pois vamos também!

(Deve-se ver o grupo de Pastores dando volta na estrada, longe. Meia luz de amanhecer. Ao longe, os pastores cantam, passando:)

PASTORES (*Surdina*)

Vamos, vamos, companheiros,
vamos todos a Belém,
procurar entre os presépios
a Jesus, o nosso bem.

(Boca fechada, repetem a melodia, diminuindo.)

AS TRÊS CIGANAS (*Cantando umas para as outras*)

Nós somos ciganas,
e lemos a sorte:
nasceu um Menino
que manda na morte!

1.^a CIGANA — Longe num presépio,
nasceu um Menino
nós três já sabemos
qual é seu destino!

2.^a CIGANA — Nasceu um menino
nas bandas de além!
maior que nós todos,
melhor que ninguém!

3.^a CIGANA — Vamos todas juntas
por este caminho,
ver onde se encontra
o Meninozinho!

(Saem as Ciganas dançando e continua a sua melodia em surdina, de boca fechada. Entram pela esquerda duas pretinhas da roça, com uma colcha e um cobertor)

1.^a PRETINHA — Iaiá, você leva a colcha,
que eu levo o cobertor!

2.^a PRETINHA — Vamos cobrir o Menino
que é Deus Nosso Senhor!

1.^a PRETINHA — Iaiá, você leva a colcha,
que eu levo o cobertor!

2.^a PRETINHA — O presente é de pobreza,
mas o sentido é de amor!

(Passam, e ainda se ouve: "Iaiá, você leva a colcha. . ." Entram pela direita três roceiros, com cestinhos nos braços.)

1.^o ROCEIRO (*Falando muito desconfiado*)

Trago um queijo
no jacá.
O menino
comerá?

2.^o ROCEIRO (*Falando também muito desconfiado*)

Eu trago melado
porém essa gente
não ficará rindo
desse meu presente?

3.^o ROCEIRO (*Animado*)

Andem, companheiros,
deixem de porém:
mel e rapadura
levo pra Belém!

(Entram as Baianas, muito movimentadas. Cantam o pregão:)

CORO — Olha o pé-de-moleque, a cocada
preta e branca e *cô di rosa* (1) (*Depois dançam, cantando*)

BAIANAS — Levamos cocadas,
levamos cuscuz
e bolo de milho
pra dar a Jesus.
Quindim, bombocado
levamos também,
pra dar ao Menino
nascido em Belém.

(Passam e vão desaparecendo com o pregão)

BAIANAS — Olha o pé-de-moleque, a cocada
preta e branca e *cô di rosa!* (*Idem*)

(Vem um violeiro do norte, e canta para a sua companheira:)

VIOLEIRO NORTISTA — Menina, se queres
[vamos,]

não te põe a maginá!
quem imagina cria medo
quem tem medo não vai lá!

A COMPANHEIRA — Eu quero, quero,
[quero,

quero, quero, quero eu,
ver deitado nas palhinhas
o Menino que nasceu!

1) Cf. Gallet, pg. final de *Estudos de Folclore*.

Aparece um grupo: Costureira, Cozinheira, Gaúcho e Vaqueiro do Norte. O Vaqueiro do Norte pula no meio e canta o "Boi Tungão" (2)

SOLO O li, li, liô!
Boi Tungão! (Coro)
Boi de maiorá!
Boi Tungão! (Coro)
Bonito não era o Boi
Boi Tungão! (coro)
Como era o aboiá!
Boi Tungão! (coro)

Eu tava em casa,
tava danado no quarto
tava bêbo de aguardente
quand'ouvi chamá!
Era uma nega,
chamada Quitera;
essa negra falou sério:
Chico Antonio vá!

(Todos repetem em coro:)

Chico Antonio vá!

VOZES — Vá Chico Antonio! Vá depressa!
A nega Quitera pode ficá zangada com o sinhô!
Vá correndo, seu Chico!

GAUCHO — Eu levo para o Menino
filho de Deus tão formoso,
um boizinho de verdade,
primo irmão do boi Barroso
Eh, meu boi Barroso:

(Ouve-se um pouco da música tradicional do Boi Barroso: "Adeus menina, que eu vou me embora", etc., enquanto o Gaúcho desaparece)

A COSTUREIRA — *(Leva nas mãos uma camisinha)*

Eu levo esta camisinha
bordada a ponto-de-cruz,
feita pelas minhas mãos,
para o menino Jesus!

2) Gallet — *Coco de Ganzá.*

(Todos dançando)

A COZINHEIRA *(Com uma panela e uma colher)*

Eu levo a panela
e levo a colher
e levo a papinha
pra ver se Ele quer!

(Todos esses bonecos devem ir dando a volta, e reaparecendo longe, na estrada. Ainda é noite, e gira de repente a luz da Estrela. Antes de aparecerem os Reis Magos, entra um velhote e senta. Olha para longe e canta, com voz rouca:)

VELHO — Minha gente, folguem, folguem,
que uma noite não é nada;
se não dormirem agora,
dormirão de madrugada.

(Aparece um SORVETEIRO grotesco, com a sorveteira à cabeça, cantando:)

SORVETEIRO — Sorvetinho, sorvetão,
sorvetinho de ilusão,
quem não tem duzentos réis
não toma sorvete não! (3)

O VELHO *(Falando:)* Isto são horas de andar vendendo sorvete?

SORVETEIRO — Quem disse a vosmicê que eu tou vendendo sorvete? *(Canta:)*

Eu vou, eu vou,
eu vou também
com todo o mundo
para Belém!

O VELHO — Que é que vais fazer em Belém?

SORVETEIRO — Levá sorvete pra criançinha.

O VELHO — Onde é que já se viu criançinha tomar sorvete?

O SORVETEIRO — Mas ele pode bebê o caldinho, num pode? Ahn! Taí. Também pode roer a casquinha de fora, num pode? Ahn!

3) Cf. música de Renato de Almeida.

(Aparecem os Reis Magos e o Sorveteiro, espantado, corre, dizendo:)

O SORVETEIRO — Ah, que coisa mais bonita que nunca ninguém viu, uns cavallinhos corcundas, cada um com um reizinho no cangote! Ah, que formosura! Qué vê que eles também vão levando presentinhos pru menino? Cada um tem uma caixinha. Como é que eu vou sabê o que tá dentro? Ó véio, vosmicê num sabe qué qu'eles levam naquelas caixinha? Tão bonito! *(Sai de costas, admirando muito os Reis que chegam.)*

(Ao longe, avista-se como uma parte de cidade oriental. Os Reis devem atravessar o palco em silêncio, gravemente, enquanto ao longe o bando canta em surdina:)

Ó de casa, nobre gente,
escutai e ouvireis
que da banda do Oriente
são chegados os três Reis.

O VELHO *(que continua no primeiro plano, explica:)*

Gaspar, Melchior, Baltasar
vieram lá do Oriente
adorar o Deus Menino,
a Jesus Onipotente.

O primeiro trouxe ouro,
para o seu trono dourar;
o segundo trouxe incenso
para o menino incensar,
o terceiro trouxe mirra
por saber que era imortal. . .

(Ao longe, os Pastores cantam:)

PASTORES — Vinde abrir a vossa porta,
se quereis ouvir cantar;
acordai se estais dormindo,
pois viemos festejar!

(Os Reis vão passando e cantando:)

REIS — Estrela brilhante,
quando parareis

na casa ditosa
do maior dos reis?

O VELHO (*canta:*)

Triste coisa é já ser velho
e ter as pernas cansadas,
não poder andar dançando
por essas longas estradas!

[(*Sacudindo-se*)]

Sai, velhice,
vai-te daqui!
Eu gosto é das moças,
não gosto de ti!

*O pano desce lentamente, dando tempo a
que o VELHO repita a segunda quadra.*

2.º ATO

PRIMEIRO REI — Tua bondade no mundo
é o maior tesouro.
É por isso que a comparo
a este ouro.

SEGUNDO REI — Eu te trago este perfume
pois como aroma de incenso
se espalhará tua glória
pelo mundo imenso.

TERCEIRO REI — E como tens de sofrer
tanto pelas criaturas,
ofereço-te esta mirra,
de amarguras.

POETA DA ROÇA — Sô um pueta que falo
[di hora in hora,]
qui inquanto as coisa milhora,
as moça mi namora
um, dois i treis,
vamos todo dá um viva
num glorioso Santo Reis.

Eu vim du sertão
tocanu meu violão,
trazeno sodade
deixanu paixão.
Vamu tudo dá um viva
nessa rica união.

CORO — Vivooooooooô!

(*Levanta o copo para o brinde. As outras
figuras levantam os braços.*)

*O presépio está no cimo de uma colina. No
primeiro plano, deverá haver uma cerca,
uma porta e um porteiro. Este primeiro
plano está em nível mais baixo. Aparece um
menino atrasado, olha para os lados, espia
e canta:*

O MENINO — Todos já se foram!
não há mais ninguém!
dizem que o Menino
nasceu em Belém!

Eu não tenho irmão,
não tenho um amigo,
quero esse Menino
pra brincar comigo!

Por onde será
que os outros já vão?
eu quero o Menino
para meu irmão!

(*Caminha em direção ao presépio, e encon-
tra o porteiro atrás da cerca.*)

O MENINO — Senhor porteiro,
faz favor,
abra a cancela!
Eu vim de longe,
quero ver
festa tão bela!

PORTEIRO (*Carrancudo*) Saia daqui
volte pra casa.
Quem vai à festa
não se atrasa.

O MENINO — Eu quero ver o menino
o menino que nasceu;
quero ser seu companheiro
quero ser amigo seu!

O PORTEIRO — A casa está cheia
veio muita gente:
pastores, vaqueiros,
ciganas, doceiras
e três reis do Oriente!

O MENINO — Ó senhor porteiro,
deixe-me passar!
Eu sou tão pequeno
que chego à vontade
em qualquer lugar!

O PORTEIRO (*Zangado*)
Vá-se embora, vá-se embora,
não chega em nenhum lugar!
Veio com as mãos abanando!
Que trouxe para lhe dar?

O MENINO — Ó senhor porteiro
eu vim pra brincar
com o meu camarada
e nada lhe trouxe
porque sou pequeno
e não tenho nada!

O PORTEIRO (*Agressivo*)
Criança pequena
não é gente;
vá para a cama
que é lugar quente.

O MENINO — Ó senhor porteiro,
eu sei muitas artes
de entreter crianças:
pião, papagaio,
gude, amarelinha,
cantigas e danças.

O PORTEIRO (*Zangadíssimo*)
Vá para casa depressa!
Não lhe digo isso outra vez!
Então pensa que o Menino
é assim como vocês?
Este é o Rei da Humanidade,
não vai como vocês vão
perdendo o tempo nas ruas
com papagaio e pião!

O MENINO (*Chorando*)
Tanto que eu pensei
no meu companheiro!
Não me mande embora,
ó senhor porteiro!
Eu fico quietinho
aqui no portão
escutando a festa
deitado no chão!

