

MAMULENGO

Nº3

1974



MAMULENGO

Revista trimestral da **Associação Brasileira de Teatro de Bonecos**
Abril/Junho de 1974

Sumário

Editorial	4
Algumas Reflexões Impopulares Relativas à Moral Titiriteira na UNIMA — Michael Meschke	7
Manipulação à Vista — Claude Monestier	13
Teatro de Bonecos na União Soviética	16
Quiqui e o Arco-Iris — Olga Obry	21
Você Já Viu Negro Prestar? — Otacílio Pereira	24
Para Que Serve o Boneco? — Betsy Brown	30
Bonecos com Ritmo — Marjorie McPharlin	33
Conselhos a Um Titiriteiro Mambembe — Virginia Valli	34
Notícias da UNIMA	37
Teatro de Marionetes Monteiro Lobato	44
Notícias da ABTB	47

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: Bonecos (*rod-puppets*) de Beatri-
triz Pinto de Almeida expostos no
Museu de Praga

Bonecas de pano (Alagoas)

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)

Tendo optado pelo nome de MAMULENGO, a *Associação Brasileira de Teatro de Bonecos* impôs a si mesma uma filosofia, que é a da pesquisa, estudo e preservação dos remanescentes do brinquedo conhecido por mamulengo. Um trabalho, diríamos, ambicioso e bem além das forças, possibilidades e recursos dos marionetistas brasileiros conscientes do seu recado e da tarefa a ser cumprida. Onde estarão os admiradores desse brinquedo popular que, nos idos de 40, foram desentocar Cheiroso, então, vivo ainda, e colher as reminiscências de seu antecessor — o professor *Babau* (mais tarde, sinônimo de mamulengo), ou ver *Amendoim* demonstrar suas diferentes técnicas (luva, haste, fios e boneca-de-pano) e poderem, ainda, aplaudir *Ginu* em pleno vigor criativo? Excluindo os que se foram, como Martim Gonçalves, onde estarão Olga Obry, Augusto Rodrigues, Hermilo Borba Filho e, mais recentemente, Altimar Pimentel que, correndo a Paraíba, encontrou *babaus e joãos-redondos* em plena função?

Não basta recriar, em escolas e Universidades, a técnica do boneco caipira, com retoques mais ou menos eruditos, adereços e fulgores de tecnologia *prafrentex*, falas modernizadas e até *corrigidas* do linguajar popular. Antes de mais nada, é necessário ir ao encontro do mamulengueiro, tirá-lo de seu buraco, como o fizeram aqueles artistas há vinte anos atrás. Então, redescobriremos o *Ginu*, paupérrimo, quase cego, mas ainda vivo. Talvez também o *Amendoim* e, quem sabe? o próprio *Benedito* das comédias, sobrevivendo em carne e osso? Encontrá-los, para exhibi-los aos jovens e mesmo aos não-jovens do Brasil que nunca ouviram falar em mamulengo nem sabem o significado do termo, como se evidenciou da curiosidade testemunhada pelos membros da ABTB ao introduzirem o nosso MAMULENGO 1 no sul do país. Não queremos usar o nome MAMULENGO como um exotismo de múmia egípcia ou de vaso fúnebre de alguma cultura pré-letrada. Queremos poder usar um nome ainda significativo de alguma coisa em teatro de bonecos e poder oferecê-lo como expressão viva de uma arte.

“A proteção aos nossos folguedos, nas condições peculiares em que se encontra no Brasil, torna-se um dever urgente e irrecorrível para todos os folcloristas”. (Edison Carneiro) E é também um dever para nós que, sendo apenas marionetistas, assumimos um compromisso com a palavra MAMULENGO.

VIRGÍNIA VALLI

Nota — Estamos tendo conhecimento de que o Centro de Comunicação Social do Nordeste (CECOSNE) empreende uma pesquisa sobre o mamulengo nordestino, tentando colher e documentar os remanescentes desse teatro popular já em fase de extinção.



Manuel *Amendoim* demonstrando um de seus bonecos
(vara e fio)



... não é crime:
misturar bonecos com atores vivos
usar bonecos muito grandes ou muito pequenos
misturar bonecos com máscaras, dança, ópera, drama, cinema,
music-hall, música *pop* etc.
usar bonecos em duas dimensões, ou em três dimensões, ou ambas
juntas
misturar técnicas titiriteiras diversas numa mesma produção
reduzir os bonecos a atores de tamanho menor para efeitos de perspectiva
gostar de *Punch & Judy*, de *Kasper*, de *Guignol* ou qualquer nome
tenham
mostrar ou não mostrar o manipulador e sua técnica durante o espetáculo
trabalhar meses para atingir a perfeição estética de um boneco ou
usar um fósforo como boneco.

MICHAEL MESCHKE

Michael Meschke, fundador e diretor do mais importante teatro de bonecos sueco — o *Marionetteatern* — grupo fundado em 1958, que se dedica ao teatro de bonecos para crianças e adultos, contando em seu repertório textos de Ramus/Stravinsky, Selma Lagerlöf, Kleist, Brecht, além de pesquisas de novas técnicas em bonecos.

ALGUMAS REFLEXÕES IMPOPULARES RELATIVAS À MORAL TITIRITEIRA NA UNIMA

Para alguns, estética em *puppetry* significa a pesquisa da forma pela forma, da arte pela arte. Para outros, estética em bonecos significa uma certa “estilização” confusa, uma espécie de chave para qualquer coisa menos o naturalismo. Mas a estilização é um largo degrau no distanciamento do naturalismo, abrangendo numerosas definições e diferentes graus de concentração, extração, variação e interpretação individualística de um cara-corpo de boneco, de um cenário ou da total concepção da peça etc. . . . Para alguns, também, não existe isso de estética em *puppetry*!

Entretanto, devíamos tratar mais desses assuntos: eles aumentam a percepção daquilo que estamos fazendo, fornecem uma terminologia ao nosso trabalho cotidiano.

Porque é a mesma coisa com bonecos como com qualquer outra expressão artística: *a mensagem alcança o público mais eficientemente quanto mais eficientes forem nossos instrumentos artísticos*. Isto conduz à necessidade de uma abordagem estética em bonecos e levanta problemas de forma, concepção e técnica. A pesquisa contínua nesse campo é indispensável para um marionetista, porém, sem qualquer justificativa a menos que esteja a serviço do conteúdo, objetivo e finalidade de seu trabalho. A forma deve estar subordinada ao exato ideal que um artista deseja comunicar ao seu semelhante. E aprofundando mais, estética em *puppetry* acaba significando ética, exemplificada pela nossa escolha de repertório.

Se esse pensamento fundamental não houvesse sido tão ignorado durante as décadas passadas, os bonecos, hoje, teriam certamente uma reputação proeminente no mundo. Em vez disso, ainda se vê uma grande confusão de idéias quando se fala de bonecos como uma arte específica. Mesmo agora, o público em muitos países considera o teatro de bonecos como uma diversão apenas para crianças e mesmo as pessoas ainda têm dificuldade de distinguir uma técnica de outra, e os marionetistas têm que lutar pela existência e por respeito. Ainda não há uma literatura bastante qualificada quanto a bonecos.

Isto se deve, em parte, ao fato de que quão poucos de nossos artistas em atividade usam a abordagem intelectual necessária para lidar com a análise e a teoria. Muitos deles estão tão preocupados com a luta pela sobrevivência, produzindo peças, organizando espetáculos, lutando por subvenções e pagando dívidas, que não há tempo nem energia

para as teorias. Mas, também, uma quase total falta de educação regular em matéria de bonecos e também de treino é muito lamentável: mesmo atualmente, há apenas uns poucos lugares na Europa onde se pode estudar, lugares pouco conhecidos, difíceis de se chegar lá, e ainda não há uma distinção precisa entre amador e profissional e nenhum movimento de união ou o que quer que seja.

Assim, a despeito da pregação dos amigos fanáticos das marionetes acerca da sua arte como a salvação do mundo, parece mais realista reconhecer que o mundo vivo da marionete ainda é pequeno, e tem sido assim durante a maior parte deste século. Também é realista encarar o fato de que a super-estima de si mesmo não leva a nada a não ser à estagnação. Após 40 anos de existência, a UNIMA ainda tem apenas 2.000 membros!

Uma interpretação crítica do próprio trabalho seria mais vital e fecundo. Os marionetistas estabelecidos podem muito bem ser caracterizados como um mundo rapidamente enquadrado em convenções estreitas, encorajando a admiração mútua e matando as novas idéias. Mas, como o novo nunca poderá ameaçar o velho, e *os dois sendo espécies diferentes*, essa política não serve para nada. Não pode haver lugar para preconceitos mesquinhos num mundo aberto a novas idéias.

Um exemplo pode ser tirado do Festival de Brunswick, de 1957: um jovem artista violento, chamado Harry Kramer, introduzindo o sofrimento pós-guerra e o desespero através de trágicas figuras mecânicas, movidas por motores, fez um discurso que ninguém ouviu, porque Kramer, pelo seu espetáculo, já fora condenado como um intruso. Ele falou sobre valores e a redescoberta de técnicas e mecanismos de autômatos e brinquedos infantis primitivos. Se mais pessoas o tivessem escutado, teriam encontrado em Kramer o elo inspirador entre as antigas tradições populares e o pensamento criador moderno.

Num relance retrospectivo deste século, vemos que os novos impulsos à *puppetry* vieram de fora. Artistas de outros campos, tratando ocasionalmente de bonecos, deixaram marcos atrás de si, de Alfred Jarry, Edward Gordon Craig, Antonin Artaud e Gaston Baty até Oskar Schlemmer, a *Bauhaus*, Klee, Arp, Calder etc., um desenvolvimento que Harro Siegel gostava de sublinhar durante seu tempo de atividade. Mesmo hoje existe o mesmo risco de que importantes manifestações teatrais de nossa arte aconteçam fora dos bonecos oficiais e da UNIMA, em íntima ligação com outras artes ou tendências, como por exemplo *The Bread and Puppet Theatre*,(*) de Nova Iorque.

É tempo de erguer uma lápide sobre a confusa filosofia titireira de falsas definições e presunções de exclusividade.

Não há tal coisa, como esta de uma definição estética e filosófica da atividade titireira. Estudando as tendências em bonecos no mun-

do atual, pode-se no máximo distinguir três tipos de correntes nos diferentes tipos de produção, em diversos teatros, ou o trabalho completo de um teatro: *tradicional, convencional e criativo*.

A marionete tradicional é a esplêndida fonte das verdadeiras tradições folclóricas primitivas, pura e rica como toda arte popular. Ela ainda existe aqui e ali — mas por quanto tempo? Por quanto tempo ainda os poucos artistas de Liège, Colônia, Palermo, Atenas, Darpana, Osaka e outras que acaso existam, resistirão à luta pela vida, aos compromissos artísticos e ao comercialismo? Já alguns deles capitulam diante da chamada modernização, que significa geralmente a destruição de seus valores originais. O teatro de bonecos tradicional é às vezes menosprezado ou apenas tolerado pela sua curiosidade, mesmo entre os marionetistas. Aqui, a UNIMA tem uma grande missão a realizar, iniciando uma vigorosa ação junto aos respectivos governos. A nobre e primitiva arte popular dos bonecos está morrendo porque ninguém se preocupa com ela.

A marionete convencional é a forma mais comum de teatro de boneco. É conhecida pelos mais ou menos estandardizados protótipos de bonecos e de repertório, as originais criações nada mais sendo do que convenções. Por exemplo, a boneca convencional de cabeça de bola, uma vez criada por Trnka ou Obraztsov, ou a idéia do teatro-negro — uma técnica estéril se não for usada artisticamente, ou uniformizada em termos do repertório infantil. Os bonecos convencionais podem desenvolver-se, também, fora de situações em que o lado artesanal se torna uma substituição da arte, onde grandes equipes ou subsídios provocam continuamente novas produções, colocando de lado o aspecto qualitativo. Há também o perigo do tamanho exagerado: o exemplo médio-europeu dos *städtische Bühne* (teatros estatais) para *show* de atores, quando a arte vira indústria. Mas, geralmente, o teatro de bonecos convencional existe porque as pessoas não indagam PORQUE estão fazendo isso ou aquilo. O mundo mudou desde os Irmãos Grimm, porém, alguns repertórios não...

Na marionete criativa, a motivação experimental e criadora é a base fundamental da busca do novo. Os bonecos não são considerados como um objetivo sagrado em si mesmos mas como instrumentos de comunicação. As pessoas criativas lidam, independente de tradições e de dogmas, com os problemas de sua própria época, com a teoria política, com as alternativas para a sociedade e a humanidade.

Não é de admirar-se que essas pessoas sejam geralmente jovens, radicais, e a sua fé na própria causa prevaleça sobre considerações estéticas que, às vezes, assustam os amantes-do-bom-trabalho. Não há dúvida que a evolução do boneco virá daqueles que trabalham de maneira não ortodoxa e individual, mesmo que aconteça serem mais enraizados no teatro de rua, na música *pop*, na pintura moderna ou algo mais que boneco, de pessoas que aceitam livremente a integração de todos os recursos artísticos.