Ouvem-se as vozes da festa, enquanto o MENINO se aquieta no chão.

Ditosos os reis
que vêm do Oriente
a ver outro rei
mais onipotente!

Noite feliz!
Noite ditosa!
Noite pra nós
tão venturosa! *(Com outra música)*

Menino Jesus
nascido em Belém
irmão dos meninos
que nada têm!

Menino Jesus
de boca encarnada,
irmão dos meninos
que não têm nada!

O MENINO — Menino Jesus
do meu coração!
Eu não tenho nada.
Seja meu irmão.

(Adormece).

A Cortina cai lentamente, e no presépio evoluem danças.

EPÍLOGO

Quando o pano sobe, o Menino Atrasado dorme, e ouvem-se vozes de festa, em surdina.

UMA PASTORINHA — Que quer o Menino
que estende os braços
chamando os anjos
que andam no espaço?

Descem anjos, com raminhos dourados. Os anjos da cabeceira começam a subir com Jesus deitado nas palhinhas. As figuras do presépio levantam a cabeça

OUTRA PASTORINHA — Que quer o Menino
que assim se levanta
e sai pelos ares
nesta noite santa?

(Os Anjos trazem Jesus para fora)

CORO — Que quer o Menino
que vai para fora
transformando a noite
numa branca aurora?

(Uma claridade, que acompanha o Menino, vai fazendo o dia.)

O PORTEIRO *(Falando)*
Que é isto que vem
pela noite fria,
brilhando com luz
maior que a do dia?
Pois não é Jesus,
nascido em Belém,
filho de Maria?

JESUS *(Canta)*
Quem foi que chamou por mim?
Ouvi, levantei-me e vim.
Quem disse que me quer bem?
Eu lhe quererei também.
Quem quer ser o meu irmão?
Estenda-me a sua mão!

O MENINO *(Acordando)*
Eu comecei a dormir
e comecei a sonhar
que Jesus tinha saído
do seu lugar.
E comecei a correr
e comecei a cantar.
Vamos embora depressa,
vamos brincar!

O Porteiro cai para trás. Pastores e o resto vêm para o primeiro plano, cantando com os anjos:

Noite feliz, noite ditosa,
noite, para nós, tão venturosa.

Enquanto todos bailam e cantam, a Borboleta vem voando e canta como despedida:

A BORBOLETA — Eu venho cumprimentar,
eu venho dizer bom dia!
Adeus, adeus, boa gente,
Deus lhe dê paz e alegria!

Este auto teve sua estréia no palco da Sociedade Pestalozzi do Brasil, em dezembro/1947. Direção de Olga Obry e Martim Gonçalves. Marionetes, fantoches e sombras feitos pelos alunos do:
Curso de Bonecos.

A Música de Luís Cosme para o Auto do Menino Atrasado, foi publicada na revista Dionysos, do Serviço Nacional de Teatro, setembro/1972.



Cheiroso (foto O. Obry — 1948) exhibe seus mamulengos à platéia infantil do bairro.

MAMULENGO

Até onde a memória alcança, o mamulengueiro mais famoso de Pernambuco foi o Doutor Babau, que exerceu uma enorme influência sobre todos os titiriteiros que vieram depois. Seu espetáculo, como acontece com os demais, era, na sua maior parte, improvisado. Claro que eles têm um roteiro para a estória, jamais escrita; mas os diálogos são inventados na hora, ao sabor das circunstâncias e de acordo com a reação do público. Este, aliás, é um ponto de contato do teatro de bonecos com a *Commedia dell'Arte*.

O sucessor do doutor Babau chamava-se *Cheiroso*. Era magro, muito alto e feio, o apelido lhe veio do fato de fabricar “cheiros” (perfume), essências baratas extraídas de flores e metidas em frasquinhos para venda às pessoas de sua classe. Cheiroso realizou um Mamulengo de primeira, representando em tudo quanto era festa de arrabalde ou de aniversário.

O seu lugar é atualmente ocupado por Ginu, criador do já célebre personagem professor Tiridá. Um mestre na arte do mamulengo. Movendo sozinho os bonecos, Ginu, com um poder vocal muito grande, capaz de fazer cinco vozes diferentes, é dono de uma imaginação prodigiosa. Ele mesmo esculpe, pinta e veste os bonecos e, como afirma, “faço as comédias de minha autoria”. Já exerceu várias profissões mas, atualmente, segundo assinala, “é apenas o diretor artístico do Mamulengo do Nordeste”. O espetáculo de Ginu tem uma grande qualidade: por mais que ele queira sofisticá-lo, permanece autenticamente popular.

Num terreiro de arrabalde, à luz de candeeiros, com uma orquestra de cordas, os bonecos de luva distraem e emocionam uma platéia formada por meninos de pés descalços, carregadores suados, soldados de polícia, mulheres perdidas, calungas de caminhão. Interpretam para o povo os motivos do seu agrado, com o eterno assunto do Bem e do Mal.

Com exceção do Mamulengo de José Petronildo Dutra, em Lagoa Nova (Surubim), onde não existe um personagem principal, todos os outros possuem um tipo mais importante que comanda o espetáculo: *Benedito, Cabo 70, Professor Tiridá, João Redondo* — que é branco, os demais heróis são pretos, na intenção clara de “pintar

HERMILO BORBA FILHO:

No mundo do mamulengo todas as inverossimilhanças são permitidas, porque nada é real e todo o prazer decorre das convenções, atingindo um realismo superior, mais verdadeiro do que o verdadeiro, porque é poético.

a bravura do preto, ressaltando o valor da raça negra”. Vale-se, assim, o artista popular daquilo que os eruditos chamam de “arte comprometida”, lançando mão desse veículo para gritar de público as qualidades e o desassombro daqueles que são humilhados na vida real.

Benedito, por exemplo, é um dos mais importantes heróis do Mamulengo nordestino: arma e resolve intrigas, distribui pancadas, ama, engana, castiga os maus e defende a honra das mulheres. Em suma: um paladino popular.

É por isso que, diante de um Mamulengo, estamos num espetáculo integral, onde o público se funde com os bonecos-atores, subvertendo as unidades clássicas do Teatro — tempo, lugar, ação — deixando solta a imaginação dos espectadores. Além disso, é uma fusão do espetáculo dramático com a forma espetacular do *music-hall*: diálogos, cantos, danças, pantominas, acrobacias. Tem-se a impressão de estar assistindo a uma espetáculo e a um ensaio ao mesmo tempo, sem que o interesse diminua um instante. O próprio boneco é quem manda a orquestra começar ou parar o espetáculo. Quando a orquestra não obedece, todo mundo — ajudantes e público — grita: “Para! Para! Não viu o *Benedito* mandar parar?” No interior da tenda, feita de palha, com um cobertor em cima para não estragar os bonecos nas cenas violentas, estão três malas onde os personagens repousam, em ordem, à espera de entrar em cena. Uma mulher e uma menina vão entregando os bonecos a Manuel Amendoim, o mamulengueiro de Goiana, que interpreta com a voz, a cara, os gestos e o corpo, sapateando, suando em bicas, um espetáculo à parte:

— “Tá vendo? Eu invento as histórias de acordo com a figura”.

Nesta declaração está contido todo o seu entrosamento com a personagem de madeira — seu ato poético.

HERMILO BORBA FILHO

(De uma Pesquisa feita em convênio com a Escola de Belas Artes da Universidade do Recife-Pernambuco).

AS AVENTURAS DE UMA VIÚVA ALUCINADA (*)

COMÉDIA PARA MAMULENGO

de JANUÁRIO DE OLIVEIRA (*Ginu*)

Personagens:

PROFESSOR TIRIDÁ
VIÚVA
HOMEM
SATANÁS
NARRADOR
MENINO

PROFESSOR TIRIDÁ (*Sobe*) Eu agora mesmo recebi um telegrama qui a minha cumadre tá sofrendo das faculdades mentais, mas como faz muito tempo qui ela não nos visita eu istou isperando a cada instante a visita da mesma. (*Batem*) Quem está batendo?

VIÚVA (*Fora*) Não é ninguém, não, cum-padre, sou eu. (*Sobe*).

TIRIDÁ — Oxente, cumadre vem toda der-ramada. Qui é qui hai?

VIÚVA — Meu cumpadre, eu vim lhe dá

TIRIDÁ — Boa noite, cumadre. Qui é isso, cumadre?

VIÚVA — Meu cumpadre, eu vim lhe dá uma notícia tão triste!

TIRIDÁ — Nutícia triste, cumadre? Purquê?

VIÚVA — O meu marido Brechó morreu, cumpadre (*Chora*). Ui, ui, ui!

TIRIDÁ — Cumadre, não chore. Triste de quem morre e para o céu não vai. Quem fica, fica brincando; quem morre, não brinca mais.

VIÚVA — Mas meu cumpadre, ele era tão bonzinho, não era?

TIRIDÁ — Vôte, cumadre, vai mariá o diabo! Era bom pra senhora, para mim não.

VIÚVA — Cumpadre, eu tenho três filho pra s'impregá.

TIRIDÁ — Cumadre, a sinhora me acha com cara de imprego de trabalho, é?

VIÚVA — Não é não, cumpadre, é purquê o sinhô goza de boas referência na roda alta, no meio dos artistas, de fantoches e essas coisas todas... Pode inxergá.

TIRIDÁ — Como é o nome do primeiro? Diga! Ih! Eu já tou me abufelendo! Eu já tou muito abufelido. Vá, cumadre.

VIÚVA — O primeiro chama-se Manuelzinho.

TIRIDÁ — Ah! Pa Manuelzinho eu vou arrumá uma vaga, cumadre, na clareia (1), pra isfregá urubu até ficá branco. Tá bom, cumadre?

VIÚVA — Tá bom, cumpadre.

TIRIDÁ — Como é o nome do outro?

VIÚVA — O nome do outro é Toinho.

TIRIDÁ — Cumadre, pa Toinho eu voi impregá ele no frigorísico pra inxugá barra de gelo. Tá bom, cumadre?

VIÚVA — Tá bom, cumpadre. Agora, cum-padre, tem outro.

TIRIDÁ — Qual é o outro?

VIÚVA — Manezinho.

TIRIDÁ — Ah! Pra Manezinho é uma beleza, cumadre. Eu vou impregá ele na fábrica de moleite (2). Já tão dando até macacão.

VIÚVA — Tá bom, cumpadre. Mas eu não gosto de me lembrá de meu marido! Oi que des... gos... to! Oi! Oi!... (*Chora*)

TIRIDÁ — Oxente! Cumadre, mas isso é um caso sério. A minha cumadre parece qui não tem uma certa cultura... Cumadre, a sinhora sabe lê, inscrevê e contá?

VIÚVA — Cumpadre, do a para trás eu sei de tudo.

TIRIDÁ — Mas é possível? Não parece. Cumadre, a senhora faz o seguinte: se a senhora do *a* para trás sabe tudo, já pode sê até uma datilógrafa, perfeitamente.

VIÚVA — Bem, cumadre, mas eu não sei o qui é qui faça.