Seria bom considerar os objetivos da marionete em todas as suas variações, para lutar por uma escolha mais consciente de meios e formas, de modo a dar à *puppetry* o respeito e importância por que se tem clamado tanto. Não há razão, a não ser as criadas por nós mesmos, para que essa arte não seja reconhecida como um meio de comunicação sério e adulto, em vez de permanecer como um doce lembrete de uma sociedade adepta da ilusão e do escapismo e da aceitação do mundo como ele era.

Portanto, estabeleçamos que: Não é crime

misturar bonecos com atores vivos

usar bonecos muito grandes ou muito pequenos

misturar bonecos com máscaras, com dança, ópera, drama, cinema, *music-hall* música-pop etc., etc. . . .

usar bonecos em duas dimensões, ou em três dimensões, ou ambas juntas

misturar técnicas titiriteiras variadas numa produção

reduzir bonecos a atores de tamanho menor para efeitos de perspectiva

gostar de Punch & Judy, de Kasper, de Guignol ou qualquer nome tenham

mostrar ou não mostrar o manipulador e sua técnica durante o espetáculo

trabalhar meses para atingir a perfeição estética de um boneco ou usar um fósforo como boneco.

E não é crime acreditar que você, o artista, é capaz de descobrir e de apresentar algo inteiramente novo e diferente. . . Qualquer coisa que você faça, o importante é *porque* você o faz e *o que* quer dizer! Há uma liberdade na completa falta de preconceito na maneira como alguém lida com os problemas de seu trabalho, o que é importante é o propósito, o resultado. Há uma necessidade de artistas com esse espírito. Há necessidade de redescobrir esse simples pensamento de liberação de um novo poder, ainda oculto no tesouro dos bonecos.

O Comitê Executivo da UNIMA estabeleceu, em seu encontro de Stockholm, de 13/14 de abril de 1973, que a política da UNIMA dentro da moldura de seus estatutos seria uma larga *abertura* sem preconceitos para com a criação na área, sem consideração a conceitos e convenções ultrapassados; que qualquer tipo de teatro de animação com novas ou velhas técnicas seriam reconhecidas como pertencentes ao ramo de bonecos e que a UNIMA, não sendo uma instituição conservadora, mas um órgão de promoção de âmbito mundial, tem uma responsabilidade especial para com o novo e dedicará atenção especial aos novos esforços e grupos, sejam membros ou não, encorajando-os a se filiarem. E, finalmente, os membros da

UNIMA obterão as informações necessárias para sua própria assistência e inspiração.

A renovação da UNIMA é matéria do espírito renovador de seus membros, ou digamos, iluminação.

A UNIMA morreu. Viva a UNIMA!

MICHAEL MESCHKE

(*) O *Bread and Puppet* foi criado por Peter Schumann em 1955, em Nova Iorque. Seus objetivos eram: fazer renascer a Marionete, dar-lhe um lugar como espetáculo teatral popular.

Para isso PS e sua equipe foram ao Público. Representaram nas ruas, nos hospitais, nos Comitês de Empresa, em todas as coletividades e nas grandes manifestações populares. Mas sua ação não se limitava a uma simples representação de um espetáculo. Em toda cidade onde representavam, criavam oficinas de bonecos e de expressão livre, onde cada um podia abordar a técnica e a expressão teatral da marionete. Exemplo: no *ghetto* do Harlem, abriram um desses ateliês onde centenas de crianças confeccionaram marionetes gigantes e montaram um espetáculo representado sob a forma de um imenso desfile no interior do *ghetto*.

Peter Schumann provou, assim, que o boneco é, por essência, uma expressão popular que pode florescer mesmo nos meios mais desfavorecidos.

Não ficou aí o trabalho de sensibilização e de despertar da expressão desse grupo. Quando os participantes desses laboratórios haviam atingido uma certa maturidade na criação e expressão artísticas, Peter Schumann se retirava, deixando-lhes a tarefa de retransmitir e de formar os próximos participantes que, por sua vez, seguiam o mesmo caminho.

Quanto à França, após uma passagem de demonstração no Festival de Nancy e no *Théâtre de la Cité*, dois anos mais tarde, PS enviava uma parte de seu grupo: Bill, Massimo e Claude Roche, um francês que trabalhara dois anos nos Estados Unidos com o *Bread*.

Após sua chegada a Paris, um grupo muito cosmopolita, italiano, canadense, americano e uma maioria francesa, formou-se em torno deles. Eu era um deles. À medida que nos exibíamos, atribuíam-nos diversas tarefas desde cozinhar até fabricar máscaras e bonecos. A vida era comunitária. O grupo era responsável pelo alojamento, alimentação e qualquer problema financeiro imediato.

Para o grupo poder sobreviver, retomamos e montamos um primeiro espetáculo a partir das máscaras que eles trouxeram da América. Representava-se todas as noites no teatro *Epée de Bois* e uma parte da renda ficava para o grupo. Em seguida, fizemos dois outros espetáculos: *King Story*, em francês a *Opéra du Bon Roi*, ou História do Rei, e *A Man says Good-bye*, em francês: *Un Homme Dit au Revoir à sa Mère*.

Dado o impulso, ao fim de seis meses, o grupo americano partiu, deixando-nos os bonecos, alguns instrumentos de música e um caminhão. Nosso grupo começou a explorar esses espetáculos em excursões através da França. Revelaram-se, então, diversas tendências no grupo, e decidimos nos dividir em dois. Um grupo mais militante o *Théâtre de La Guerre*, que representou durante seis meses em toda a França e deu origem a um outro grupo o *Théâtre Amélie* que, depois de algumas excursões, se fixou na região provençal.

Paralelamente, Claude Roche criou o *Théâtre du Blé Noir*, com o qual rodou a França e o estrangeiro.

Ao nível da formação dos participantes recentemente chegados, o grupo americano procedia assim: explicação do tema, função dramática do boneco no interior da peça. Depois indicava-se a cada um qual personagem representava a marionete que ele devia fazer. Foi assim que me achei diante de um bloco de argila, com a missão de fazer a cabeça de um dos doze apóstolos (marionete gigante). Tentei recusar, explicando que não conhecia a técnica. Responderam-me: "trabalha, que isso vem". E como os outros, obtive um resultado satisfatório.

Em seguida, cuidava-se do espetáculo, que era dirigido com grande rigor, sem deixar margem a qualquer improvisação (colocação centimétrica quase). As dificuldades nos levaram a adquirir, para nossas futuras criações, uma técnica das mais precisas.

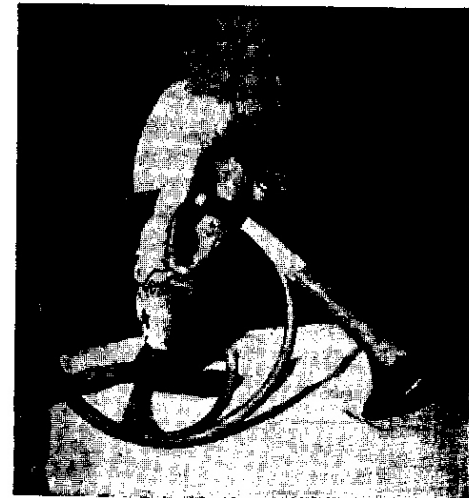
Vê-se, portanto, que por sua ação ao nível do grande público através dos laboratórios de criação, por sua política de formação de novos animadores, pelo seu desinteresse financeiro e também artístico, Peter Schumann conseguiu sensibilizar uma grande camada da população quanto à linguagem dos bonecos.

Parece-me que é, através de experiências semelhantes, que se chegará a dar a essa expressão o lugar que deveria ocupar na França.

DANIEL BORDOGNA

“O mundo atual, aquele em que vivemos, sendo uma combinação de movimentos e de pontos culminantes, de rompimentos e reuniões, a experiência de um ser vivo pode adquirir uma qualidade estética. O ser vivo perde e restabelece, periodicamente, o equilíbrio com o ambiente. A passagem da desordem à harmonia é o momento de vida mais intenso... Num mundo feito à nossa semelhança, os momentos de realização perfeita pontuam cada experiência com intervalos ritmicamente agradáveis... Um mundo acabado, terminado não teria tensão nem crise, e não ofereceria qualquer possibilidade de solução. Onde tudo está completo, não há aperfeiçoamento.”

CALDER



Boneco de Alexander Calder

Perspectiva:

MANIPULAÇÃO À VISTA MARIONETAS E OBJETOS

A marioneta sai do castelete. Este é empurrado para o fundo, abaixado, fragmentado para se tornar dispositivo cênico e o jogo acontece em cena entre o animador e seus bonecos. Paralelamente, o boneco entra no jogo dos atores. Há mais de quinze anos ele não evolui mais em campo fechado. O esfacelamento do palquinho pode provocar em alguns a nostalgia das coisas familiares. De fato, a apresentação do homem sob sua boneca é às vezes pouco convincente e acentua a separação existente entre dois universos. Mas esse estado de ruptura é afinal de contas conseqüência de uma época que perdeu suas certezas. A ficção total do castelete, outrora “sinal”, se torna às vezes incômoda e até falsa. Assim, pode-se dar atenção aos sinais dos tempos. A aparição do manipulador talvez seja um passo necessário para se encontrar o novo equilíbrio. Outro passo pode vir de uma evolução do boneco ao encontro dele. A transformação do boneco é para nós uma chave para a modificação das relações entre o homem e o ítere (com suas conseqüências sobre a atitude do público). Num justo relacionamento dos parceiros marionetista-boneco é que se encontrará a nova cumplicidade do espectador.

A esse respeito, quero falar apenas da nossa pesquisa, uma entre outras, para enumerar alguns aspectos da manipulação à vista, que é o que nos interessa.

1º) À confissão do homem que age corresponde a confissão da materialidade do boneco; ele é um objeto e, essencialmente, matéria bruta, inerte, isolada. Sua significação nasce da intenção e do gesto do manipulador.

Havendo um homem, haverá certamente: um objeto.

2º) Na distância assim reconhecida, pode-se representar a fim de tecer as ligações, e encontrar a maneira de relacionamento entre o manipulador e seus elementos de convivência do público — com profundidade, de tal modo os corações são os mesmos. O espectador que reconhece durante o espetáculo os bonecos como objetos encontra-se à mesma distância que o marionetista (mesmo plano); ele pode estar, ao mesmo tempo, mais interessado por uma ficção vendo-os se transformarem em criações pessoais.

3º) O espetáculo, em vez de apresentar “uma obra” separada (independente), aproxima-se mais do processo inventivo; dá privilégio à invenção.

4º) A cumplicidade do público encontrada, assim, no ponto de encontro entre o manipulador e o objeto — na franca confissão de suas naturezas — certo que não é a mesma que diante do artifício da marioneta do palquinho — que esconde o marionetista e apresenta uma boneca acabada simulando autonomia. Para nós não se trata tanto de narrar uma história a partir de elementos pré-construídos como de oferecer propostas de animação, de figuração, de situação, “sem nada que pese ou que se exhiba”. As sugestões permanecem em suspenso; elas só caem individualmente, pouco ou bastante, sem forçar a aceitação. Processo des-dramatizado, não cartesiano, frágil, “por um fio”, derogando as convenções culturais, que requer a disponibilidade e separa o público em indivíduos espectadores. (1) Trata-se de, em vez de apresentar uma coisa acabada, propor o sorriso inacabado de Buda; cabe a cada um completá-lo, se quiser, com suas próprias riquezas. Acrescentemos que, nessas condições,

o marionetista sabe que está andando, mas não pensa em chegar, preferindo o equilíbrio que nasce no movimento. “Inventar coisas, gestos, que não possam estereotipar-se em certezas”. O limite está sempre em movimento.

Tudo isto está dito e será mais claro para aqueles que conhecem o *Théâtre sur le Fil* (2). Certamente, há uma pesquisa a ser feita no domínio do engajamento do manipulador (aquele que mostra), da utilização do objeto, da motivação do espectador, e lembro, somente, de uma maneira que nos é própria, três facetas de uma mesma necessidade atual quanto ao relacionamento.

Quanto ao objeto, sugeriria, apenas para levantar a lebre, que a marioneta, fazendo de tudo, de materiais simples e de acessórios corriqueiros, os instrumentos de um jogo entre as mãos, pode ajudar cada pessoa a estabelecer suas ligações. O objeto artesanal antigo era polido, depois carregado de significado pelo uso, guardado, cuidado e até dado como herança; significava uma permanência, estabelecia uma ligação com o passado e duraria no futuro. O objeto moderno, comprado, utilizado, jogado fora não tem cumplicidade e aí se podem ver razões de desenraizamento. A marionete “fazendo dizer às coisas o nome secreto que elas preferiam em silêncio”, pode ajudar cada um em suas descobertas.

Quanto ao questionamento pessoal do manipulador (aquele que mostra), basta evocar a aspiração comum de sair da coleira do especialista, que separa, para se moldar num universo de relacionamento. Ele é uma pessoa antes de ser um técnico (ou, se se quiser: na extremidade de um técnico há um homem. Do trabalho à obra).

Finalmente, sobre a convivência do espectador diante do processo criativo, e a conveniência, hoje, de uma marioneta bastante lúdica, só me detenho para dizer: os últimos séculos que, sob a bandeira dos Enciclopedistas, das ciências, das técnicas, triaram tudo, tudo classificaram, especializaram, enquadraram — tudo separado — esqueceram o boneco. Ele era, entretanto, bonito e bem feito. Talvez tenham esquecido que, nascido do nada, vindo de qualquer lugar, ele também é fundamentalmente inesperado.

Penso naquele que andava na rua segurando um balão preso a um fio. As pessoas sorriam, a princípio secamente e, com um pouco de cumplicidade, finalmente, nesse sorriso — e tudo se tornava simples e verdadeiro. A marioneta pode ser também um balão que se atira, invenção, proposição pura, na ótica dinâmica que a vê nascer de zero.

Refrescar e dilatar, assim, encontrar as fontes. Todo movimento, sem natureza fixa, pode reencontrar a velha arte dos contadores ou o gesto mágico do pintor da gruta de Lascaux, que domestica o mundo.

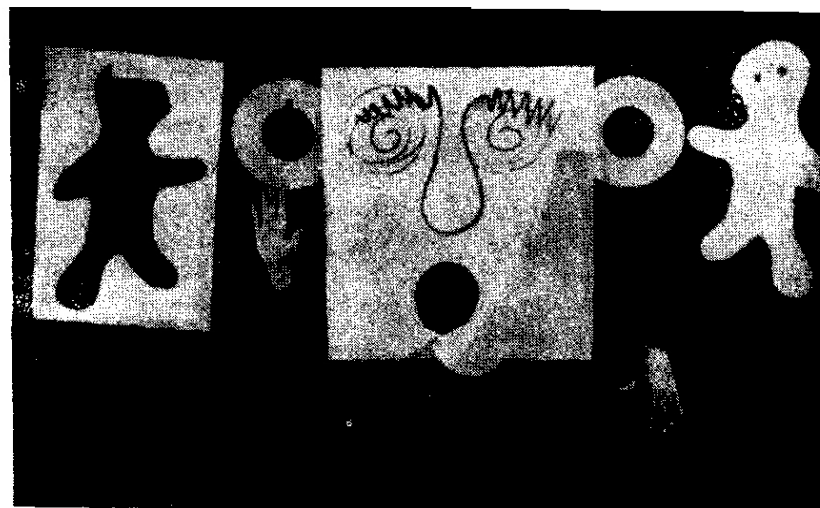
A imaginação, a invenção, a festa... Estas palavras voltam como reivindicação de um fundo humano irredutível — irracional, sensível, e são as mesmas de sempre para falar da marioneta.

CLAUDE MONESTIER

(1) “O público não é uma pessoa, mas cada um dos indivíduos presentes é investido de sua própria potencialidade de interpretação e de compreensão.” (L. Ronconi, diretor de *Orlando Furioso*, no *Teatro Livre de Roma*.)

(2) O *Théâtre sur Le Fil* esteve no Brasil em 1973, tendo se apresentado no Teatro do SENAC, na Guanabara, em Brasília, Sabará, Belo Horizonte e em Ouro Preto, durante o *Festival de Inverno*. Nesse teatro, foram abolidos o palco

e os personagens tradicionais. Tudo acontece diante da criança-espectador, com figuras recordadas no papel. Um bom exemplo a ser seguido por aqueles que se iniciam em bonecos e também para aqueles que se estereotiparam num tipo de marionete pesadão e convencional.



O destino do boneco é mover-se.

É justamente a conduta, o comportamento físico do boneco que cria o seu caráter. O texto, se existe, tem também uma grande importância, mas se as palavras pronunciadas pelo boneco não se materializam de certa forma em gestos, elas se desligam do boneco e caem no vazio.

Qualquer paródia repousa na imitação, mas o tipo de imitação e o grau de imitação dependem da atitude em relação ao original. Se essa atitude é amigável, a imagem da paródia não desacredita o original e se limita a uma brincadeira inofensiva e divertida. Mas se a imitação é negativa, a paródia, conservando seu caráter de imitação, acentua de maneira exagerada os traços de original e se transforma em sátira e panfleto.

Serguei Obraztsov nasceu em 1901, em Moscou. Seu pai era engenheiro e a mãe, professora de literatura. Nascido de família culta, que freqüentava concertos e teatros e até fazia parte de um coro de amadores, Obraztsov educou o ouvido e a voz e o gosto das belas-artes. Com sete anos, sua mãe lhe deu uma marionete, que talvez lhe tenha despertado a vocação de marionetista. Entrou para a Escola de Belas Artes onde — segundo ele — “lhe ensinaram a arte de ver”. Estudou, também, canto e, após concurso, entrou para o Studio dirigido por Nemirovitch-Dantchenko, onde aprendeu a profissão de ator. Tornou-se cantor de opereta e mais tarde comediante (1936).

Os bonecos entraram em sua vida de maneira imprevista, enquanto preparava um papel de composição. Como não conseguisse encontrar seu personagem, o professor aconselhou-o a confeccionar uma marionete que objetivaria o papel. Isto, em 1923. Assim, ao lado da profissão de ator, Obraztsov exercia a de apresentador de bonecos. A princípio, para divertir os amigos e, depois, perante grupos de estudantes ou em espetáculos amadores; mais tarde em espetáculo de variedades. Afinal, no *Teatro Central de Marionetes*, onde se tornou diretor em 1933.

“Partindo de zero, e imunizado contra qualquer influência alienígena”, Obraztsov não se formou numa escola. Aperfeiçoou sua técnica com Zaitsev, apresentador do clássico *Petruchka* (*) nas feiras, e que depois se tornou seu colaborador. Depois aconselhou-se com os Efimov.

Seus bonecos são muito diversificados: animais de todos os tipos, personagens caricatos, cabeças estilizadas montadas sobre as mãos, estas à vista, pois a “boneca-mão interpreta não só os movimentos físicos e as grandes emoções que eles traduzem, e até as gamas psicológicas.”

Autor, diretor, artesão e manipulador, SO apresenta números originais em seu repertório, não se limitando ao tema tradicional de *Petruchka*, buscando inspiração em histórias realistas. Seu talento é a paródia. “Meu tema é a sátira. Combato os sentimentos falsos, as falsas emoções, a vulgaridade, a mentira” — diz ele.

OBRAZTSOV:

TEATRO DE BONECOS NA UNIÃO SOVIÉTICA

Um dos motivos de orgulho da União Soviética são os seus cento e tantos teatros de bonecos profissionais. Antes da revolução não havia um só teatro desse tipo na Rússia. Há todavia documentos que atestam a existência, no século 17, de um teatro de bonecos, considerando-se o termo num sentido inteiramente diverso do atual. Como em muitos países, o teatro de bonecos na Rússia tem as suas próprias tradições. A história do teatro popular dos séculos 18 e 19 guarda a descrição de espetáculos dos primitivos Punch e Judy ou Petrushka (*) apresentados naquele país. Mas como em outros países europeus, no começo deste século o teatro de bonecos começou a declinar e mesmo as camadas mais baixas da população se desinteressaram dele.

Após a revolução, alguns elementos dessa tradição popular foram pesquisados a fim de revivê-la em uma nova forma artística por um pequeno número de pessoas da camada intelectual.

Se o novo teatro tinha que renascer, deveria conquistar uma nova platéia que abrangesse as massas. Esse teatro só poderia se desenvolver quando o povo sentisse necessidade dele em sua vida, em seus interesses atuais, satisfazendo seus anseios espirituais e culturais.

Historicamente, o teatro de bonecos na União Soviética apareceu como um teatro para crianças, para educação da nova geração. Do momento em que suas oportunidades pedagógicas foram sendo realizadas, ele se desenvolveu e se tornou mais ativo, voltando, então, sua atenção para o futuro. Isto se deu durante os primeiros anos da revolução de outubro, quando o jovem Estado fez um apelo à literatura, à

arte e ao teatro em todas as suas formas, para que se colocassem a serviço da educação dos jovens, principalmente das crianças, os futuros construtores da nova sociedade socialista. Aí então, o teatro de bonecos soviético tomou forma inteiramente nova, através de um processo de formação desenvolvendo a herança antiga e superando-a.

Contudo, qual a herança que esse teatro de bonecos teria recebido dos antigos teatros de bonecos ambulantes? Que novidades poderia dizer Petruschka, o palhaço que vence o doutor ignorante ou o brutamontes com o auxílio de porrete, quando esses personagens não têm mais qualquer significado social para o espectador? O teatro de bonecos soviético teve que elaborar seus próprios princípios de organização, de repertório, além de educativos e artísticos, que, com o tempo, se transformaram num sistema definido, que caracterizam o atual *status* do teatro de bonecos soviético e seus propósitos ideológicos e criadores.

Todos os teatros são teatros do Estado, isto é, gozam de um suporte oficial, não pertencem a particulares nem lhes servem de meios de sobrevivência.

Um dos princípios básicos do teatro para crianças é a sua acessibilidade. O custo do ingresso é tão pequeno que a família de renda menor pode pagá-lo. Isto é possível porque o Estado subvenciona todos os teatros de bonecos, que não são considerados empresas comerciais, mas instituições de finalidade educativa.

Que quer dizer finalidade educativa ou tarefa educativa do teatro de bonecos? O teatro exerce tremenda influência emocional sobre o público, especialmente se ele é um público infantil. Nós procuramos usar essa forma de teatro para incutir na criança, através dos personagens, o amor do bem, da justiça e a honestidade e respeito pelo trabalho. O teatro ajuda a criança a compreender a essência — como disse Mayakovsky — “o que é o bem e o que é o mal”. Esse teatro desenvolve também o

gosto estético da criança e estimula sua imaginação criadora.

Se a finalidade do teatro é influenciar positivamente a platéia infantil, duas condições são necessárias. Em primeiro lugar, cada espetáculo deve despertar o interesse e ser compreendido pelas crianças, caso contrário, elas não o escutarão nem o verão. Em segundo lugar, ele deve ser uma obra de arte e não um substituto. A primeira exigência é feita pelos educadores, a segunda — pela consciência do artista, que não permitirá que se decepcione o espectador infantil, cujo julgamento crítico ainda não está suficientemente desenvolvido.

É a estreita colaboração entre a pedagogia, que defende os interesses e necessidades da platéia infantil, e a arte, tentando atingir a unidade desses dois polos, como unidade de objetivos e meios.

Como tudo isto se reflete no trabalho teatral concreto? Em primeiro lugar, o teatro de bonecos define com clareza a idade da platéia. Assim como o professor muda seu sistema conforme a idade dos alunos, assim também o teatro distingue a idade dos espectadores, monta peças diferentes e resolve essa tarefa de diversas maneiras a fim de atender a platéias de 5 a 7 anos (abaixo dessa idade, as crianças não vão ao teatro), para crianças que estão em níveis escolares mais baixos e para aquelas de 11 a 13 anos. Os temas das peças e seu conteúdo devem interessar à criança, e a complexidade da intriga dramática deve corresponder à capacidade da criança de compreendê-la. O teatro de bonecos tem sua forma específica, de modo que nem sempre é possível adaptar cada enredo conforme as necessidades da linguagem da marionete.

As características psicológicas, igualmente, não são muito acessíveis nem aos bonecos no palco nem às crianças na platéia. Os personagens devem ter um certo grau de generalização, e devem ser típicos, como no caso das fábulas e dos contos-de-fada. É neste campo da literatura que os

autores que escrevem para marionetes buscam assunto para seus personagens e intrigas. O folclore de todas as terras e povos contribui exaustivamente para tal propósito e é largamente usado pelos produtores e escritores soviéticos. Os contos floclóricos, simples e alegres, com sua clareza e sua moralidade, constituem um repertório para as platéias jovens. E as crianças um pouco mais idosas podem entender os contos feéricos de Pushkin, Andersen ou Kipling, Perrault e Oscar Wilde. Um dos mais populares personagens da literatura soviética para crianças, o pequeno Buratino de pau, o herói do conto de Tolstói, *A Chave de Ouro*, tornou-se simultaneamente o herói de um espetáculo de bonecos para jovens colegiais. Adolescentes são mais interessados em personagens tirados da épica popular, e dos romances de bang-bang. O teatro de bonecos satisfaz, assim, sua necessidade a esse respeito com as lendas dos heróis populares, dos épicos russos (*byliny*) e da mitologia.

Até mesmo os temas e intrigas modernos fazem sucesso no palco de marionetes, desde que apresentados de maneira feérica. O escritor soviético Yevgeni Schwartz, e também contador de histórias, escreveu uma fantástica e instrutiva história para bonecos sobre um colegial que perdeu seu tempo e envelheceu prematuramente, mas um velho bruxo mágico pegou todo esse tempo perdido pelo menino e, graças a isso, até se transformou afinal em um garoto. Sergei Mikhalkov escreveu também um conto divertido, uma fábula sobre um coelho que se perdeu na floresta e mesmo esse personagem de longas orelhas não deixou de ser identificado e reconhecido como o próprio retrato dos seus espectadores.

É este o caminho que vem sendo seguido pelo teatro de bonecos soviético em seu trabalho com um repertório infantil e na realização de sua finalidade educativa.