TIRIDÁ — Bem, bem, cumadre, mas isso não é problema. A senhora faz o seguinte: a senhora cai na dança, no samba... A senhora se diverte. Aí manda as tristeza i imhora.

VIÚVA — Não quero, não quero, não quero! Não faz bem quarenta e dez anos que meu marido morreu! Como é qui eu vou dançá, cumadre? Todo mundo me censura, cumadre!

TIRIDÁ — Censura, nada, cumadre. Cada um cuida da sua vida.

VIÚVA — Não quero não, cumadre. De jeito nenhum. Olha o dedinho dizendo qui não! Tá vendo? Não quero não.

TIRIDÁ — Cumadre, veja bem, eu não quero nem samba nem bolero, rumba, tuiste, nada. Eu vou cantá o coco do Arubu chumbado. Tá bom cumadre?

VIÚVA — Não quero, não quero, não quero! Se eu quisé eu estore feito peito de velha! Pôo!

TIRIDÁ — Cumadre, deixe de besteira... Quer ver? Escute... (*Canta e dança*)

O trem de carga,
passageiro de Bunito
qui apita dois apito
quando avista Caxangá.

Cavalo bom,
o cavalo cari-careta,
o cavalo da cara preta
danado para isquipá:
Tome lá, cumadre!
(*Dá-lhe uma umbigada*)

VIÚVA — Não quero, não quero, não quero! Pronto. Eu não dou umbigada! Não dou, não dou, não dou! Não dou, cumadre, meu marido... qui desgosto! (*Chora*)

TIRIDÁ — É um caso sério. Perdi meu cartaz de conquistadô. Tou vendo qui perdi. Cumadre... escute, cumadre... Esse aqui é bom, esse aqui é bom. (*Canta e dança*)

Eu vou na mata,
vou cortá o pau linheiro
para ver se sou ligeiro
no cacete pra brigá.

Antigamente
Maceió era de páia,
lá na rua da Atalaia
ninguém pudia passá.
Tome, lá, cumadre!
(*Dá-lhe uma umbigada*)

VIÚVA — Não quero, não quero, não quero! Se eu quisé eu murche feito maracujá de gaveta, pronto!

TIRIDÁ — Mas é um caso sério! Não tá ruim? Ah! Me lembrei de outro! Me lembrei de outro! (*Canta e dança. A VIÚVA, não agüentando mais, cai na dança*)

É de mariá,
é de mariá,
ô Maria, solte o bode (bis)
qui o cabrito qué andá.

Já parou, cumadre. Já parou, cumadre! (*A Viúva continua dançando*) Já parou, cumadre!

VIÚVA — Qui coisa nenhuma!

TIRIDÁ — Já parou! (*Arreia*)

VIÚVA — Tá vendo? Eu sou uma viúva sem sorte! Cumadre me butou na dança, quando acaba correu.

TIRIDÁ (*Sobe*) já acabou-se a agunia, cumadre?

VIÚVA — Cumadre, eu sou do interiô. Onte eu fui subindo, hoje já vou descendo. Se o cumadre ainda quisesse eu ainda tava querendo, querendo! (*Dança*)

TIRIDÁ — Vai-t'imbora! Vôte! (*Arreia*)

VIÚVA — Tá vendo? Hoje eu danço até com o Satanás se aparecê. Danço. Meu

marido foi tratante, morreu... após eu danço! Não posso me lembrá do meu marido! Oi qui desgosto! Oi! (*Canta*)

No tempo do meu marido
eu só durmia no chão.
Agora como eu não tenho
durmo em cama de quatro colchão.

Oi, qui desgosto!

No tempo do meu marido
eu só comia sardinha.
Agora como eu não tenho
eu armoço e janto galinha.

É um caso sério! Eu hoje danço até cum Satanás. Danço, danço, danço!

HOMEM (*Fora, voz muito grave*)

Seu marido quando morreu,
disse você casá cumigo!

VIÚVA — Qui voz melodiosa! Quem será?

HOMEM (*Fora*) Sabe quem?

VIÚVA — Pode entrá. Veiu sambá?

HOMEM (*Fora*) Perfeitamente.

VIÚVA — Venha, suba, tá na hora.

NARRADOR — Aproxima-se da viúva um desconhecido, mas dizendo-se qui é um grande conquista e vem sambá com a viúva para matar o tempo. E a viúva, para matá as saudades, prossegue o coco para vê se isquece.

HOMEM (*Sobe*) Boa noite.

VIÚVA — Boa noite. O sinhô veiu sambá?

HOMEM — Perfeitamente. O meu chão é grande.

VIÚVA — Tá certo. Você agüenta rojão?

HOMEM — Olha, você pra agüentá meu rojão precisa sabê requebrá.

VIÚVA — Mas eu não danço tuiste...

HOMEM — Eu também não. Eu danço é coco. Coco! Pra dançá o tuiste é milhó não dançá.

VIÚVA — Então vamo s'imbora.

(*Cantam e dançam*)

12 e 13 "O Trem da Carga"

14: "E' de maria"

15: "No Tempo do meu Marido"

16: "Seu Marido quando morreu."



HOMEM — Ô bela piá num dê (*bis*)

VIÚVA — Ô bela piá num dá (*bis*)

HOMEM — Cabra danado, desenrola o
[carrité,]

ô santa Rita do hoté
e vai trazê Carnaubá.
O Tiridá
é passageiro de Bunito
qui apita dois apito
quando avista Caxangá.
Ô-ô! piá, num dá
Ô-ô! piá, num dá.

Já parou. (*A Viúva continua dançando*) Já parou, bixiga! (*Arreia!*)

VIÚVA — Tá vendo? Não tem jeito, não. Eu danço até cum Satanás, pronto. Eu não sei se eu tou perdida! Não tem jeito.

SATANÁS (*Fora*) Quem na vida m'inova se o amô qui já foi meu? E já acabado o presídio e agora me apareceu.

Ô de casa! Ô de casa!

VIÚVA — Quem é?

SATANÁS (*Fora*) Sou eu! Sou eu! Brrr!

VIÚVA — Pode vi. Pode sambá.

NARRADO — É quando o Satanás ouve a voz da viúva qui sempre chama pelo seu nome: quem chama sempre pelo Satanás ele sempre istá perto, não demora a surgir. Portanto, a viúva sempre ispera um par para o samba.

SATANÁS (*Sobe*) Boa noite.

VIÚVA — Boa noite. O sinhô veiu sambá?

SATANÁS — Perfeitamente. A senhora não gosta de samba?

VIÚVA — Gosto sim. Mas tou vendo qui não incontro é parêia... Ô qui vida boa! Se não fosse o samba não tinha m'isquido!

SATANÁS — Pois vamo sambá.

VIÚVA — O sinhô canta ou eu canto?

SATANÁS — Quem canta sou eu.

VIÚVA — Pode cantá.

(*Cantam e dançam*)

SATANÁS — Eu tenho a certeza
qui hoje eu vou ti levá.

VIÚVA — Eu tenho a certeza
qui fico no meu paladá.

SATANÁS — Eu tenho a certeza
qui hoje eu vou te levá. (bis)

VIÚVA — Eu tenho a certeza
qui fico no meu paladá.

MENINO (*Fora*) Ô mãe, mãe! Ô mãe!

VIÚVA — Que é, minino?

MENINO (*Sobe*) Mãe, isso é o diabo.

VIÚVA — Isso é o que, minino?

MENINO — Isso é o diabo, mãe.

VIÚVA — Qui diabo, minino. Um cidadão
tão direito, tão bem vistido. . .

MENINO — Mãe, não tá vendo as antena
dele, mãe? Maió do que a Rádio Clube,
mãe?

VIÚVA — Qui antena, qui nada, minino.
Vai, vai, vai imhora. (*Menino arreia*)

SATANÁS — Mas nu lugá qui tem mulhé e
minino só dá essas coisas. Qui minino
abiúdo! Apôis o minino já disse que eu sou
Satanás!

VIÚVA — Não sinhô, não vá atrás disso
não. Minino é assim mesmo. Não s'importe,
não. . . Vamo sambá.

SATANÁS — Vamo sambá, minha sinhora.
Vamo sambá. (*Cantam e dançam*) Eu te-
nho a certeza/ qui hoje eu vou te levá.

VIÚVA — Eu tenha a certeza/ qui fico no
meu paladá.

MENINO (*Sobe*) Mãe, ô mãe. Repare, mãe.
Repare bem, mãe, o pé do home é peía só,
mãe. E de pé de véia, mãe.

VIÚVA — Qui véia! O rapaz tá calçado até
cum sandália japonesa!

MENINO — Ô mãe, e o diabo também usa
aquela sandália?

VIÚVA — E apôis!

MENINO — Mãe, é o diabo! Vá vê, mãe.

VIÚVA — Deixa de besteira. Vai-t'imhora.
Vai, vai.

SATANÁS — Ah, minino. Ah, se eu te pego
lá no inferno! (*Menino arreia*) (*Cantam e
dançam*)

Eu tenho a certeza/ qui hoje eu vou te levá.

VIÚVA — Eu tenha a certeza/ qui fico no
[meu paladá.

MENINO (*Sobe*) Ô mãe! Ô mãe! Repare
agora, repare agora! O pé dele é de pato!

VIÚVA — Eu vou repará somente pela sua
curiosidade (*Repara*). Virgem Maria! Tou
perdida! Não é mesmo?!

SATANÁS — Agora é tarde. A sinhora não
dizia qui dançava até com Satanás? Pois
tem qui dançá mais eu e agora vai para o
inferno!

MENINO — Tá vendo, mãe? Tá vendo,
mãe? Tá vendo? Por causa da sinhora nós
vamo tê vergonha! Tá vendo, mãe?

VIÚVA — Qui é qui eu faço? Meu sinhô,
esse minino é piquinininho, ainda ama-
menta.

SATANÁS — Não tem nada. Lá no inferno
tem uma vaca qui o leite dela é solução de
bateria. Dá muito bem pra ele.

MENINO — Num quero não, num quero
não, seu gaiúdo, não quero não!

SATANÁS — Isso aqui são meus biliro.

VIÚVA — Minino, cala a boca! Não diz qui
a mulhé enrola até o diabo? Deixa vê se eu
enrolo ele.

SATANÁS — Mulhé não me enrola. Eu sou
batizado. E a sinhora vai pro inferno e eu
volto pra buscá o seu cumpadre.

VIÚVA — Meu cumpadre é o professô Ti-
ridá.

MENINO — Mãe, a parada do meu padri-
nho é dura. Ele não agüenta não, mãe.

SATANÁS — Então vamo logo. Vamo logo
antes de dá meia-noite. Antes de dá meia-
noite.

VIÚVA — Ai! Ui!

SATANÁS — Brrrr!

MENINO — Ui! Ai! (*Satanás leva os dois*)

NARRADOR — O professô Tiridá, seutindo
falta de sua cumadre e do afilhado, vem à
residência dos mesmos.

TIRIDÁ — Mas minha gente, é pussive?
Nunca mais vi minha cumadre. Vocês tem
visto minha cumadre, esses menino? Tem
visto, tem?