Há ainda outra questão que gostaria de abordar. Será que o teatro expressa convincentemente esse repertório no palco?

Qual o seu valor artístico quanto ao trabalho dos atores e de criação dos bonecos quanto à solução dramática da peça? A esse respeito há alguns critérios que não têm conexão direta com o teatro infantil, mas que são comuns a todo teatro. Muito se poderia dizer a respeito das produções soviéticas quanto ao sistema de manipular os bonecos e os aspectos plásticos do espetáculo, mas são questões muito específicas e requerem uma descrição pormenorizada e de natureza técnica. Limitamo-nos por isso a um comentário geral.

Em seus primórdios, as companhias de bonecos soviéticas quiseram enriquecer sua arte com os acabamentos de uma técnica teatral moderna. Solicitaram a ajuda de escritores, poetas, artistas, escultores, compositores, iluminadores e técnicos. Os espetáculos devem ter uma unidade de estilo, de composição, de interpretação e expressão. Em resumo, o teatro de bonecos é uma arte amadurecida. Isto é confirmado pelo grande interesse que os adultos manifestam em relação a ele. Ainda que, no início, ele tenha sido uma exigência para as platéias infantis, hoje conquistou o público adulto de tal modo que também este sente necessidade do teatro de bonecos.

LENORA SHPET

(*Puppet Theatre Around The World* Natya — 4/1961)

(*) Parece que foram os alemães que introduziram a marioneta na Rússia. Nas memórias de um secretário de embaixada do Holstein, Adam Olearios conta que, em 1633, ele viu espetáculos de bonecos. Sabemos, também, que a 17 de outubro de 1672, o pastor da igreja protestante de Moscou representou uma peça tirada da Bíblia — *Ester*. Esse marionetista chamava-se Johann Gotfried Gregory.

Petruchka nasceu no século 17. Sob o reinado do Imperador Alexis, esse boneco foi proibido de 1648 a 1672. *Petruchka* é um personagem extremamente popular, com um palavreado vulgar, assim também os gestos. Faz parte da família

dos Polichinelos e é quase que exclusivamente um boneco de luva (fantoche).

Lêem-se nas Memórias de Catarina II: "O Grão Duque passava o tempo em infantilidades impróprias para sua idade. Mandou armar um teatro de bonecos no seu quarto." No "Jornal dos Debates", de 12 de fevereiro de 1898, lê-se que o grande senhor russo mandou construir um teatro de marionetes muito bem feito, onde representou-se o *Rigoletto* e a orquestração e o canto foram feitos com auxílio de fonógrafos. Existia também, na Ucrânia, o teatro de Vertiep, que representava autos de Natal. Eram marionetes de vara e o teatro tinha dois andares. No andar superior, representava-se o pastoril, e no inferior, uma história local. O herói desse teatro chamava-se Zaporozetz e era o terror de todos — uma espécie de anarquista que mata todo mundo.

JACQUES CHESNAIS

(*Histoire Générale des Marionnettes* — Bordas 1947)

Muitos acontecimentos importantes tiveram lugar na vida do teatro de bonecos soviético nos últimos quatro anos.

Em 1969, o país comemorou o 50º Aniversário do Teatro para Crianças. O encontro comemorativo teve lugar no Teatro Bolshoi e foi presidido pelo Ministro da Cultura, Ekaterina Furtseva. Alguns teatros, entre os quais o Central Teatro de Bonecos receberam prêmios, dos quais mais de 100 foram outorgados aos teatros de bonecos.

O interesse do Estado pelas necessidades do teatro infantil e pelas necessidades da própria criança refletiu-se no aumento do número de teatros de bonecos na União Soviética e a construção de prédios adequados para os mesmos.

Em 1969, por ocasião do X Congresso de Praga, já havia 100 companhias de teatro profissional de bonecos no país. Muitas dessas companhias não tinham palcos permanentes, o que privava os produtores e cenógrafos das oportunidades oferecidas pela nova tecnologia. Agora, isso mudou. É mundialmente conhecido o magnífico edifício do Teatro Central de Bonecos. O edifício do Teatro de Bonecos de Leningrado foi reconstruído e há, ainda, os teatros de Murmansk, Krasnodar, e outros de companhias ambulantes receberam agora casas de espetáculo com equipamento moderno. Estão sendo construídos teatros em Kalinin e Yaroslavl com subvenções do Estado.

Não devemos esquecer o Simpósio de arquitetura para teatro de bonecos, que se realizou em Moscou sob o patrocínio do Centro Soviético da UNIMA, em 1969. Com representantes da Rumênia, Polônia, Hungria e República Democrática Alemã, esse simpósio reafirmou a necessidade de se estudar o problema, emergente na época. Esperamos que uma descrição pormenorizada da sede do Teatro Central de Bonecos enviada a diversos centros ajude na solução desse problema pois o desenvolvimento do teatro de marionetes está ligado à falta de palcos permanentes ou ao primitivismo dos existentes.

O Encontro do Comitê Executivo da UNIMA, que se realizou em Moscou em 1970 foi o maior evento do Centro soviético, sendo a primeira sessão executiva desde o Congresso de 1969. Compareceram J. Bussell, L. Krafft e o Dr. Jan Malik, e a discussão principal foi a modificação dos Estatutos da instituição, aprovados no X Congresso da UNIMA, em Praga. A sessão executiva daquele realizou-se na inauguração do novo Teatro Central de Bonecos de Moscou. Foi inaugurado, também, um Museu anexo ao mesmo.

A tarefa do Centro da UNIMA de auxílio aos teatros de bonecos é realizada conjuntamente com a Seção dos Teatros Infantis da Sociedade Teatral Russa.

Outros acontecimentos de importância do centro soviético foram os Festivais regionais: nas repúblicas do Báltico e na Ásia Central, conferências, exposições e encontros de artistas de diferentes grupos.

O Primeiro Festival da Ásia Central teve lugar em setembro de 1969, em Tachkent, com a participação dos Teatros de Ouzbekistan, de Kirghizie e de Kazakhstan. Em maio de 1971, em Kaunas, na Lituânia, houve o Festival de Teatros de Marionetes das Repúblicas Bálticas (Lituânia, Letônia e Estônia) e da Bielorrússia. Esse festival pode ser considerado como uma tradição, pois já acontece pela terceira vez. Despertou muito interesse devido aos grupos participantes, tendo reunido muitos espectadores vindos da Checoslováquia,



Polônia, Bulgária, Iugoslávia e da RDA. Esses festivais foram seguidos de debates sobre os espetáculos apresentados.

Durante o mesmo período houve duas exposições, uma em março de 1970, em colaboração com a UNIMA da RDA: *Teatro Soviético de Marionetes*, que percorreu onze cidades, entre elas, Berlim, Dresden e Leipzig. Em maio de 1972 houve a Exposição de Marionetes em Moscou, com a apresentação de criações de 78 artistas de diversos grupos. Essa exposição foi apresentada na Casa do Ator e ofereceu oportunidade de reunir, em Moscou, a maioria dos artistas dos teatros de bonecos do país e lhes permitiu entrar em contato com o trabalho de seus colegas, discutí-lo e obter um estímulo a novas pesquisas.

A conferência *Problemas de Teatro de Bonecos da Atualidade*, convocada para 1970 (novembro) destinou-se aos diretores e teve a duração de três dias. Foram abordados os seguintes temas: criação dramática, originalidade dos espetáculos, importância do folclore nacional na criação dos teatros e do cenário. Em fevereiro de 1971, foi promovida a conferência sobre *Psicologia do espectador infantil*, também de três dias de duração e realizou-se com a colaboração do Centro Soviético da ASSISTEJ e os debates foram entre psicólogos e pedagogos, principalmente.

Os contatos com os teatros de marionetes de outros países favoreceram a atividade criadora dos titiriteiros soviéticos e durante o último período as visitas individuais atingiram uma cifra *record*. As mais importantes foram:

Junho/1970 — Teatro de Marionetes de Orenburg (Ural) participou do Festival de Bekescsaba (Hungria).

Setembro/1971 — O Teatro de Marionetes de Kaunas (Lituânia) participou do Festival de Pècs.

Maió/1972 — O Teatro de Marionetes de Kiev (Ucrânia) participou do Festival de Bielko-Biala e visitou diversas cidades polonesas.

Maió/1972 — O Teatro de Marionetes de Tallin (Estônia) visitou a Finlândia.

Junho/1972 — O Teatro de Marionetes de Kalinin (Federação da Rússia) visitou Bekescsaba, e o Teatro Conte de Leningrado representou em Belgrado e participou do Festival de Sibenik.

No outono de 1972, o teatro de bonecos de Riga (Lituânia) fez uma *tournée* pela Bulgária, o Teatro Bolshoi de Leningrado participou do Festival de Charleville-Mézières, o Teatro de Kaunas visitou Varna, e o Teatro de Tachkent visitou a Birmânia.

Em setembro de 1970, durante a Exposição dos “25 Anos da Hungria Socialista”, o teatro de Budapeste representou em Moscou. Em setembro/outubro de 1971, esse mesmo teatro viajou para Moscou e Leningrado. Em maio, o Teatro de Marionetes da Bulgária foi recebido pelos marionetistas de Riga. Em maio de 1972, o Teatro de Bonecos de Belgrado visitou Leningrado.

Além desse intercâmbio, houve contatos e visitas individuais. Por exemplo, a do vice-presidente da UNIMA, S. Obratsov a Braunschweig, em 1970, e em 1971, em companhia de L. Shpet, a Nashville, para assistir às reuniões do Comitê Executivo da UNIMA. Os dois assistiram ao Festival de *Puppeteers of America*. Em 1971, os representantes soviéticos tomaram parte no Comitê Executivo

em Pecz e Smokovetz. E a diretora do Museu de Marionetes de Moscou foi a Hrudin, durante o XX Festival, tendo oferecido ao Museu Internacional, que acabava de ser inaugurado, alguns bonecos dos teatros soviéticos. Além disso, diversos autores e marionetistas russos dirigiram-se ao exterior para fazerem conferências.

Todos os anos o Centro soviético da UNIMA organiza viagens turísticas especiais a outros países para assistir a diversos festivais. São grupos de marionetistas de diversas cidades. Foram organizadas viagens à Polónia (Festival de Opole, em 1969), à Iugoslávia (Festival Infantil de Sibenik, em 1969), à Suécia (em 1970), à República Democrática Alemã (em 1972). Atores, diretores e artistas participaram dessas viagens, num total de 150 pessoas.

Por ocasião do 50º aniversário do teatro infantil soviético e do 70º aniversário de Serguei Obraztsov, durante o Festival de Kaunas, o Centro soviético recebeu marionetistas de diversos países da Europa. Em 1971, um grupo de marionetistas americanos visitou Moscou e Leningrado, acompanhado de Ruth Gilpin, da União de *Puppeteers of America*.

Em 1972, o número de teatros de bonecos profissionais ascendia a 111. Foram fundados teatros em 14 cidades com companhias permanentes. Desse total, 65 dispõem de locais próprios, com palco e sala de espetáculos. Além disso diversos imóveis foram construídos ou adaptados para bonecos em diversas cidades russas.

Todos os teatros de bonecos são subvencionados pelo Estado e todos se dirigem a uma platéia de 5 a 12 anos. Alguns, entretanto, representam também para adultos.

Durante um ano a atividade titiriteira profissional soviética monta mais de 400 novos espetáculos. Mais de 300 obras diversas fazem parte do seu repertório.

Na Federação da Rússia, em 1971, 13.500.000 crianças assistiram ao teatro de bonecos.

A formação dos marionetistas se faz através de 3 escolas superiores (em Moscou Leningrado e Kharkov) 4 escolas de arte cênica (em Gorki, Sverdlovs, Kazan e Irkoutski), 3 estúdios anexos aos teatros de Riga, da cidade de Moscou. O currículo se destina a atores, diretores e cenógrafos para teatro de bonecos.

Centro Soviético da UNIMA

QUIQUI E O ARCO-IRIS

TEXTO PARA MARIONETES

de OLGA OBRY

Personagens:

Avó, grande e magra aranha, cinzenta e feia

QUIQUI, sua neta, uma aranhazinha vermelha e bonita.

O INSPETOR DO TREM -DAS-NUVENS, uma mosca verde, primeiro com o uniforme dos empregados da Estrada de Ferro (ato 2), depois de paisana (ato 4).

PRIMEIRO PASSAGEIRO, uma lagarta.

SEGUNDO PASSAGEIRO, um besouro.

O CHEFE DA ESTAÇÃO Arco-Iris, cavalheiro de natureza indefinível, todo de branco.

JOANINHA, noiva do Inspetor.

1º ATO

O cenário, todo cinzento, é um canto escuro do teto, cheio de teias de aranha.

Avó (*preparando-se para consertar uma das teias, que está em estado lastimável*) — É uma vergonha, trabalha-se, trabalha-se sem descanso nem alegria. Depois vem aquilo e rasga tudo, com um ponta-pé. E ainda lhes prestamos o favor de livrá-los dessas imundas moscas que lhes trazem toda espécie de doenças. Ah, que ingratos!