VOZ NO MEIO DO PÚBLICO — Não!

TIRIDÁ — Nunca mais viu?

VOZ — Não!

TIRIDÁ — Mas é pussive? Qui fim levou
minha cumadre? Vocês não sabe não?

VOZ — Não!

TIRIDÁ — Eu vi dizê qui teve aqui um
home fazendo baruío. . . Terá levado ela
presa? Eu vou procurá. (*Arreia*)

NARRADOR — O professô Tiridá procura
sua cumadre em todo lugá, mas não acha.
Então recebe um recado qui Satanás havia
levado ela. Mas ele não crê nessas coisas,
não compreende nem que ixiste inferno.

TIRIDÁ (*Sobe*) Eu acridito em besteira!
Não tá vendo qui não ixiste Satanás! Pra
mim inferno é o mundo e o Satanás é a
gente mesmo qui faz mal uns aos outro.

SATANÁS (*Sobe*) Mas existe! Sou eu!

TIRIDÁ — Oxente! Quem é você, meu
fela? (3)

SATANÁS — Eu me chamo Lusbel. Me
chamo Lusbel. Sou eu o Satanás. Quem
fala no meu nome sempre istá me chama-
do. Eu não deixo de tá perto de quem
chama.

TIRIDÁ — E daí? E tá me interessando?
(*À parte*) Mas danou-se, rapaz! Ê feio! E
fala! Tá: nunca vi boi falá. Isso é um boi.
Ôi o chifre.

SATANÁS — Já lhe disse qui são meus bi-
liro. Eu vim aqui buscá o sinhô qui sua
cumadre tá no inferno mais seu afilhado e
precisa de você.

TIRIDÁ — E é só vim buscá e eu i? Você
sabe qui eu vou?

SATANÁS — Eu sou um pudê invisive. Você
não pode cumigo.

TIRIDÁ — Invisive, óia! Eia! Eu com cada botão de ôto dêsse vendo ele! Invisive! Não, meu felinha, não vou não!

SATANÁS — Você não vai? Você gosta de orgia?

TIRIDÁ — Gosto.

SATANÁS — Gosta de namorá uma dona boa?

TIRIDÁ — Gosto.

SATANÁS — Apois no inferno tem amarela, morena, preta, de toda qualidade...

TIRIDÁ — E você qué mais diabo bonito do qui tem em Pernambuco? Você sai com uma cesta e traz cheia. Não, meu filho, não vou. Olhe o dedinho dizendo qui eu não vou lá. Tá vendo?

Ô Benedito,

já diz que não vou.

Por causa de você...

Tome logo! (*Dá um tapa em Satanás*) Tá vendo?

SATANÁS — Olhe, o sinhô não dê não. O sinhô vai cumigo.

TIRIDÁ — Meu camarada, não é bom você pelejá qui eu não vou.

SATANÁS — Você não vai não? Você vai!

TIRIDÁ — Eu vou. Dexe eu bebê água.

SATANÁS — Lá no inferno também tem água.

TIRIDÁ — Mas não é gelada! Deixe eu i bebê água qui eu vou.

SATANÁS — Pois vá bebê água e volte em seguida. Você não sabe qui não pode comigo? Eu fui um anjo de luz, me rebelei contra o Senhor e pur isso eu tou no seu reino e Ele tá no dele.

TIRIDÁ — Valha-me São Migué!

SATANÁS — Não quero negócio com Migué qui a balança dele roba muito. Não quero negócio com Migué!

TIRIDÁ — Posso bebê água?

SATANÁS — Pode bebê sua água e venha logo antes do galo cantá.

TIRIDÁ — Sim sinhô (*Arreia e sobe com o cacete*) Tá meu camarada, não tinha água não, eu trouxe essa choca-cola pra

17: "Ô Belar pra' nuna ôô"

18: "Quem na vida Memora"

19: "Eu tenho a cartela"



— você. Eu tomo o líquido, lhe dou a tampinha, você concorre a um grande prêmio e ganha uma *lambreta*.

SATANÁS — Não preciso de lambreta. Eu me conduzo nos espaços. Eu sou um gênio.

TIRIDÁ — Eu também sou um gênio da cacetada. Qué me levá mesmo?

SATANÁS — Perfeitamente.

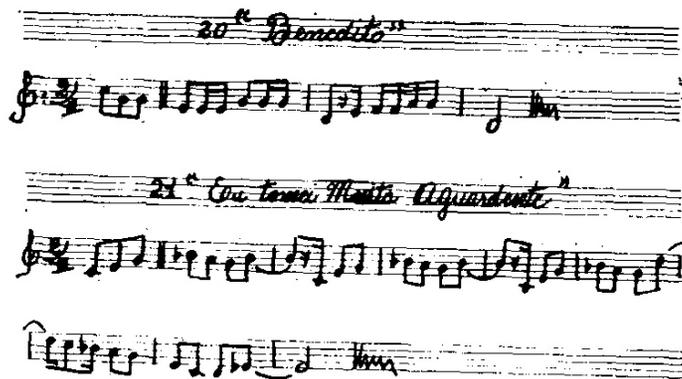
TIRIDÁ — Então emburaque pra vê onde tá o defeito. Olha: daí pra trás. (*Lutam. Tiridá dá duas pauladas em Satanás*) Dois a zero no placar. (*Lutam*)

SATANÁS — Bé! Beeeeé! Brrr! Brrr!

TIRIDÁ — Não, aqui não é chiqueiro não! (*Lutam e debaixo das cacetadas Satanás arreia*)

Eu tomei muita aguardente,
comi muito amendoim,
o maiorá do inferno
correu cum medo de mim. (*Bis*)

TIRIDÁ — Vá-s'imbora, meu felinha! Cada qual no seu inferno!



- 1) *Clareia* — palavra com certeza inventada como substantivo, para designar o lugar onde *se clareia*, do verbo *clarear*.
- 2) *Moleite* deve ser corruptela de *molete*, pão pequeno.
- 3) *Fela* — Talvez seja um neologismo derivado do vocábulo inglês *fellow* (companheiro, camarada) ou uma corruptela de *filho, filha*, sendo comum entre o povo dizer-se “fela da puta”.
(Notas de Hermilo Borba Filho)

(*) Citada como de autoria de Ginu, consta do repertório de *Cheiroso* como uma comédia de sua autoria.
Como os titiriteiros do mamulengo são geralmente analfabetos, o texto aqui apresentado é uma transcrição de um espetáculo ao vivo publicada por Hermilo Borba Filho..

CONSELHOS A UM TITIRITEIRO MAMBEMBE

Se você deseja dedicar-se seriamente aos bonecos — principalmente se forem do tipo menos complicado — fantoche, por exemplo, e não tem um teatro ou “casa de espetáculo” onde se exhibir, poderá, após adquirir alguma prática fazendo teatrinho para os amigos, filhos, sobrinhos, vizinhos etc., poderá começar a vender o seu *show* para festinhas de aniversário. Para isso você terá que contar com um pequeno repertório que possa atender a uma faixa de idade de 4/12 anos, isto é, umas cinco estórias adaptadas teatralmente. Para começar. As peças não poderão ter muitos personagens, uns 5/6 cada uma, no máximo; com um total de uns 20 bonecos, talvez menos, você poderá principiar essa profissão de titiriteiro ambulante. No início, você tem que contar com outro elemento com bastante prática de manipulação e de voz — que possa pegar ao mesmo tempo dois bonecos e fazer duas ou três vozes (velho, menina, bicho) diferentes, sabendo usar o falsete sem, contudo, ferir os ouvidos das crianças e articulando bem as palavras, principalmente se você não dispuser de um microfone e não houver o problema de projeção da voz.

Ao tratar o espetáculo com a pessoa interessada, indague sempre o número de espectadores, isto é, os convidados para a festinha, o tamanho da sala, quarto ou corredor onde se vai armar o palco; ou se vai ser ao ar livre. Neste último caso, tudo muda de figura e você correrá o risco de deixar seu espetáculo cair no vazio. Desconfie das mães que não querem bagunça no seu *living* e preferem um espetáculo na área interna de um grande edifício de apartamentos, num pátio descoberto ou num quintal. Ela não gosta de teatrinho, só o contrata porque outras mães o fazem e quer ver os seus bonecos por um óculo, isto é, à distância. O teatro de bonecos é, principalmente, um teatro de câmara, pequeno, íntimo e, por isso, a comunicação com o público se estabelece facilmente. Sob a luz solar, com o ruído da rua, gritos, conversas das mães, babás e marmanjos que estão apenas *curtindo*, o melhor *show* poderá fracassar, mesmo que seus artistas sejam macacos tarimbados.

Se você telefona oferecendo o espetáculo ou é solicitada por alguém a fazê-lo, indague dia e hora exatos (a preferência é para sábados e domingos), dê a duração do mesmo (60 minutos), pergunte a idade da criança e a média de idade daquelas que assistirão, para saber as estórias que poderão agradar. Peças complicadas, com muita mudança de cenário, sonoplastia variada, dezenas de personagens que entram e saem, sem haver tempo para se calçar e descalçar cada boneco, mesmo que você tenha 2 auxiliares, arriscam a falhar fragorosamente. Não é a quantidade de coisas, elementos, situações, enfeites, telões que dão a qualidade do *show*, mas o talento e, principalmente, o serviço feito com competência, sem *loucuras geniais*, e com muito ensaio, isto é, repetição. Mesmo a parte de *improvisação* — que se considera a própria essência do boneco-de-luva, pois ele responde às reações da platéia e obriga, às vezes, a alterar as situações da estória — só pode acontecer quando a peça está perfeita em ritmo, falas, entradas, saídas e interpretação. Não confunda improvisação com

invenção espontânea de última hora. Improvisação é a parte mais difícil de um jogo: pressupõe a segurança no b-a-bá, o perfeito conhecimento da técnica e mecanismos da representação, como acontecia na *commedia dell'Arte*.

Sejamos modestos em nosso primeiro *show* de aniversário. Começemos com 3 peças, com 3/4 personagens no máximo, cada uma delas, um deles podendo ser repetido, isto é, entrar em mais de uma estória — por exemplo, o herói ou *mocinho*, aquele que resolve as situações difíceis fazendo a balança pender para o lado fraco ou justo, pois no fundo todas as estórias infantis são estórias de luta entre o *bem* e o *mal* e, pelo menos nesses casos, o bem vai vencer.

Você poderá ter um boneco-animador ou apresentador, e muitos grupos adotam a figura do Palhaço, que às vezes até dá nome ao teatrinho: “Teatro do Palhaço Tal”. Esse boneco é que anuncia as peças, abre a cortina — se necessário — fala nos intervalos, enquanto você *se acaba* subindo em um banco para mudar o cenário e calçar os dois bonecos que irá manipular na estorinha seguinte. Mesmo que a visão da platéia (um pequeno orifício na armação do palco) não seja das mais animadoras: crianças rindo, outras chorando, empurrando-se, babás distraídas, mães contando as últimas fofocas e os garotos maiores atirando sanduiche, papel de bala e até refrigerante sobre as cabeças desses bonecos *caretas*, não desanime. Observação: desconfie sempre de uma platéia com maioria de crianças de 12 anos para cima. Eles se sentem muito adultos para essa “bobagem de boneco” e reagem às vezes agressivamente, conforme o grau de *educação* que receberam, conforme o ambiente e conforme os próprios problemas psicológicos do ambiente em que vivem. Procure afastar a platéia demasiado *inteligente* para compreender a ingenuidade do boneco. O *show* deve ser dirigido à platéia para a qual foi preparado: crianças de 4/9 anos. Se a platéia for bastante homogênea você sentirá a comunicação se fazer com facilidade. Um segredo para não excitar o público, já excitado pelas condições do ambiente, é não fazer muitas perguntas. Fale devagar, calmamente para todo mundo poder entender as falas do boneco; e a principal regra do titiriteiro ambulante ou mambembe é: não perder o bom humor. Sem este tudo vai por água abaixo. Ninguém se diverte: nem eles nem você.

As questões práticas que têm que ser resolvidas logo de entrada são: o preço que pretende cobrar pelo seu espetáculo, se vai incluir nele as despesas do transporte — se você não é motorizado, ou se o palco é um mastodonte que não cabe em máquina nenhuma, só numa camioneta. Quando você se dispuser a fazer teatrinho em aniversário, calcule logo o preço porque se a mãe quer mesmo comprar sua mercadoria, esta é a primeira informação que ela pede. Conforme o bairro da cidade, o acesso a ele, etc. pode-se variar um pouco a importância. Um bom conselho poderá ser dado por pessoas que fazem o mesmo tipo de espetáculo. Você poderá se informar procurando a ABTB, que tem sócios com longa prática de teatrinho em aniversário e poderão lhe dizer o preço corrente na praça.



Se o *show* é para um clube ou escola (que não seja pobre), você poderá cobrar um pouco mais, pois o trabalho e o cansaço serão multiplicados pelo número de espectadores prováveis. Ou, então, se não quiser aumentar o preço para não assustar a freguesia, peça que façam o transporte de seus instrumentos de trabalho: palco, bonecos etc.

Tratado o *show*, chegue uma meia-hora antes para armar tudo com calma, principalmente se você vai conhecer o local no momento do espetáculo. Podem surgir imprevistos terríveis: o palco não caber na sala (nas últimas construções os pés-direitos vêm diminuindo assustadoramente). Ou às vezes é a largura da sala que não dá e aí o palco terá que ser deslocado para outro espaço. Armado o palco, que deve ficar próximo de uma tomada de luz, os bonecos todos colocados à mão para poderem ser pegados rapidamente, cenários postos na ordem em que serão substituídos, você começará abrindo a cortina (verifique se está funcionando e não vai cair no melhor da festa), ou o apresentador aparecerá na frente dela, pela abertura central, evitando mostrar-se logo o cenário da primeira peça, cumprimenta os espectadores e dá o nome da primeira peça. Quando você sai daí, já deve estar com um dos personagens calçado na mão, tira o animador e calça outro boneco, abre a cortina e inicia a função. A peça começa lentamente (para todos se familiarizarem com os tipos, vozes e apreenderem essa primeira exposição do *drama* que vai acontecer), o ritmo só vai crescer do meio para o final ou desfecho. Use um tom de voz normal, sem gritar. As crianças, geralmente, se calam para escutar a fala do boneco, salvo se você já conseguiu excitá-las tanto com o primeiro boneco, fazendo inúmeras perguntas etc. Espere que se calem para continuar e de maneira alguma inicie um páreo para saber quem grita mais, se boneco ou platéia. Quando o boneco sai de cena ou fica imóvel e calado, as crianças naturalmente se calam, salvo casos excepcionais.

Terminada a primeira peça, as crianças batem palmas — se já estão habituadas a freqüentar teatrinho. Fecha-se a cortina. O animador anuncia a outra peça enquanto você sobe depressa no banco (cuidado para não pisar no estofado de veludo da poltrona da madama mamãe), muda o cenário e já está com mais dois bonecos nas mãos. Assim, até a terceira peça, terá terminado essa primeira experiência, suada mas geralmente gratificante. Após a última peça (duração de 15/20 minutos para cada uma) as crianças correm para pegar nos bonecos e vê-los de perto. Você deixa... ou não deixa. O critério aí varia de pessoa para pessoa. Há titiriteiros mais ciumentos do que Otelo e querem levar para o túmulo o segredo do funcionamento de sua boneca; não adianta pedir para ver. Contudo, se você deixar que eles peguem, fique atento, ou separe alguns que têm menos facilidade de se desengonçarem em mãos infantis.

O *menu* de repertório para um teatrinho ambulante será dado no próximo número do MAMBEMBE.

VIRGINIA VALLI

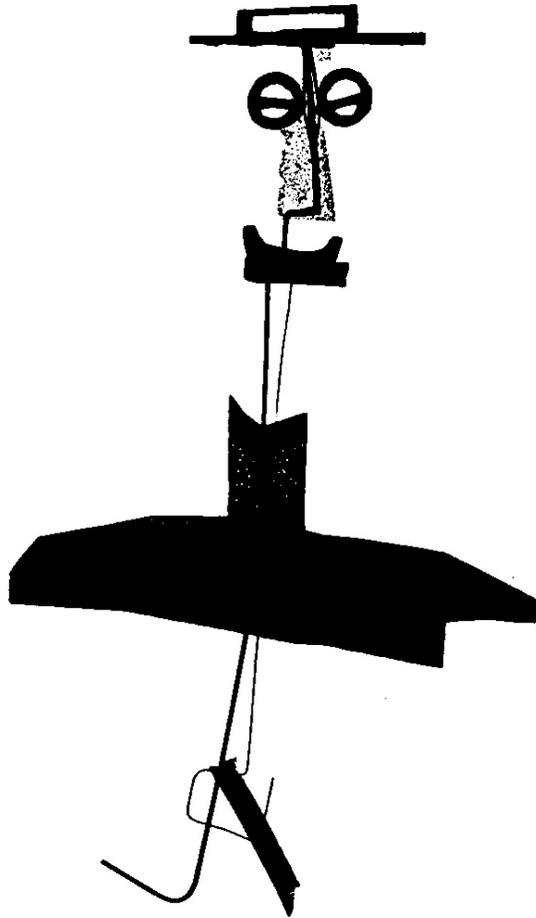
LIXO QUE SE TRANSFORMA EM BONECO

Ao passar os olhos por este 2.º número do MAMULENGO, talvez você se sinta motivado a construir seu primeiro boneco. Já ficou sabendo o que é um boneco e conhecendo alguns de seus mistérios se tiver lido Maria Mazzetti e Basil Milovsoroff nas páginas anteriores. Já sabe que todo objeto que possa ser *animado* pelas mãos do homem — uma cabacinha, um sabugo de milho, um pedaço de cartolina, uma caixa vazia, uma vareta — tudo isto é suscetível de se transformar num títere.

Mãos à obra, então. Tome uma vareta de 50/60 cm, da grossura de um dedo, 2 botões ou 2 pedaços de feltro, 3 a 4 fios de palha — pregue-os ou cole-os sobre a dita vareta. Dê uma olhadela e verá que já existe um meio boneco ou uma quase realidade: uma cabeça de algo que tenta comunicar-se. Para preencher o que falta, se você achar que falta, tome um retalho de pano ou um pedaço de papel (crepom é bem maleável), por exemplo. Amarre isso na vareta, dê um jeito aqui e ali. Pegue o que sobrou da vareta nua com a mão direita, ou coloque-a sob aquilo que parece uma saia ou luva, faça alguns movimentos. Eis que a boneca se anima e já pede uma voz. Pode ser a sua própria voz, porém, disfarçada: é a voz da máscara, aquela que combina com o boneco, com o seu tipo ao tornar-se independente para viver em sua realidade de boneco: grossa, fina, falsete, terrível, doce e insinuante.

Agora que você inventou seu primeiro boneco, tirando-o do nada — sobras de material, refugo e coisa que se atira ao lixo (*), verifica que um boneco pede outro, pois um *drama* não se faz sozinho. Aproveite, então, do restolho ou lixo, um saco de embalagem vazio, por exemplo, para fazer o 2.º boneco.

2. Tome o saco vazio, encha-o com papel de jornal rasgado de modo a fazer uma bola com alguma consistência. Com uma vareta igual à primeira, que você enfia dentro do saquinho, com cuidado para não furar, amarrando bem nas bordas vazias do saco, terá obtido o seguinte: uma grande bola com um pescoço comprido. Sobre a bola aplique, colando, aquilo que seriam olhos ou boca, se quiser. Terá uma imitação de cabeça. Cubra o restante com retalho de papel ou amarre, como fez antes. Este segundo personagem, que você segura com a mão esquerda, pedirá outra voz pois tem a cara muito mais cheia que o primeiro. Movimente os dois, um de cada vez e você verifica que eles querem conversar, cantar, até se agredirem, talvez. Cuidado, neste caso, pois esses bonecos são frágeis e duram o tempo que se gastou para criá-los: uma meia-hora. E se apanharem muito logo se desmancham. Na capa desta revista você verá exemplos desse



tipo de títeres, que foram fabricados num dos cursos da Sociedade Pestalozzi do Brasil. Aqui ao lado, há também exemplo desse títere fácil de executar por criança ou adulto, desde que haja bastante material e alguma motivação. Mas não copie. Crie seu próprio boneco.



(*) O material usado aqui é o seguinte: folhas de jornal, papel crepom, cartolina, retalhos de papel brilhante, retalhos de tecidos, feltro, botões, sementes, palhas, sisal, fios diversos, fitas de embalagem, sabugos, cabacinhas, caixas vazias, barbante, cola plástica, tachinha e percevejo, preguinhos; 2 varetas da grossura de um dedo, além de tesoura, martelo e grampeador. Quaisquer pormenores da máscara devem ser de applique, evitando-se pintá-la com tinta d'água que amolece o papel.

UNIMA

UNIÃO INTERNACIONAL DA MARIONETA

FUNDADA EM PRAGA EM 1929

Significado e Objetivos:

- Promover contatos entre os titiriteiros de diferentes países e nações, a fim de contribuir para a troca de experiência, desenvolvendo, assim, a teoria e prática da Arte Titiriteira;
- Auxiliar na preservação das tradições vivas e desenvolver o teatro de bonecos em escala mundial;
- Propagar o teatro de bonecos como recurso educativo moral e estético;
- Assistir os membros da UNIMA na salvaguarda de seus interesses legais em suas atividades como titiriteiros, submetendo às autoridades competentes as recomendações e proposições da UNIMA.

Centros Nacionais: Argentina, Austrália, Bélgica, Bulgária, Canadá, Checoslováquia, França, República Democrática Alemã, República Federal Alemã, Grã-Bretanha, Japão, Iugoslávia, Polônia, Romênia, Suécia, Suíça, Estados Unidos e União Soviética.