QUIQUI (*desocupada, pensativa e sonhadora*) — É porque eles acham isso feio.

Avó (*espantada*) — Feio? O que?

QUIQUI — As nossas teias, vovó.

Um enorme espanador entra e rasga o trabalho da Avó, que mal tem tempo de fugir. Assustadas, a Avó e QUIQUI abraçam-se uma a outra, num canto.

Avó (*indignada*) — E aí está... um dia inteiro de trabalho. Vale bem a pena sacrificar-se pela higiene deles... Então, achas mais bonitas essas horríveis fitas de papel viscoso, que eles suspendem do teto para apanharem as imundas moscas à sua moda? A mim me parecem nojentas. Não servem nem mesmo para se chupar. Vai-se acabar morrendo de fome.

QUIQUI (*com um suspiro resignado*) — Tens razão, vovó. Como sempre.

Avó — Queres, afinal, tomar juízo e aprender a tecer? Na tua idade eu...

QUIQUI (*aborrecida*) — Eu sei, vovó, eu sei. Não te aborreças. Vou tentar.

Avó — Até que enfim! Já não é sem tempo. Olha, aqui está o fio. Presta atenção. Começas pelo meio... Mas não estás me ouvindo, Quiqui?

QUIQUI — Estou sim, vovó. Deixa-me fazer...

Avó — Muito bem, agora estás tomando juízo. Põe-te a trabalhar, e presta atenção para não te atrapalhares. O fio anda caro agora. Começa logo enquanto eu conserto a do outro canto. Sinão ficaremos hoje sem jantar. (*Sai. Vêem-se apenas os fios de uma teia, meio escondida, que ela puxa para traz da cena.*)

QUIQUI (*sozinha,, faz um esforço, atrapa-lha-se, deixa cair o novelo, começa a chorar*) — Não posso... não posso... não quero.

Avó (*voltando*) — Então?

QUIQUI (*soluça*) — Não posso... Não posso... E não quero, não. É muito feio. Porque sempre essas coisas cinzentas? Porque todo o mundo faz sempre teias cinzentas?

Avó (*furiosa, dando uma bofetada*) — Boba! Idiota! Feio? Lá vens com estórias.

No meu tempo, ficarias de castigo o dia inteiro por uma insolência desta. Feio! E os homens que imitam o nosso trabalho, e lhe dão o nome de rendas e vendem essas imitações a peso de ouro! Antigamente ainda tinham a decência de dizer, para elogiar, que "eram finas como teias de aranha"... Vamos, queres recomeçar, ou não?

QUIQUI (*agita-se, bate com o pé*) — Não, não, não. Não quero nada com estas teias cinzentas. Quando digo não, é não mesmo.

Avó — Meu Deus, que pequena insupportável! Ah, se ao menos teus pais estivessem aqui para te ensinarem a teres bons modos. Nem te lembras deles. Eras muito pequena, quando os mataram a patadas. Isso chama-se, lá no mundo deles "ser uma boa dona de casa, não suportar sujeiras pelos cantos"! É verdade que havia a menina, que gritava: "Mamãe, não os mate! As aranhas dão sorte!" Mas o monstro da mulher respondia: "Isso são superstições que a cozinheira te meteu na cabeça". Olhava para o relógio: "Aranha ao meio-dia, mau sinal." E tranquilamente deu o golpe de misericórdia no teu pai, que ainda estava com uma pata mexendo. Meus pobres filhos, tão sérios, tão trabalhadores...

QUIQUI (*prestando atenção, sempre emburrada*) — Que queres? Eram cinzentos e feios, como tu, 'vó.

Avó — Ó criança ruim! Que coragem! Eram teus pais, e nem quiseste por luto por eles. Sempre com esse vestido encarnado!

QUIQUI (*sem escutar*) — As borboletas ninguém as esmaga, porque elas são bonitas.

Avó — Essas preguiçosas, essas vadias! E nós, que nos matamos de trabalho, acabamos assim.

QUIQUI (*subitamente, alegre*) — Vovó, tenho uma idéia!

Avó — Estão vendo só? Uma idéia! Na tua idade?

QUIQUI — Vamos tecer teias de cor. De todas as cores do arco-iris.

AVÓ — Maluquinha. Desde que o mundo é mundo as teias são sempre cinzentas.

QUIQUI — Pois bem. Já é tempo, então, de mudarem.

AVÓ — Não serás tu que as mudará, minha filha. Como queres fazer uma coisa dessas? Onde aranjáras as cores? Já pensaste nisso ao menos?

QUIQUI — E o arco-iris? Basta tingir o fio no arco-iris.

AVÓ — O arco-iris fica muito longe, Quiqui, e não se encontra todos os dias... *(Volta para o seu trabalho)*

QUIQUI — Eu tomarei o Trem-das-Núvens, e irei ao encontro do Arco-Iris. *(À parte)* Que linda viagem vou fazer! Mas é preciso não dizer nada a vovó. Se não ela não me deixa partir! Psiu!

2º ATO

Fundo azul escuro, com estrelas. No primeiro plano, o Trem-das-Núvens, composto de vagões em flocos de algodão, com rodas de estrelas. A locomotiva também é de algodão. O trem entra e passa da esquerda para a direita do espectador, lentamente, a marcha continua por um movimento perpétuo do fundo, da direita para a esquerda. Em cada vagão, um passageiro. Quiqui está no último, atrás. O Inspetor do Trem-das-Núvens passa de um vagão para o outro, vindo da locomotiva.

INSPETOR — Façam o obséquio, meus senhores, minhas senhoras. Os bilhetes!

1º PASSAGEIRO — Eu não tenho.

INSPETOR — Está bem, pode continuar. Os bilhetes, por obséquio, meus senhores.

2º PASSAGEIRO — Não sei por que o senhor me acorda mais uma vez. Já disse que não tenho.

INSPETOR — Está bem, está bem, não se aborreça. Estou de serviço e tenho de seguir o regulamento. O regulamento é o regulamento. Os senhores bem sabem. E o primeiro que apanhar com bilhete, tenho de fazê-lo descer, coitado. Mas há vinte séculos que faço este serviço, e isso nunca me aconteceu.

2º PASSAGEIRO — O senhor confunde sempre as horas com os séculos.

INSPETOR — Perdão, cavalheiro, eu não sabia que havia uma diferença. *(Aproximando-se do vagão de QUIQUI)* Os bilhetes, por obséquio?

QUIQUI *(despertando sobressaltada, finge que procura)* — Um momento, faz favor. Tenho a certeza de que o trazia. Acho que o perdi. Tenha paciência, por favor, deixe-me ver...

INSPETOR *(ameaçador)* — Então, a senhorita tinha um bilhete, hein?

Os passageiros dos outros vagões voltam-se e observam a cena tempestuosa.

QUIQUI *(desanimada)* — Tinha, sim, palavra...

INSPETOR — Então, desça imediatamente. Afinal, apanho alguém em flagrante.

QUIQUI — Seja bonzinho, senhor inspetor, deixe-me procurar um pouco mais.

INSPETOR — Para que? Se a senhorita o encontrar, terá de dar o fora logo. Você não sabe ler? *(Mostra um cartaz onde se lê: "proibido viajar com bilhete")*.

QUIQUI *(com um suspiro de alívio)* — Ah, senhor inspetor, eu estava mentindo. Nunca tive bilhete. Estava com medo de confessar. O senhor me deixa continuar, não deixa?

INSPETOR — Está vendo em que dão as mentiras? Você quase me fazia cometer um ato brutal, pela primeira vez na vida. Tam-

bém, para que deixarão as crianças viajar sozinhas? Pobrezinha, vá. É órfã, na certa. E aonde é que você vai afinal?

QUIQUI — Ao Arco-Iris. É ainda bem longe, não? Estou com fome, e nem há moscas por aqui, e se as houvesse, nem sei tecer uma teia para as apanhar.

INSPETOR — Eu sou mosca. Que é que a senhorita quer dizer?

QUIQUI — Oh, perdão. Não tinha reparado... estou com tanto sono... Não foi nada, não pense nisso, uma idéia que me passou pela cabeça. Bobagens da vovó, que já está meia caduca... Ainda está longe o Arco-Iris?

INSPETOR *(consultando o céu)* — Não muito. Estamos chegando à fronteira do Ilusionismo. Será a segunda parada.

3º ATO

O Trem-das-Núvens entra na estação do Arco-Iris. Tudo é branco.

INSPETOR — Estação do Arco-Iris! Os passageiros para o Arco-Iris!

QUIQUI *(desce do trem. O trem apita e segue)* — Que engraçado! Tudo branco! Não esperava por isto. Enfim, sempre é mais alegre do que o cinzento. *(Bate à porta do escritório do Chefe da estação)*.

CHEFE *(primeiro, atrás do guichê da bilheteria, depois sai)* — Oh, bom dia, Quiqui. Então chegou?

QUIQUI *(surpreendida)* — O senhor me conhece?

CHEFE — Naturalmente, minha filha. Temos um registro completo de todas as pessoas que gostam de cores. É o que chamamos a nossa lista branca,

QUIQUI — Quem bom! Entre os homens só escuto falar de listas negras. Mas porque tudo é branco aqui?

CHEFE — Porque aqui se encontram todas as cores. E todas as cores, quando se reu-

nem, formam o branco. Vais aprender isso na escola.

QUIQUI — Engraçado. Na terra, pensa-se que no Arco-Iris tudo é vermelho, azul, amarelo e verde. E a vovó acredita que todas as cores juntas formam o cinzento.

CHEFE — Tudo depende da maneira de ver. Mas que vens aqui fazer, Quiqui?

QUIQUI — Apenas isto: decidi ser a primeira aranha a fazer teias de cor.

CHEFE — Até que enfim! Há uns trinta e seis milhões de horas que essa idéa espera alcançar alguém. Nós a lançamos três semanas e meia depois da criação do mundo, e a pobrezinha se extraviou no espaço. Ainda não havia trens nessa época. As núvens andavam como podiam, sem horário. De modo que ela partiu assim, sozinha, a pé... E em que te posso servir, Quiqui?

QUIQUI — Desejo cores para a tintura, senhor Cavalheiro!

CHEFE — Ah, minha filhinha, foi por causa disso que fizeste esta viagem tão longa? Mas aqui é administração. Não se aceitam encomendas. Aqui é só administração e serviço de propaganda.

QUIQUI — Oh, meu Deus, que hei de fazer? (*Chora*)

CHEFE — Não chores, pequena, tudo se há de arranjar. (*Consulta o horário*) O trem de volta passa dentro de dez minutos. É um expresso, corre muito... Vou te dar o endereço da nossa sucursal no teu bairro, a dois passos da tua casa. Escuta bem: Tinturaria Arco-Iris, praça Chapeuzinho Vermelho, entre a rua do Papagaio Verde e a Avenida do Periquito Azul. Podes dizer que vais da minha parte. Adeus, Quiqui, até a vista! E não digas à tua avó que é uma velhinha boba, isso não seria delicado. Procura, ao contrário, procura reeducá-la. Compreendes?

QUIQUI (*decora o endereço, com o auxílio das crianças da platéia, corrigindo os erros*)

4º ATO

Na loja de Quiqui (vêem-se as letras pelo avesso, pintadas no vidro da vitrine cheia de teias de todas as cores)

QUIQUI (*canta, a trabalhar*):

Oh, as cores do arco-iris como são lindas.

Detestava o trabalho com fios cor de cinzas!

Mas agora que alegria combinar tod'estas tintas!

(*Interrompe-se ao tinir da campainha*) Ah, tenho fregueses.

Avó (*embrulhada num xale cor-de-rosa, sentada atrás da caixa; levanta os olhos do livro das contas e limpa os óculos*) — Vai muito bem o teu negociozinho, Quiqui. (*Vai abrir a porta*)

Entram o Inspetor do Trem-das-Núvens e a sua noiva Joaninha.

Avó (*agitada*) — Uma mosca!

INSPETOR — Bom dia, Quiqui. Como é agradável a tua loja. E como crescestes depois do nosso encontro no trem! Quero apresentar-te minha noiva Joaninha, a mais linda e ajuizada das noivas.

QUIQUI — Muito bom dia, senhor Inspetor. Que alegria tornar a vê-lo. Simpatizo muito com sua noiva. Que lindo vestido, senhorita, Joaninha. Vermelho e preto, é muito chique para a tarde. (*Voltando-se para a caixa*) Que é que tens, vovó? Acalma-te, é o Inspetor do Trem-das-Núvens, não te lembras? Falei-te tanto a seu respeito. E a senhorita Joaninha, sua noiva. (*Aos recém-chegados*) Posso serví-los em alguma coisa?

JOANINHA — Queríamos escolher algumas teias bonitas para enfeitar a nossa casa. Poderia mostrar-me o que tem?

QUIQUI — Aqui estão os nossos últimos modelos. (*Mostra as teias e o Inspetor e Joaninha escolhem*) — Queres tomar nota, vovó? (*Mostra-lhe as teias escolhidas*)

Vamos mandar tudo daqui a uma semana. Está bem?

Avó (*Sai resmungando, olhando de esguelha para os fregueses*) — Está bem, está bem, já vou providenciar.