Representantes: África do Sul, Albânia, Áustria, Bolívia, Brasil, Burma, Ceilão, Chile, Colômbia, Cuba, Dinamarca, Egito, Finlândia, Ghana, Grécia, Holanda, Índia, Indonésia, Israel, Itália, Kênia, Coreia do Norte e do Sul, Marrocos, México, Mongólia, Nigéria, Noruega, Portugal, Porto-Rico, Tanzânia, Tunísia, Turquia, Uruguai, Venezuela, Vietnã do Norte e Nova Zelândia.

Secretário Geral: Dr. HENRYK JURKOWSKI, c/o ITI Warsaw, Molier Str. 1. Poland

JAN BUSSEL (Pres. da UNIMA 1973):

“O Teatro de Bonecos conta com amigos em todo o mundo. Esperamos que você se junte a nós a fim de aumentar nosso círculo de artistas e entusiastas.”

UMA VISÃO HISTÓRICA PERSPECTIVAS DA UNIMA

Grandes crises internacionais e guerras necessitam de um período de pelo menos dez anos para que a vida volte ao normal. Entretanto, essa nova fase reverte às antigas tradições livre para escolher aquelas que melhor lhe servirão. Assim, esse período é caracterizado pela predominância de novos elementos, por atividades reformadoras se não revolucionárias. E, sendo assim, esse intervalo de dez anos que precede a evolução, não é um período vazio, mas um período de processos internos imperceptíveis no início, produzindo, porém, no final, algo inteiramente novo, totalmente harmonizado com as novas condições da época, tornando-se cada vez mais comum entre os membros da nova geração.

Isto pode ser comprovado acompanhando-se a história da UNIMA, oficialmente estabelecida no dia 20 de maio de 1929, em Praga, num antigo clube de um pequeno teatro — *Rise Loutek* (Reino das Marionetas). Esse teatro acaba de obter sua sede própria na recentemente construída Biblioteca Central de Praga. A UNIMA foi fundada numa reunião com a presença de 30 pessoas, reunião esta denominada, atualmente, de I Congresso (inicial) da UNIMA. Naquela oportunidade, aconteceu em Praga um congresso de marionetistas checos, de que participaram vários convidados estrangeiros, e muitas coisas interessantes foram apresentadas. A exposição da indústria para *shows* de bonecos incluía muitos itens, inclusive diversas obras do exterior.

Em quatro anos três outros congressos da UNIMA aconteceram: Paris-1929, Leo-

dium-1930, Lublin-1933 e a jovem Associação Internacional da Marioneta crescia, rapidamente. Em pouco tempo as tarefas começaram a ficar mais amplas que a capacidade de trabalho da diretoria da UNIMA. E não foi surpresa que o seu primeiro presidente, Dr. J. Vesely e o primeiro secretário geral, V. Sojka-Sokolov não conseguissem coordenar suas responsabilidades profissionais com as da organização em rápida expansão. Assim, durante o congresso de Lublin, eles pediram demissão. O prof. Skupa foi eleito para a presidência e o professor Dr. Jan Malik, Secretário Geral.

Felizmente, em 1929, a UNIMA encontrou o apoio do *Masarykuv Lydovychovny* (Instituto Masaryk para a Educação do Povo) e os funcionários do Instituto ajudaram graciosamente nos trabalhos de contabilidade, traduções, impressão e expedição de circulares.

A próxima etapa do desenvolvimento da UNIMA iniciou-se em 1933 e a organização tornou-se mais amadurecida apesar da atmosfera resultante da tensa situação internacional. Até 1939 a UNIMA cresceu em quantidade e qualidade.

Somente em fins de maio de 1945 foi possível, gradativamente, restabelecer os contatos interrompidos durante a guerra, pelo menos os mais importantes e de confiança. Todavia, durante um período de dez anos, o Centro em Praga nada podia fazer além de improvisar e até admitir o fato de que em 1959 sua tradicional base no Instituto Masaryk deixara de existir. A Secretaria Geral encontrou um abrigo improvisado junto ao *Central Puppet Theatre* (Teatro Central de Bonecos), em Praga.

A partir de 1955 houve uma crescente demanda de diversos países para o restabelecimento das atividades da UNIMA e uma solicitação para formulação de novos estatutos que expressassem, de acordo com o espírito da época, a missão teórica e prática da UNIMA e, simultaneamente, as condições econômicas e organizacionais do

Centro em Praga. O primeiro congresso pós-guerra realizado pela UNIMA foi em Praga, em dezembro de 1957.

Durante a realização do 5.º Congresso, suas resoluções e repercussões iniciaram a terceira fase do desenvolvimento da UNIMA com um programa muito ambicioso. Pela primeira vez a UNIMA conseguiu a posição a que estava predestinada desde sua fundação. Isto foi confirmado através da admissão da UNIMA, em 1969, entre os membros do I.T.I. (*International Theatre Institute*) e, assim, a UNIMA passou a fazer parte do sistema de organização da UNESCO.

Esse renovador 5.º Congresso da UNIMA em Praga foi seguido de seis congressos: Bucarest-1958, Bochum, Braunschweig-1960, Varsóvia-1962, Munique-1966, Praga-1969, Charleville-Mezières-1972. Aos congressos devem ser acrescentados laboratórios e festivais internacionais parcialmente organizados pela UNIMA, parcialmente sob os auspícios da UNIMA ou patrocínio de centros nacionais. Esta atividade alcançou grande sucesso e resultados positivos.

O número de associados, coletivos ou individuais aumentou pelo menos seis vezes durante o período 1957-1972. Os estatutos passaram a determinar as importâncias compulsórias das anuidades. Emendas aos estatutos permitiram a descentralização com a ajuda de Centros Independentes ou Representantes da UNIMA. A reforma foi um sucesso. Em fins de 1972, 21 Centros e 38 Representantes tornaram-se ativos e a maioria passou a publicar seus próprios boletins.

Sem exagero, e com orgulho, podemos declarar que a UNIMA, desde sua fundação é, de fato, a mais antiga organização internacional de teatro, e quanto ao número de países que reúne é a organização de maior alcance e seu número de associados excede em grande margem o de organizações mais jovens pertencentes ao I.T.I.

O décimo congresso em Praga mostrou que a terceira fase do desenvolvimento da

UNIMA, a fase de ressurgimento, chegara ao fim. Isto foi confirmado pelas resoluções do XI.º Congresso em Charleville-Mezières em 1972 quando modificações consideráveis foram introduzidas nos estatutos, além da eleição de novos membros.

Posso dizer que, graças aos esforços da nova Sede central, em Varsóvia, e o empenho pessoal do recém-eleito Secretário Geral, Dr. Henryk Jurkowski, a UNIMA não estará voltando ao período de estagnação mas, ao contrário, estará crescendo em prestígio e sendo aceita espontaneamente como uma autoridade internacional, em seu campo.

Ao mesmo tempo, gostaria de acrescentar que não quero nem posso afirmar que a nova sede de Varsóvia terá uma tarefa fácil. Diversos problemas, não apenas financeiros que a sede de Praga teve de enfrentar até 1972, não deixaram de existir mas aumentarão com o desenvolvimento da UNIMA.

Os novos dirigentes da associação herdaram problemas urgentes e complexos, muitas vezes difíceis e controvertidos. Por exemplo: Como receber todas as anuidades e dentro do prazo? Que poderá ser feito quanto à diferença entre receita e despesa — o velho problema continuará. Como garantir a publicação do boletim periódico da UNIMA? Que resolver quanto à tendência para uma estrutura federal que eliminaria os membros individuais? Como manter, no futuro, o princípio de que a UNIMA é uma organização reunindo tanto profissionais como amadores e, em geral todos aqueles cujas atividades e trabalho são direta ou indiretamente relacionados com o teatro de bonecos? Como tornar possível o contato direto entre Centros e Representantes e membros individuais da UNIMA? Como oferecer bolsas para membros individuais e como promover intercâmbio entre teatros e outras companhias? Como obter cooperação mais estreita com outras organizações teatrais reunidas no I.T.I.? Como preparar e coordenar laboratórios, concursos sobre arte e técnica,

curso especiais, estudos etc.? Como alterar a estrutura média de idade de membros da UNIMA, conseguindo associados mais jovens? O que pode ser feito para penetrar novas regiões para a União, como, por exemplo, América Central, América Latina e os países em desenvolvimento na África?

Obviamente, não se espera que o Secretário Geral obtenha resposta a todas essas questões. Ainda assim, parece uma boa oportunidade para um grande número de membros e grupos ativos cooperarem.

Excelentes exemplos de tal cooperação já foram estabelecidos pelo trabalho de alguns comitês da UNIMA. Vale a pena mudar essa atitude de exceção para um sistema real de cooperação.

As instruções da sede são, naturalmente, muito importantes e úteis, porém, a iniciativa dos associados deveria ser da maior importância para a vida da UNIMA.

JAN MALIK

Durante o XI Congresso da UNIMA, realizado em Charleville-Mezières, França, em setembro/73, foi eleita a nova diretoria da UNIMA, cuja sede foi transferida da Checoslováquia para a Polônia, em virtude de o atual Secretário-geral, prof. Henryk Jurkowski residir em Varsóvia. O Prof. Malik, um dos fundadores da associação, que exercia o cargo de secretário geral desde 1933, foi aclamado, na ocasião, Presidente de Honra da UNIMA.

Presidente da UNIMA:

Jan Bussel
16, Riverside — Egham Surrey
Inglaterra

Vice-presidentes:

Sergej Obrazcow
16, rua Gorki
Moscou — K 9 U.R.S.S.

Ludwig Krafft
Asamstrasse 9
8-Munchen-90
Rep. Federal Alemã

Presidente de honra:

Prof. Jan Malik
4, rua Usaltovny
17000 Praga 7
Checoslováquia

Secretário Geral:

Dr. Henryk Jurkowski
5/11 rua Krucza ap. 49
Varsóvia-Polónia

Membros do Comité Executivo:

Ueli Balmer
Postfach 114
Ch-4800 Zofingen
Suíça

Prof. Zdenek Bezdek
82 rua Ruska
Praga 10 — Vrsovice
Checoslováquia

Lucien Caron
40 rua Blasset
80 Amiens
França

Rik Hannon
1 Sint Pietersweg
1510 Buzingen — Bélgica

Rolf Maeser
Barkengasse 6
8122 Radebeul 4
Rep. Democrática Alemã

Margareta Niculescu
Str. Biserca Enei 12
Teatro Tandarica
Bucarest, Rumênia

Henryk Ryl
275, r. Piotrkowska ap. 22
Lodz, Polónia

Mollie Falkenstein
132 Chiquita Str.
92651 Laguna Beach
Califórnia, USA

Taiji Kawajiri
3-23-4 Takanodai Neri
Tóquio, Japão

Michael Meschke
St. Ericoplan 4
11320 Stockholm V
Suécia

Dr. Hans R. Purschk
Postfach 550135
Hadrianstrasse 3
D6 Frankfurt am M
Rep. Federal Alemã

Lenora Shept
16 r. Gorki
Moscou K 9
U.R.S.S.

Dr. Kezsö Szilagyí
Allami Babszinhaz
Budapest 6
Hungria

Membros da Comissão de Revisão

Clorys Daly
R. Barata Ribeiro 60 C-01

Copacabana, Rio de Janeiro
Brasil

Jacques Félix
30 Av. Charles de Gaulle
Charleville-Mezières
França

Nikolina Georgijeva
70 ul. Rakovski
Sofia, Bulgária

O PAPEL DOS FESTIVAIS NAS ATIVIDADES DA UNIMA

Do tempo em que o melodrama dominava nos palcos europeus ficou o ditado “compreender é perdoar”. Atualmente, quando o racionalismo reina universalmente, preferiríamos dizer: “conhecer-se é compreender”. Os contatos humanos, o entendimento mútuo e a compreensão são os problemas essenciais de nossos dias. É um problema científico, um tema literário e cinematográfico. Artistas e sociólogos, pedagogos e psicólogos nos advertem do perigo que representa a falta de contatos humanos, a alienação do homem. Levando em conta esses problemas universais, a atividade da UNIMA possui valores bastante definidos. Nossa união catalisa, justamente, os contatos de artistas de diferentes orientações culturais e possibilita um conhecimento e uma compreensão mútuos.

Os Festivais da UNIMA são uma plataforma particularmente valiosa de encontros de artistas de diferentes países. Todos os participantes se exprimem aí pela linguagem da arte, a linguagem mais compreensível do mundo. Evidentemente, apreendem também os traços específicos, os símbolos e códigos da arte teatral de diferentes países. E o fazem rapidamente; e tanto mais depressa quanto mais festivais se realizam.

Relembremos por um momento os primeiros grandes festivais de marionetes de após-guerra: Braunschweig — Bucarest. Encantava-nos a riqueza das formas. E isso revigorava nossa fé na arte que cultivamos e tudo se traduzia numa colaboração entusiasta.

Hoje, essa época de euforia passou. Aprofundamos nosso conhecimento mútuo e escolhemos os parceiros mais preciosos. Nós os procuramos, justamente, realizando os objetivos sociais e artísticos.

Nosso calendário deste ano tem por finalidade oferecer a todos os titiriteiros a possibilidade de escolher amigos e parceiros que lhes sejam mais próximos e mais úteis.

MANIFESTAÇÕES INTERNACIONAIS — 1974

7/13 janeiro

AHMEDABAD, Índia — *Festival of India and Foreign Puppet Theatre* por ocasião do 25.º aniversário de DARPANA ACADEMY — Informações: Mrs. Meher Rustom Contractor — Shahi Bag — AHMEDABAD — 4.

30 março/2 abril/1974

PLOVDIV, Bulgária — *Festival Nacional dos Teatros de Marionetes Amadores* — Informações: *Center Za Hudozestvena Samodejnost* — Bul. Ruski 8/4 Sofia Bulgária

Maio/1974

Bochum, República Federal da Alemanha — *XI Semana do Teatro de Figuras de Bochum* — Informações: *Deutscher Bund Für Puppenspiel* — Bergstrasse 115-463 Bochum-RFA

MINSK — União Soviética — *IV Festival de Teatros de Marionetes das Rep. Bálticas e da Bielorrússia*. Informações: Centro Soviético da UNIMA — Rua Gorki, 16/2 Moscou K-9 (URSS).

11/18 Maio/74

MELBOURNE, Austrália — *Convenção de Marionetistas Australianos* (Espetáculos, cursos, debates, oficina). Informações: Centro Australiano da UNIMA — Mrs. Edith C. Murray (Hon. Sec.) Lawson Rd. "Moonahwarra" Springwood NSW 2777.

2/8 junho/1974

BIELSKO-BIALA (Polónia) *Festival Internacional de Teatros de Marionetes* — Informações: Dir: Jerzy Zitzman PTL "Banialuka" ul. Mickiewicza 20 BIELSKO-BIALA (Pol.).

Junho/1974

BIALYSTOK, Polónia — *Concurso Nacional para Marionetistas Solistas* — Informações: Panstwowy Teatr Lalek — ul. Sienkiewicza 53/b Byalstok (Polónia).

20/26 junho/1974

PLZEN, Checoslováquia — Plzen de Skupa. *Festival dos Teatros Checos de Marionetes* — Informações: Skupova Plzen — Divadlo deti — Jungmannova 2 Plzen (CSSR).

22 junho/3 julho/74

SIBENIK, Iugoslávia — *Festival dos Teatros de Atores e de Marionetes para Crianças*. Participantes: teatros iugoslavos e estrangeiros. Informações: M. Drago Putnikovic — Festival Djeteta — SIBENIK (Iugoslávia).

25/30/junho/74

BEKESCABA, Hungria — *IV Festival Internacional de Bekescaba* — Informações: Bekescsabai Fesztival Szervezobittsaga. BEKESCABA — Muvelodesi Kczpont — Hungria

29 Junho/6 Julho/74

CHRUĐIM, Checoslováquia — *III Festival Internacional de Marionetistas Amadores*. Informações: Pripravny Chrudim. BP; 1.537 01 CHRUĐIM (CSSR).

7/11 agosto/1974

NEW ORLEANS, Louisiana, USA — *Festival da Associação de Marionetistas Americanos*. Informações: Nancy Staub, PO Box 13511, New Orleans — Louisiana 70185 (USA)

25/set./2 outubro/74

MAGDEBURG — Rep. Democrática Alemã — *6.ª Semana de Trabalho dos Marionetistas da RDA*. Informações: M. Rolf Mäser — DDR 812 (2) Radebeul IV Barkengasse 6 — Staatliche Puppentheater — Dresden.

Setembro/1974

BANSKA BYSTRICA — Checoslováquia — *Festival dos Teatros Slovacos de Marionetes*. Informações: Seção Eslovaca da UNIMA — Dunajska 48. SBD. 80100 BRATISLAVA CSSR.

4/10 outubro/74

ZAGREB — Iugoslávia — *Festival Internacional do Teatro de Marionetes em Esperanto* — Informações: Instituto po oficialigo de esperanto kultura fak por jugoslavio — Amruseva 5/I — 41000 ZAGREB.

6/12 outubro de 1974

BUDAPEST — Hungria — *Revista de Marionetes das Semanas de Arte de Budapest* — Informações: Budapesti Művészeti — Hetek Igazgatósága — Budapest — XII. Varosmajor.

21/27 outubro/74

MARTIN, Checoslováquia — *Festival dos Teatros Amadores de Marionetes de Martin* (Os melhores espetáculos dos festivais tchecos de Chrudim e eslovaco de Zilina). Informações: Pripravny vybor SZ 74 — Matica slovenska 036 01 MARTIN (CSSR).

Quaisquer outras informações poderão ser solicitadas ao Representante da UNIMA no Brasil, na sede desta publicação — Rua Barata Ribeiro, 60 c01 GB.

UNIMA – FRANÇA

Na Cartoucherie de Vincennes, o grupo *Bread and Puppet* realizou espetáculos de 20 de novembro a 12 de dezembro/1973, muito aplaudidos pela crítica e pelo público, utilizando máscaras e bonecos gigantes. “Ninguém conseguiu ainda dirigir-se ao povo e àqueles que voltam do trabalho e às mulheres que fazem suas compras com tanta ternura e objetividade. Em poucos minutos, com auxílio de marionetes e máscaras de beleza extraordinária, Peter Schumann e seus comediantes dão o seu recado”.

O novo espetáculo do *Bread and Puppet* — *Que a luz simples se eleve da obscuridade complicada* — tem 3 horas de duração. Sua finalidade não é ajudar aqueles que estão em desespero, nem contar estórias de luta contra o sofrimento, nem apresentar soluções maravilhosas a todos os problemas; é apenas uma evocação da esperança, um apelo à luz inocente na obscuridade crescente. O dispositivo cênico, sob capitel, e a atmosfera de circo é mais do agrado de seu animador do que uma arquitetura teatral, ainda que moderna, mas a simplicidade dos recursos utilizados é extraordinária: Peter Schumann conseguiu descobrir nas lixeiras novaiorquinas os tesouros para seu espetáculo. Assim, pela insolente e insólita ausência de artificios custosos, a pobreza apresentada exalta a qualidade da emoção do espectador e consegue obter sua adesão.

Nessa cerimônia do derisório, à medida da nossa angústia, Peter Schumann e suas marionetes nos ofereceram um crédito de ilusão pela intensidade de sua realidade poética. (Informativo UNIMA-Fev./74).

O Instituto Nacional de Pesquisa e Documentação Pedagógica apresenta, a partir de fevereiro, n. 29, rua d’Ulm, Paris, 5e., a exposição “Marionetes — Homenagem a Jacques CHESNAY”, organizada por J. J. Reinhard, até 30 de março. Uma exposição de cartazes referentes à atividade do teatro de bonecos será organizada a partir de 29/junho, durante o Festival Internacional de Bielsko-Biala (Polônia). Um Museu de Marionetes e Tatro de Papel em Orbe (6, av. Thienne, Orbe, Canton de Vaud) na Suíça estará aberto diariamente até o mes de março. Serão expostas cerca de 500 peças provenientes de coleções particulares.

Muitos marionetistas de todos os países viveram com alegria, por ocasião do XI Congresso da UNIMA e do Festival Mundial de Teatros de Marionetes de Charleville-Mézières, na França, o mês da Criação Coletiva, dirigido por André Verdun, seja por ter participado dele, seja por ter visto o espetáculo que daí resultou no

grandioso quadro da Praça Ducal na presença de mais de 3.000 espectadores.

Diante do êxito dessa pesquisa coletiva de 1972, o Conselho Municipal de Charleville-Mézières deu recursos à *Compagnies des Petits Comédiens de Chiffons*, à UNIMA e ao *Théâtre d'Animation* de Paris, de André Verdun, para realizar uma nova operação com esse mesmo espírito na data de 25 de março a 21 de abril de 1974, denominada:

PRIMAVERA DA MARIONETA E DA ANIMAÇÃO DE CHARLEVILLE-MÉZIÈRES.

Assim acontecerá esse mês de criação coletiva:

1. Todos que desejarem podem enviar desde já a Charleville-Mézières, para o seguinte endereço: MJC, 10, bd Gambetta, 08100 CHARLEVILLE-MÉZIÈRES, suas idéias, temas, textos, desenhos, roteiros ilustrados, histórias em quadrinhos que possam servir de base à criação. Essas remessas podem partir de todos aqueles que o desejem, mesmo daqueles que não poderão estar livres durante o período de criação mas querem de qualquer forma participar. É desejável que os projetos gráficos sejam apresentados em formatos grandes para facilitar o trabalho em grupo. Os trabalhos preparatórios podem ser individuais ou coletivos. Todas as remessas serão estudadas, expostas e o tema da Criação Coletiva será inspirado o mais possível nas idéias de todos.