QUIQUI — Não reparem. Está numa de suas crises cinzentas. É coisa que a ataca de vez em quando. Mas não é ruim, não. INSPETOR (*Vai procurar nos bastidores uma caixa de pílulas*) — E aqui está o pagamento. Com isso poderão ter um bom jantar. (*Põe a caixa no balcão*).

QUIQUI (*espantada*) — Que é isto?

INSPETOR — É o seguinte: na assembléia geral da Associação Sindical das Moscas, decidimos não assaltar mais os guarda-comidas nem transmitir mais micróbios. Os homens andavam tão aborrecidos conosco que nos atacavam a gases asfixiantes e já não agüentávamos mais; nem eles nem nós. Então, Joaninha me ensinou a fazer estas pílulas de suco de plantas, muito rica em vitaminas, um alimento completo, uma indústria honesta. Servirá como pagamento das teias? Um frasco por teia. Pelo próximo trem de carga, mandarei o resto, aceita?

QUIQUI — Mas claro, perfeitamente. Mandarei tudo direitinho. Então, muitas felicitações e até breve!

INSPETOR e JOANINHA — Adeusinho, Quiqui, muito prazer! Muito obrigado! (*Saem*)

Avó (*volta desconfiada, nervosa*) — Onde estão eles? Já foram? Como os deixaste ir embora? E o nosso jantar?

QUIQUI — Está ali, vovó. Prova um pouquinho. É delicioso e muito nutritivo. (*Mostra-lhe o frasco, com uma palhinha de chupar*)

Avó (*primeiro, com uma careta, faz-se rogar, afinal prova e muda de cara*) — É mesmo, não é mau... (*Toma outra pílula*) Nunca tomei mesmo nada tão bom.

QUIQUI — Então, vovó, acabaram-se as teias cor-de-cinza, a caça às moscas, o mau humor?

Avó — E eu que pensava que eras maluquinha! É bem possível que tenhas razão, Quiqui. Não se deve sempre fazer todas as coisas como todo mundo sempre as fez...

VOCÊ JÁ VIU NEGRO PRESTAR?

PEÇA PARA MAMULENGO

APRESENTADA POR

OTACÍLIO PEREIRA (*)

Personagens:

BENEDITO, *boneco preto, desordeiro. Usa chapéu de vaqueiro.*

CAPITÃO JOÃO REDONDO, *fazendeiro*

TAMPINHA, *mestre cirandeiro*

TAMPA, *sobrinho de TAMPINHA*

CIRANDEIRA, *mulher que responde ciranda*

SEU PORROTE, *valentão desordeiro*

LAVOA, *proprietário de gado*

TOPADOR, *vaqueiro de amansar novilhos*

BENEDITO *Aparecendo no telão (1) — O seu Tocador!*

TOCADOR — Inhô”?

BENEDITO — Me diga uma coisa: quem foi que mandou fazer esse samba aqui?

TOCADOR — Foi o dono da casa. E quem é você pra perguntar isso?

BENEDITO — Eu me chamo Benedito, bato pau, ronco, grito, terequeté, chi, pou! (*Bate a cabeça sobre outro boneco que aparecerá*) — Pinica uma coisinha que eu quero sacudir uma coisinha. (*Os tocadores tocam um forró, enquanto ele sai*).

CAPITÃO JOÃO REDONDO (*surgindo*) — Psiu! (*A música para*) — Seu Tocador, me diga uma coisa: quem foi que mandou sambar aqui?

TOCADOR — Foi Benedito.

CAPITÃO — Foi Benedito?

TOCADOR — Foi.



Quiqui e o Arco-Iris, escrita para bonecos de fios, foi representada pela primeira vez na Sociedade Pestalozzi do Brasil, em 1948, sob a direção da autora.

CAPITÃO — Apois nem toca sanfona, nem bate pandeiro, nem bate nada. Sabe quem tá dizendo? É o Capitão João Redondo, sete casacas e meia. Comigo, brincou, tá na peia. (*Investe contra o portal produzindo o ruído de madeira para indicar a sua disposição de brigar, e sai*).

BENEDITO (*aparece*) — Pinica, pinica. Quem tá mandando é Benedito. Bato uma, duas e ritritico. (*Os tocadores voltam a tocar o forró, enquanto ele sai*).

CAPITÃO (*aparece*) — Psiuu! (*A música para*) — Seu Tocador, eu num já disse que aqui não toca ninguém, que quem mandou parar foi o Capitão João Redondo? Tá entendendo?

TOCADOR — Quem mandou tocar foi Benedito.

CAPITÃO — Benedito mandou tocar, mas eu não quero samba aqui.

TOCADOR — Mas ele disse que toca. Hoje e amanhã.

CAPITÃO — Não toca não. Quem tá falando é o Capitão João Redondo, sete casacas e meia. Comigo, brincou, tá na peia. (*Bate com a cabeça contra o portal e sai*).

BENEDITO (*aparece*) — Pinica mesmo. É pra pinicar. (*Os músicos voltam a tocar enquanto Benedito dança com uma boneca* (2)) Oi, que samba bom danado! Pinica, menino!

CAPITÃO (*aparece*) — Psiuu! (*A música para*) Ô, seu Benedito, me diga uma coisa, quem foi que mandou o senhor sambar aqui?

BENEDITO (*larga a dama*) — Quem foi que mandou sambar? A frente aqui é minha, quem manda sou eu. Tá entendendo?

CAPITÃO — Entendendo, não, negro! Você não cuspa na minha cara não! Eu sou um capitão e é pra me respeitar, sabe? Porque a minha volta é ruim. Negro, comigo, brincou, tá no couro. (*Investe contra Benedito*).

BENEDITO — No couro não, Capitão! (*Surra o Capitão*) Tome pancada! Tome, tome!

CAPITÃO — Ui! Ui!

BENEDITO — Êh, Capitão! Êh! Êh!

CAPITÃO — Ui! Ui! (*Cai para um lado*).

BENEDITO — Êh, Capitão! Eu não disse a você que você aqui não manobra nada! Pinica, pinica que eu quero sambar. (*Dança e sai*).

TAMPINHA (*aparece*) — Psiuu! (*A música para, então, ele canta três vezes*):

Boa tarde pro dono da casa,
boa tarde para todo o pessoal.

Boa tarde, o Capitão João Redondo,
em Cabedelo, cumprimentando o lugá.

Vai, pinica. (*Sai, enquanto os músicos tocam*).

TAMPA (*aparecendo*) Psiuu! (*A música para*) — Ô seu Tocador, como é o nome do dono da casa?

TOCADOR — Luís Antônio da Silva.

TAMPA — Ô seu Luís, o sinhô me dá licença eu brincá aqui uma cirandinha mais uma moça. Ela gosta muito, dança muito bem. Então eu sou um mestre cirandeiro, não é? Eu sou um cirandeiro véio falado. Agora mesmo eu vou cantá uma cirandinha. Vou buscá a cavalheira ali. Uma cirandeira pra responder. Agora o sinhô vá disculpando que eu nunca dei essas brincadeiras assim, desses negócios, não. Tou acostumado a brincar, mas lá nos meus campos, na minha repartição, que eu posso soltar o que eu quero.

TOCADOR — Onde é que você tem brincado?

TAMPA — Tem brincado por muito canto. Tem brincado aqui na Paraíba. Já brinquei daqui para o interior numa porção de lugá. No Pernambuco: Goiana, Areia de São Sebastião, Goianinha, Aliança, Chã dos Cônsus, Pau d'Alho, Fuloresta, Fuloresta Real, que hoje chama Carpina. Tem brincado em Nazarete da Mata, até na mata de Nazarete. (*Os músicos tocam e ele dança*).

BENEDITO (*aparece*) — Psiuu! (*A música para*) Ô seu Tocador, para uma coisinha. Me diga uma coisa. Seu Tampa, me diga

uma coisa. O senhor que é que tá fazendo aqui?

TAMPA — Eu vim aqui brincar uma cirandinha, mas pedi licença ao dono da casa pra poder brincar uma cirandinha, tá ouvindo, Benedito?

BENEDITO — É, mas aqui não é lugá de brincá ciranda não. Isso aqui é uma sede de brincadeira. Quem manda aqui só é Benedito, bato pau, arranco bico, terequeteco e pofe. (*Investe contra Tampa*).

TAMPA (*covarde*) — Seu Benedito, deixe de brincadeira!

BENEDITO — Me diga uma coisa, por onde você tem andado? Você é muito véio, tem andado no mundo, é currido, escurrido, como é?

TAMPA — Eu sou currido e sou feito no mundo. Tou acostumado a andar, brincar em todo canto.

BENEDITO — Me diga uma coisa, qual foi o lugá que você já passou?

TAMPA — Ah! Eu já passei por muito lugá. Eu já andei em muito lugá. Sou conhecido em muito canto.

BENEDITO — Olhe, eu vou lhe fazê uma pergunta. Você diz que brinca ciranda, que é sabido, eu vou lhe dizê uma coisa. O que eu vou fazê pra frente, o lugá, vou fazendo pra frente e você vai desmanchando pra trás, tá bom?

TAMPA — Tá bom.

BENEDITO — Olhe, se você não desmantelar! Olhe, você se mete em pau! (*Investe contra Tampa*). Vou logo isprementando. Olhe, vou logo lhe dizê. Eu saí daqui da Santa Rita, fui viajar, desci aqui, passei em João Pessoa.

TAMPA — Eu passei na Pessoa de João.

BENEDITO — Depois eu desci lá mesmo, assim de mundo abaixo, passei em Goiana Grande.

TAMPA — Eu passei na Grande Goiana.

BENEDITO — Eu saí, desci, torei por culá, afora e coisa, eu fui a Nossa Senhora do Ô.

TAMPA — E eu passei no ó de nossa Senhora.

BENEDITO — Desci, torei naquele mundo, fui lá fora, depois passei em Nazarete da Mata.

TAMPA — E eu passei na Mata de Nazarete.

BENEDITO — Danei-me aculá do mundo abaixo, fui, passei em Fuloresta do Leão.

TAMPA — E eu passei no Leão de Fuloresta.

BENEDITO — Eu depois descí, saí pro culpa, passei em Pau d'Alho.

TAMPA — E eu passei d'Alho Pau.

BENEDITO — Eu descí pro aculá, lá vai... Olhe, você passou em todo lugá mesmo?

TAMPA — Passei, sim sinhó. Seu Benedito, eu não sou homem de mentira, não. O seu Tampa não mente.

BENEDITO — Olhe, em todo lugá você passou!

TAMPA — Passei, sim sinhô!

BENEDITO — Apois dessa vez eu saí, descí, mexi, virei, passei em Santo Antônio do Cacete.

TAMPA — Ah, seu Benedito! Dessa vez eu errei a istrada, passei pro fora.

BENEDITO — Você não passou por fora, não, que você passou... (*Ameça bater*).

TAMPA — Não sinhô, seu Benedito, eu errei o caminho... Ensinararam errado. Tirei pro outro lugá, seu Benedito.

BENEDITO — Você passou foi lá.

TAMPA — Num passei não, seu Benedito.

BENEDITO — Eu num disse a você que o nosso contrato era assim? Você não passou em Santo Antônio não?

TAMPA — Passei não, seu Benedito.

BENEDITO — Apois se meta em pau! (*Surra Tampa e sai com ele enquanto os músicos tocam*).

TAMPINHA (*aparece*) — Psiiu! (*A música para*) Vamos tocar aqui uma cirandinha. Vou buscar a cirandeira. Ôba! Lá vai! (*Os músicos recomeçam a tocar e ele sai para*

reaparecer algum tempo depois). Psiiu! (*A música para*) Ô seu tocador, para a sanfona e toca só o pandeiro. Você não sabe a pancadinha não? Lá vai serviço. Ô Cirandeira!

CIRANDEIRA (*aparecendo*) — Inhô!

TAMPINHA — Me diga uma coisa. Você quer sambar uma ciranda mais eu? Gosta de brincar uma ciranda?

CIRANDEIRA — Gosto, sim sinhô.

TAMPINHA — Então, lá vai uma ciranda pra você responder, viu? Tá ouvindo?

CIRANDEIRA — Sim, sinhô, pode dizê que eu conheço toda ciranda.

TAMPINHA (*cantando*):

Toma cuidado, menina
que Tampinha vai embora.
Toma cuidado, menina,
que Tampinha vai embora.

CIRANDEIRA:

Só vim aqui pra te vê,
eu já ti vi, vou-me imbora.

TAMPINHA:

Toma cuidado, menina
que Tampinha vai imbora.

CIRANDEIRA:

Só vim aqui pra te ver,
eu já te vi, vou-me imbora. (*Repetem mais duas vezes*).

TAMPINHA — Ah! Ah! Ah! Tá muito bom a cirandinha mas vou-me imbora. Toca uma coisinha que eu quero dançá uma parte mais a dona Cotinha. Ai, dona Cotinha, venha cá, neguinha! (*Tocam um forró, enquanto os dois dançam*). Eu num sei, não. Esse negócio, assim, descontrolado... Vamos s'imbora. Ô vida machucada, danada! Moço, muito obrigado. Tá muito bom. (*Depois de dançar sai com dona Cotinha*).

PORROTE (*aparece*) — Psiiu! (*A música para*). Ô seu Tocador!

TOCADOR — Diga.

PORROTE — Me diga uma coisa. O negro Benedito teve por aqui?

TOCADOR — Teve.

PORROTE — Teve por aqui? Dizem que ele é um negro muito brabo.

TOCADOR — Valentão que só o diabo! E você, quem é?

PORROTE — Eu me chamo... Eu sou seu Porrote.

TOCADOR — Como?

PORROTE — Eu me chamo seu Porrote falado. Ô seu Tocador, me diga uma coisa. Você já viu negro prestar?

TOCADOR — Nenhum.

PORROTE — Nenhum, né? É, negro, é uma desgraça mesmo, homem!

TOCADOR — Toma cuidado nele!

PORROTE — (*cantando*):

Chique-chique é pau de espinho
hê-hê-hê!
emburana é pau-de-abeia,
hê-hê-hê!

Café é ceia de branco,
paletó de negro é peia.

Num é, Tocador? Num é mesmo?

TOCADOR — É mesmo assim.

BENEDITO (*aparecendo*) — Mas me diga uma coisa. Que cantoria desgraçada é essa aqui, que você tá cantando, falando de negro?

PORROTE — Eu? Não sinhô. Tou louvando o sinhô, seu Benedito. Porque eu num tô falando do sinhô não Eu tô lovando aqui.

TOCADOR — É mais do que verdade.

PORROTE — É, se tiver com medo, também diga, que eu resolvo tudo.

BENEDITO — Apois cante que eu quero ver como é esse negócio aqui que eu ainda não vi.

PORROTE — Eu vou cantá de novo que eu não sou assombrado com homem não, seu Benedito.

Chique-chique é pau de espinho
emburana é pau de abeia.
Ah! Ah! Ah!

Isso é muito bom pra negro!

Café é ceia de branco,
paletó de negro é peia.

Tás vendo, seu Benedito, que eu não sou assombrado com o sinhô, não?

BENEDITO — É, mas faste prá lá. Apois eu também gosto de cantar uma coisinha. Toda vida gostei. Lá vai serviço!

Terça-feira, quarta-feira,
quinta-feira fez um ano.
Hê-hê-hê!

Terça-feira, quarta-feira,
quinta-feira fez um ano
seu Porrote tem um pass'o
chamado pass'o tucano.

(*Investe sobre o adversário, surrando-o, depois saem e a música volta a tocar.*)

TAMPA (*aparecendo novamente*). Psiu! (*Os tocadores param de tocar*). Ô Tocador!

TOCADOR — Diga!

TAMPA — Me diga uma coisa. Aqui teve uma mocinha por nome Cotinha cantando aqui umas ciranda?

TOCADOR — Ainda não.

TAMPA — Ainda não?

TOCADOR — Não.

TAMPA — É, eu vi dizer que ela cantou aqui umas ciranda, uma mocinha trajada de encarnado.

TOCADOR — Ah! Uma preta?

TAMPA — Ela?

TOCADOR — Ah! Muito bem!

TAMPA — Preta, não! Respeite as qualidades que eu sou farinha de outro saco!

TOCADOR — Tá certo. Me diga uma coisa. Quem é você?

TAMPA — Heim? Ah! Meu nome é um nome muito sacrificado de se dizer. É... porque aqui nessa nossa torda tem uma porção de nome desagradave. Aqui tem Tampa. Eu mesmo... Agora tem outro também... Tampinha é o outro. Eu sou sobrinho dele. Mas eu nem posso dizê ao sinhô de que forma é. Se fosse noutra repartição eu... conversava melhor. Mas aqui eu não posso. Pinica uma coisinha que eu vou chamá minha cirandeira. (*To-*

cam, enquanto ele volta com a Cirandei-

ra). Ô dona Cotinha!

CIRANDEIRA — Pronto!

TAMPA — Psiu! (*A música para*). Me diga uma coisa. A senhora canta uma cirandinha comigo?

CIRANDEIRA — Canto sim sinhô.

TAMPA — Olhe, ciranda de embolada, viu? Ah! Mas é uma emboladazinha curta. (4) Somente para nós divertir aqui uma coisinha.

CIRANDEIRA — Sim sinhô.

TAMPA — A resposta é só essa:

Helena vamo pro banheiro tomá
[banho,
Helena vamo pro banheiro se banhá.
Só essa.

CIRANDEIRA — Tá certo.

Helena vamo pro banheiro tomá
[banho,
Helena vamo pro banheiro se banhá.

TAMPA:

Vou tomar banho
lá no banheiro da cisterna
aí cantá ciranda moderna
e vê as morena serra.

CIRANDEIRA:

Helena vamo pro banheiro tomá
[banho,
Helena vamo pro banheiro se banhá.

TAMPA:

Brinca, menino,
é cantar bonito assim
que eu sou madeira que cupim
teve preguiça de brocar.

Bate o pandeiro!

(*O Tocador começa a acompanhá-lo com o pandeiro* (3))

CIRANDEIRA:

Helena vamo pro banheiro tomá
[banho,
Helena vamo pro banheiro se banhá.

TAMPA:

Olha, menina,
eu canto doze em carreirão
e faço minha amarração
porque minha bola dá.

CIRANDEIRA:

Helena vamo pro banheiro tomá
[banho,
Helena vamo pro banheiro se banhá.

TAMPA:

Brinca, menina,
dança igual quem tá brincando,
dez usinas trabaiando
pode bem se comparar.

CIRANDEIRA:

Helena vamo pro banheiro tomá
[banho,
Helena vamo pro banheiro se banhá.

TAMPA:

Olé, menina,
eu canto minha carretia,
martelo que eu batia,
meu galope é de torar. (5)

CIRANDEIRA:

Helena vamo pro banheiro tomá
[banho,
Helena vamo pro banheiro se banhá.

TAMPA:

Olé, menina,
eu caso os passarinsinho
de cantar pequinininho
de cada um, um casá.

CIRANDEIRA:

Helena vamo pro banheiro tomá
[banho,
Helena vamo pro banheiro se banhá.

TAMPA:

Eu vou casar
é a mulher com o marido
dois anum aborrecido
não há quem possa ir lá.

CIRANDEIRA:

Helena vamo pro banheiro tomá
[banho,
Helena vamo pro banheiro se banhá.

TAMPA:

Eu vou casá
o goto com a goela,
o olho com a capela
o dente com o queixá.

CIRANDEIRA:

Helena vamo pro banheiro tomá
[banho,
Helena vamo pro banheiro se banhá.

TAMPA:

Eu vou casá
cachorro com sua venda,
ciranda com sua tenda,
casá mocó com preá.

CIRANDEIRA:

Helena vamo pro banheiro tomá
[banho,
Helena vamo pro banheiro se banhá.

TAMPA:

Eu vou casá
um cantador com o sistema,
a sambu com siriema
e a raposa com guará.

CIRANDEIRA:

Helena vamo pro banheiro tomá
[banho,
Helena vamo pro banheiro se banhá.

TAMPA:

Alô, menino
eu canto no meu carreirão
com toda a amarração.
Ai, meu galope é de torar.

CIRANDEIRA:

Helena vamo pro banheiro tomá
[banho,
Helena vamo pro banheiro se banhá.

TAMPA — Psiiu! Ô, seu Tocador, sabe de uma coisa? Isso já tá bom, que já tá aborrecido. Olhe, não toque mais não. Deixe esse negócio de mão. Mas toque sempre uma coisinha. Vá, pinique. Eu quero dançar uma parte mais dona Cotinha. (*Os músicos tocam e eles dançam*). Ô vida boa danada, marretada, aperreada e chei-

rosa mais você! Hê! Hê! Hê! (*Saem enquanto a música continua tocando*).

BENEDITO (*aparece e dança*) — Hê! Hê! Hê! (*entra Lavoá*). Psiiu! (*Os músicos param de tocar*). Ô, seu Tocador. Me diga uma coisa. Quem é esse que vem entrando na sede assim?

LAVOA — Quem é esse que vem entrando na sede não. Você me respeite. É. Você sabe de uma coisa? Eu sou Lavoá véio. Vim aqui fazer um negócio com você e você já vem assim com disculhambação comigo!

BENEDITO — E me diga uma coisa. Como é que se entra assim na sede? Negócio de negociar é lá no comércio, n'é aqui na sede não.

LAVOA — É, mas o negócio é aqui. Porque diz que o sinhô... que é um moreninho que gosta de um negócio com gado. De fazer um negócio com boi. Então, eu tenho um boi muito bom. Eu tenho um garrote de topada. Vim lhe vender.

BENEDITO — Veio me vender um garrote? É, mas eu não sou topador. Tá-me vendo com chapéu de couro, mas eu não sou vaqueiro não.

LAVOA — Não sinhô, mas o senhor pode comprar e botar um topador. Deixe o bichinho brincá que chama-se Bacurau. Brinca muito. E eu tô com vontade de botar o garrote fora porque o garrote é muito brabo. Tem acabado com muitos vaqueiros. Ninguém quer mais trabalhar com Bacurau. O garrote é perverso. É ruim. É malino.

BENEDITO — Depois sim sinhô. Mande primeiro o Topador pra eu ver a cara do topador. Se o topador mandar a banca do garrote, eu vou mandar buscar. Depois você diz o preço.

LAVOA — Tá muito bem. É, mas eu quero dançar uma partezinha antes de ir-me embora.

BENEDITO — Então pinica! (*Os músicos tocam um forró e Lavoá dança um pouco depois sai e deixa Benedito dançando com*

uma dama. Depois de algum tempo eles saem também para voltar Benedito sozinho). Eita que agora mesmo o Topador vem aí! Vou mandar chamar ele. (*Sai e depois volta*). É, o topador já vem. Ô seu Miguelzinho!

TOPADOR — Pronto, pronto, seu Benedito. Diga o que é que quer.

BENEDITO — Ô, seu Miguelzinho, me diga uma coisa. O senhor diz que é topador de boi, porque... porque eu mandei chamá o sinhô porque eu tou em negócio para comprar um garrote. Um boi de topada. O boi, diz que é muito brabo e eu preciso...

TOPADOR — Eu topo boi de toda qualidade. De toda qualidade, seu Benedito. Porque eu sou é macho mesmo. É, não tem qualidade de boi pra eu não topar.

BENEDITO — Então eu vou mandá buscá o garrote, homem! Posso mandar buscar o garrote, pra você dar uma topadinha com ele pra isprementar? Você tem topado boi...

TOPADOR — Ah! Eu tenho topado boi. Inda tá perguntando, homem?

BENEDITO — Vou mandá buscar o garrote. Pinica ai uma coisinha (*Começa a tocar um forró*). Topa mesmo?

TOPADOR — Topo. Topo. Topo. Topo. Ôba! (*Dança. Benedito sai*).

BENEDITO (*aparece*) — Psiiu. Ô seu Miguelzinho, me desculpe que o boi já venderam. O boi não veio de Santa Rita pra cá não. Fui agora lá no currá. Não encontrei o boi. É, o sinhô deixa pra topá outro dia. Também isso aqui é um negócio ligeiro. Eu ainda vou pra Santa Rita daqui a pouco. Olhe, eu não sei nem o que tou fazendo aqui. Já lhe contei pra topada desse boi...

TOPADOR — O sinhô também é muito bom. Eu também nem sei nem o que tem mais pra fazer. Mas eu sei que a topada eu dava.

BENEDITO — Pinica pra ele dançar uma coisinha. (*Tocam música e o Topador dança enquanto Benedito sai*).

TOPADOR — Seu Tocador, tá muito bom. Para aí uma coisinha que eu vou chamar o Capitão João Redondo pra uma conver-sinha. (*A música para e ele sai*).

CAPITÃO (*aparece*) — Eita, nessa sede quem manda é só o Capitão João Redon-do. Se for buscar não venho, se mandar buscar não trago. Sete casacas e meia, co-migo, brincou, tá na peia. Venha cá dona Cotinha. Vamos dançar. Ô vida mastiga-da danada! (*Dançam*). Bem, aqui termi-nou a brincadeira por hoje. Até outro dia com novas poesias e muita coisa boa! (*Saem*).

(*Revista Brasileira de Folclore* — ns. 8/10-1964)

(1) Telão — pano ou esteira de cerca de 1,60 de altura, detrás do qual se coloca o apresentador da *brincadeira*.

(2) Boneca de pano, feita de retalhos, que o titiriteiro usa segurando por baixo da saia da mesma. Não é um fantoche, mas um brinquedo usado por criança de meio muito pobre. É vendido em feiras do interior. V. capa.

(3) O acompanhamento musical do mamulengo é geralmente feito com sanfona e pandeiro, que toca ou para de tocar segundo a ordem dada pelo boneco.

(4) EMBOLADA — Canto, improvisado ou não, comum às praias e sertão do Brasil. A característica, além da sextilha, é o refrão típico. (*Dicionário do Folclore*)

(5) GALOPE — É um dos tipos de *martelo*, no desafio, sextilha de decassílabos.