2. Em Charleville-Mézières, a partir de 25 de março, os participantes inscritos para todo o mês de trabalho, escolherão os temas da criação e prepararão juntos uma representação pública (bonecos, personagens, formas animadas serão criadas para montar esse espetáculo).

3. Entre 17 e 21 de abril, uma ou mais representações do espetáculo criado coletivamente serão dadas.

4. Será formado um grupo para organizar uma Exposição que reúna os trabalhos preparatórios e ilustrando os diferentes estágios da criação coletiva até final.

As pessoas interessadas que queiram permanecer em Charleville de 25 de março a 21 de abril, devem inscrever-se o mais depressa possível no endereço seguinte: *Printemps de la Marionette et de l'Animation* BP 249, 08102 — Charleville-Mézières, France. (UNIMA).

Chegou recentemente ao Rio, vindo de São Paulo, um grupo de teatro de bonecos — o *Teatro Carreta*, que veio para vencer. Inscreveram-se no último Festival de Teatro Infantil promovido pelo Serviço de Teatros da Guanabara, aliás, um festival para gente de carne e osso e acabaram se classificando num merecido 1.º lugar, apesar dos atores serem mais de papel, pano e arame do que de carne e osso. A peça que apresentaram conta a estória d'*A Margarida Curiosa Visita a Floresta Negra*. Ficou dois meses em cartaz no Teatro Gláucio Gil e ocupará, em seguida, o Teatro Nacional de Comédia.

O Grupo *Carreta* pesquisou e aplica diversas técnicas: uma hora é um fantoche de cabeça, espécie de máscara com as mãos e o corpo do próprio manipulador, como no personagem *Gorgola*, outras vezes é uma vara simples, mas muito viva, fazendo a *Margarida* e fantoches com muitas articulações e movimentos gozadíssimos: a *Formiga*, o *Caracol*, etc.

Bonecos do *Teatrinho Monteiro Lobato*



O *Teatrinho Monteiro Lobato*, o teatro de bonecos mais fiel ao seu público, continua apresentando regularmente os seus espetáculos no Pão de Açúcar. Como novidade, o grupo anuncia a abertura de seu teatrinho na Zona Norte, à Avenida Radial Oeste, 118 — Maracanã. O *Monteiro Lobato* trabalha com bonecos de fios.

No Recife, um grupo de jovens do Centro de Comunicação do Nordeste (CECOSNE) fundou a partir de 1969 o *Teatroneco*, isto é, como sugere o nome, um teatro de bonecos, sob a orientação de Madre Escobar que é diretora da Escola de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Eles se inspiram no mamulengo tradicional e chegam a apresentar peças dos antigos mamulengueiros da região, como *Giúu*. No seu repertório estão *A Cabra Cabriola*, de Hermilo Borba Filho, *Haja Pau*, de Moraes Pinho, *As Aventuras de uma Viúva Alucinada* (nas páginas desta revista) e *Touradas em Madri*.

O CIRCO DE MARIONETES DO PALHAÇO MALMEQUER

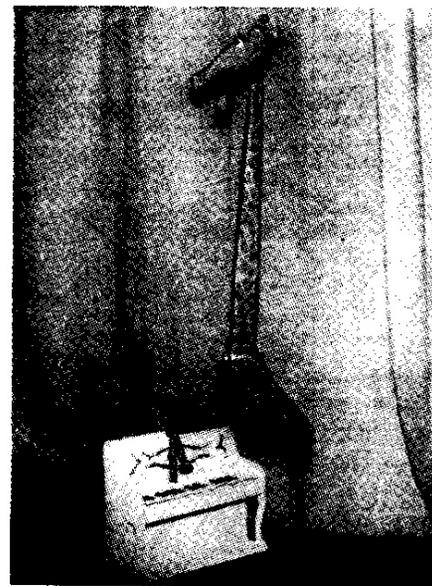
VIAJA 18.000 KM. CUMPRINDO PROGRAMAÇÃO DO PLANO DE AÇÃO CULTURAL DO MEC

O *Circo de Marionetes do Palhaço Malmequer*, dirigido por Cláudio Ferreira (*) até chegar ao ponto de cumprir a extensa e intensa programação do PAC, passou por várias fases. Seus bonecos — de fios — eram muito pequenos. Porém, cresceram em trabalho e tamanho. Estão atualmente atingindo a dimensão ideal para uma boa manipulação — na opinião de Albrecht Roser (o maior marionetista da atualidade), que nos visitou em 1973 — isto é, 55/60 cm. Os bonecos são todos da criação de CF e obedecem ao comando, ao vivo, do engraçadíssimo Palhaço Malmequer e de uma apresentadora.

Os números mais aplaudidos são: *Palhaço Narizinho Andando no Arame*, *Pícolo o Equilibrista da Escada*, os *Irmãos China* — uma dupla de ginastas, *Los Crioulos* (conjunto africano), o *Dr. Pirulito*, o macaco sabido, além da *Girafa Margarida* e do *Elefante Waldemar*.

Em sua fase atual, o *Circo de Marionetes do Palhaço Malmequer* realizou sua primeira grande excursão através de diversos Estados, cumprindo a programação do “Plano de Ação Cultural” do Ministério da Educação e Cultura. De novembro de 1973 a fevereiro de 1974, o *Circo* percorreu, com seu palco ambulante (um trailer rebocado por uma camionete) 18.000 quilômetros e apresentou uma centena de espetáculos. No sul, o roteiro incluiu as capitais e cidades do interior do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. A partir de janeiro, o *Circo* percorreu os Estados da Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará e Maranhão, encerrando a excursão em Belém do Pará, onde a surpresa foi a lotação esgotada do *Teatro da Paz*, em pleno domingo de carnaval.

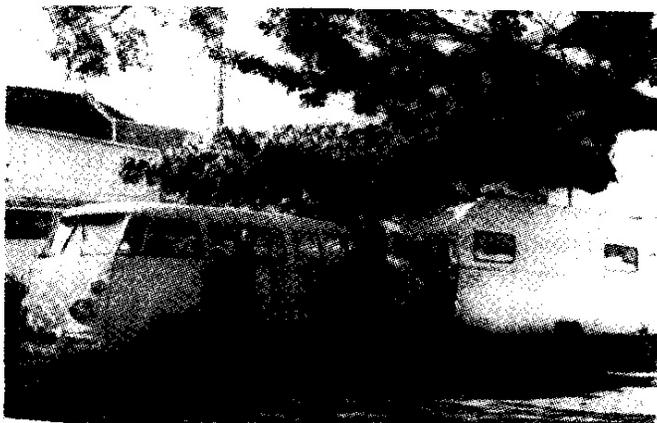
Além de se constituir numa experiência inolvidável para qualquer grupo de bonecos, a possibilidade de apresentar-se para as platéias das diversas regiões do Brasil, confrontar suas reações e enriquecer-se, também com esses contatos, a equipe do *Circo de Marionetes Malmequer* (Clorys Daly, Cláudio Ferreira, Ângela Cristina, Danilo Melo e Kadick) pode levar a todo o Brasil a mensagem da recém-criada ABTB e o recado otimista da UNIMA.



A Girafa Margarida do CMPM



Crianças aplaudem o *Palhaço Malmequer*



O CIRCO DO PALHAÇO MALMEQUER em excursão pelo Brasil

(*) Cláudio Ferreira, natural do Pará, profissional de teatro e principalmente marionetista, é um dos batalhadores do movimento titiriteiro do Brasil. Responsável, juntamente com Clorys Dale, pelo esforço que a partir de 1966 retirou os grupos de bonecos do esquecimento e marasmo em que jaziam para fazê-los participar dos nossos 3 últimos Festivais de Marionetes e Fantoques da Guanabara. Além de marionetista, CF é ator e diretor diplomado pela Escola Dramática Martins Pena (Guanabara). Fundador e diretor artístico do *Arena Clube de Arte* (uma experiência artística pesquisando as raízes de nossas tradições), CF é autor da peça *Auto do Guerreiro*, um sucesso de público e de crítica protagonizado por Grande Otelo. Abandonou todas as atividades para dedicar-se ao boneco, que “tem cheiro de infância” e, principalmente à marioneta. Em 1969, estagiou no Teatro *Bil Baird Marionettes*, de Nova Iorque. Atualmente, além da função de presidente da ABTB, continua seus trabalhos de pesquisa na arte a que se dedica, criando os bonecos e variando o repertório desse Circo — já no coração de muitas crianças, de norte a sul do Brasil.

Da correspondência recebida por esta Redação, destacamos as palavras do eminente folclorista RENATO DE ALMEIDA sobre o 1.º número da revista MAMULENGO:

“Acuso o recebimento de MAMULENGO, interessante e proveitosa revista de Teatro de Bonecos, cujo conteúdo é do mais alto valor, com artigos de importância e ressaltando o mérito dessa expressão folclórica.

“Desejo, com meus efusivos parabéns pelo êxito obtido, colocar a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro à disposição, para colaborar nesse intento, que se apresenta tão futuroso e deverá servir da melhor forma às atividades do folclore brasileiro. Apraz-me salientar o valor da publicação o *Jogo* do Doutor Fausto, que serviu de base para o grande Goethe gisar sua peça imortal.

“Espero que possa ser útil nesse magnífico tentame, e me coloco à sua disposição, com os protestos de viva admiração e apreço por essa obra que está realizando”.

RENATO DE ALMEIDA

Palavras de HERMILO BORBA FILHO sobre a revista MAMULENGO:

“Louvo a revista MAMULENGO, a revista dos títeres que povoam a imaginação humana, aqui, no mundo ocidental, desde que a Igreja, na Idade Média, se valeu do teatro de marionetes para difusão do espírito religioso, visando a atrair a atenção dos fiéis de maneira direta e objetiva. O mesmo fenômeno aconteceu pelo Brasil afora, a partir da Descoberta, começando por apresentar o Nascimento, desenvolvendo-se no sentido de apresentar cenas bíblicas e, pouco a pouco, contaminado pelos assuntos do dia, desejoso de um público cada vez maior, caindo no profano, embora continuando a exibir-se por ocasião das festas da Igreja.

“A Revista MAMULENGO vai contar tudo sobre bonecos: suas aventuras, sua filosofia, seu mundo. Vai contar as trapalhadas de tudo quanto é de *João Redondo*, *Babau*, *Benedito*, *Tiridá*, espalhados pelo Brasil afora, num terreiro, num pátio, numa escola, atrás de uma tenda espalhando poesia”.

A ABTB publica:

MAMULENGO

O FANTOCHE

A ABTB realizará:

ENCONTRO COM O MAMULENGO

em agosto, na Guanabara

IV FESTIVAL DE MARIONETES (Paraná)

em janeiro | fevereiro | 1975

Os textos publicados no MAMULENGO só poderão ser representados mediante autorização a ser solicitada à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), à av. Almirante Barroso, 97, Guanabara — Brasil.



MAMULENGO

revista dedicada ao teatro
de bonecos no Brasil
patrocinada pelo SERVIÇO NACIONAL de TEATRO (MEC)
É distribuída gratuitamente aos
sócios da ABTB