MARTELO — São versos de 10 sílabas, com 6, 7, 8, 9 e 10 linhas. O *martelo-de-seis-pés* é chamado de *martelo agalopado*. (Luis da Câmara Cascudo — *Dicionário do Folclore*)

(*) Otacilio Pereira, apresentador desta “peça”, é analfabeto, pescador de caranguejos, natural de Juazeiro do Norte. Quando foi colhido o texto ele residia em Santa Rita (Paraíba), com a mulher e doze filhos. Segundo o pesquisador (Altimar Pimentel), OP trabalhava há mais de vinte anos com mamulengo, tendo representado em várias cidade nordestinas. Aprendeu o “brinquedo” vendo os outros fazerem e ele próprio fabrica seus bonecos. Além de mamulengo, OP brinca ciranda e reisado e faz mágicas. Mas sobrevive com a pesca.

PARA QUE SERVE O BONECO?

Numa *enquête* em que se indagou de um grupo de crianças “Que é boneco?”, uma delas respondeu: “Boneco serve para dizer o que as pessoas não dizem.” Essa afirmação pode ser o início de uma pesquisa sobre bonecos na área de observação sociológica, da função do boneco como “distensão” e como um instrumento criador acessível para a “representação de um papel.”

Temos visto que o emprego de bonecos em peças de teatro pode contribuir não só para desenvolver um sem número de atividades e uma saudável comunicação de idéias, como também pode auxiliar na compreensão do comportamento humano. Os papéis que os bonecos representam podem dar a chave e a direção dos pensamentos, do comportamento e, às vezes, dos padrões emocionais ocultos e dos problemas do titiriteiro. Pois quando colocamos a mão dentro do corpo sem vida do fantoche, nós o enchemos com nossa própria vida, e nossos pensamentos dão nascimento ao caráter do boneco, nós representamos Deus — e criamos uma criatura à nossa imagem ou que assume o papel de nossos anseios secretos.

É muito compensador usar bonecos em reuniões, grupos e atividades e verificar como cada pessoa se sente atraída para essa miniatura de atores, como cada pessoa pode transmitir ao boneco uma vida que não é apenas uma diversão que se tornou uma espécie de “projeção” ou de “distensão” para essa pessoa. Tenho participado, com crianças em idade pré-escolar, estudantes, adultos e idosos em áreas de “criatividade dramática”, narração de estória, ensino, terapia e recreação. Sempre me impressiono com o que cada novo marionetista contribui de seu para um Petrushka ou um gatinho.

Podemos dizer que os bonecos são muitas vezes uma feliz e colorida forma de grupoterapia. Um boneco não existe sem uma platéia. Todos nós somos, no fundo, atores? Temos necessidade de nos comunicarmos, de sentir, de tocar. Não importa quão tímidos, quão acanhados somos na vida pública, uma vez atrás do palco, é o boneco, não nós, quem fala e reage. O encanto, aí, não está apenas na qualidade teatral dos brilhantes atores miniatura, mas na pequena e frágil vida que cada um de nós, não importa quão fraco seja, pode dirigir e controlar. Nós, que guiamos essa vida, permanecemos invisíveis, ocultos, secretos. Não falamos; o boneco fala. A representação é aquilo em que captamos a consciência do marionetista.

Temos visto a apresentação de espetáculos de marionetes agir como um tipo positivo de relaxamento não só para os manipuladores como para os espectadores, em grupos muito jovens e muito idosos, para os acamados, os veteranos feridos, para surdos e paralíticos, os deficientes e os “dotados”, para os rejeitados socialmente, para a criança abandonada, filha de pais ricos. Adultos jovens se prendem rapida-



mente a essa expressiva forma dramática, porque podem projetar suas opiniões sobre seus papéis na sociedade moderna de uma maneira mais atraente e afinada ao seu mundo colorido e musical do que se expressando verbalmente.

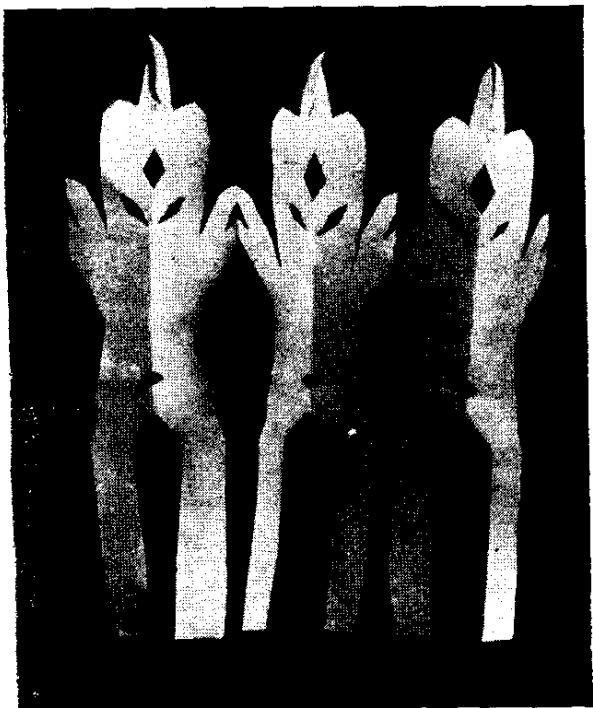
Camponeses emigrantes, na Califórnia, representam seus papéis e expressam suas queixas ao público, atualmente, através do *Teatro do Emigrante*, que é um grupo de teatro de bonecos.

Mas a “distensão” sociológica e a “projeção” — essa transferência do sofrimento pela fantasia representada não é, felizmente, o remédio e o fim de tudo. O desafio e a magia das experiências com bonecos conduzem a novas e ilimitadas áreas de criatividade, espontaneidade e comunicação com nosso semelhante.

O boneco é tão antigo quanto o homem e tão novo quanto a televisão. Ele “representou” antes do homem fazê-lo; ele está conosco para servir, divertir, inspirar, para nos ajudar a evitar a demência enquanto rimos e sonhamos.

BETSY BROWN

(The Puppetry Journal-julho/agosto/1971)



Os bonecos sugeridos por Marjorie B. McPharlin — como aqueles que mostramos em nosso MAMULENGO 2 — seguem a mesma linha de buscar o máximo de invenção com material simples e relativamente barato. No caso, o papel. Mas outros materiais que podem ser coletados num passeio ou excursão, como folhas, palhas, bambus etc. também podem dar margem a muita invenção. Mãos e tesouras... à obra!

BONECOS COM RITMO FEITOS DE DOBRADURAS

Um dia eu estava trabalhando com um pedaço de papel dobrado que devia ser cortado de determinada maneira. Algo aconteceu. Os recortes saíram errados. Quando desdobrei o papel, em vez do desenho geométrico desejado, havia uma forma alongada que dava idéia de uma cabeça, um pedaço conectado com o primeiro sugerindo um corpo e duas partes penduradas que se assemelhavam a pernas. E a coisa tinha um movimento extraordinário. Com o acréscimo de poucos pormenores, um toque aqui e ali, e um cordão para operá-lo, nasceu minha primeira “boneca com ritmo”.

Passei a usá-la sempre que havia oportunidade de falar em “criatividade em bonecos”. Uma dezena ou mais de voluntários no auditório escolhem seu pedaço de papel de construção, de 12” x 18”, na cor preferida, recebem uma tesoura, alguns alfinetes e um pedaço de fio preto. Colocam-se em lugares diferentes para poderem ser vistos, por todos. Dobrando e recortando o papel, passo por passo e todos me acompanhando, há sempre uma expressão de maravilhada surpresa, quando a folha é desdobrada e uma variedade de figuras é revelada.

De acordo com esse processo, pode-se desenvolver esse tipo de boneco. Às vezes as formas têm que ser ajustadas ou presas com alfinete. Ocasionalmente, novos acréscimos são feitos, como asas, rabos. Enquanto isto está sendo feito, outros voluntários, com alguns instrumentos simples, como tambores, chocalhos, sinos, buzinas e apitos, ou batendo palmas, pés e usando a voz, ensaiam diversos ritmos e combinações de sons.

Terminados os bonecos, todos no palco, para apresentá-los e a orquestra em ação, o ritmo inspira-lhes todo tipo de movimentos.

Às vezes, principalmente com grupos pequenos, pode-se fazer uma estória com esse tipo de bonecos. Fizemos até uma versão resumida de *Pedro e o Lobo*. Apesar de os recortes básicos serem os mesmos, os bonecos nunca saem iguais. De uma centena que vi depois de prontos, nem dois eram iguais entre si. Alguns se transformam em gente, nada real, é verdade, enquanto outros sugerem animais, insetos ou entes fantásticos.

A “boneca com ritmo” se transformou em parte essencial do meu programa, em 1960, quando viajei pela Turquia e Europa do leste. Dava ênfase à demonstração de “bonecos criativos”, baseada nas técnicas que Virginia Lee Comer e eu descobríamos em nossa primeira oficina de drama criativo para bonecos, na Universidade de

Novo México, em 1954. Tinha uma variedade de bonecos de diversos materiais, de desenho livre, mas sempre começava pelo “boneco rítmico”.

Duvidando de sua introdução numa platéia checa, a resposta, contudo, foi de entusiasmo e todos participaram.

Com os bonecos e uma bagagem suplementar de papel, *slides*, projetores, câmaras, filmes e outros materiais, viajei pela Iugoslávia, Romênia, Polônia e Rússia, demonstrando os aspectos criativos dos bonecos.

Na Índia e no Ceilão, num projeto Fulbright, “os bonecos rítmicos” foram novamente usados, apesar de não se encontrar aí um tipo de papel adequado. Um dos marionetistas indus, Mcher Contractor, gostou tanto da experiência que ainda usa esses bonecos em seu trabalho educacional.

Todos esses laboratórios, em casa ou fora, vieram demonstrar que as pessoas têm muito mais habilidade criativa do que supõem. Além disso, há a oportunidade de relaxamento. A experimentação é essencial na revelação da criatividade. Em bonecos, o uso de materiais diversos para desenho livre, como papel, sobra de madeira, caixas de papelão torna possível a criação de personagens fantasticamente imaginativos — humanos, animais, abstratos ou fantásticos. Também é criativo inventar para eles situações dramáticas. Os resultados provavelmente se aproximam do verdadeiro objetivo do teatro de bonecos — proporcionar uma significativa experiência dramática que não pode ser obtida com nenhum outro recurso.

(*) Marjorie B. McPharlin é membro da Associação de Marionetistas Americanos e reside em Santa Fé (Novo México)

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

CONSELHOS A UM TITIRITEIRO MAMBEMBE – 2

A segunda parte destes conselhos a um titiriteiro mambembe seria a indicação de um repertório para bonecos — no nosso caso — de luvas (fantoques) para uma exibição sem grandes pretensões artísticas, mas correta e divertida. Devido à própria falta de condições resultante de apresentação num castelete desmontável ou palco portátil ou improvisado no vão de uma porta, não podemos usar grandes efeitos: luzes que piscam, relâmpago e trovão, fumaça saindo da boquinha do dragão etc. Por isso o repertório deve ser simples e funcionar pela sua qualidade como diversão, com um mínimo de conteúdo educativo, nunca moralizante — é claro. Se o boneco quer *passar* aquela lição, esta nunca deve ser exposta explicitamente, mas vir subentendida na fala, como consequência da ação. Nunca o boneco dirá: “Não faça assim... que é errado”. O erro deve ficar provado através da ação ou daquilo que acontece como consequência boa ou má do ato.

A verdade é que não há textos para bonecos, pelo menos numa profusão tal que se possa dizer ao principiante: consulte tais e tais obras. A não ser as peças de Maria Mazzetti para fantoches (*) ou bonecos de vara e alguns textos publicados nos *Cadernos de Teatro*, que poderão ajudar na formação de um repertório, o melhor é o titiriteiro, também neste caso, por mãos à massa.

Em vista dessa míngua de textos para bonecos, quem vai trabalhar regularmente tem que criar seu próprio repertório e, para tanto, deve ir aprendendo, não só passando os olhos naquilo que já existe, como aproveitando os clássicos (contos-de-fada), lendas folclóricas e fábulas. Estas não estão sujeitas ao pagamento de direito autoral e podem ser adaptadas livremente, o que não acontece com os autores registrados na SBAT, por intermédio da qual se solicitará licença para usar seus textos (V. pág. 46).

A vantagem de se escolher uma daquelas fontes — clássico, folclore ou fábula — resulta de a obra já possuir uma estrutura de ação, isto é, ser construída com a economia necessária quanto a personagens, falas e ação. A intriga ou *plot* desenvolve-se sem excessos ou floreios, que podem existir em outro tipo de literatura. Só teremos que aproveitar o enredo, os personagens que são, geralmente, em número bastante para acontecer a estória, e algumas falas dialogadas. Algum autor principiante, ao escrever um drama para bonecos, por exemplo — *Chapeuzinho Vermelho* — Poderia colocar no caminho da protagonista diversos bichos, entes ou pessoas (para aproveitar os 20 bonecos que fabricou), antes do seu encontro com o Lobo mau.

Que teria ganho a ação com esse excesso de personagens? Um alongamento do tempo e uma quebra de ritmo, prejudicando o final e diluindo a ação num palavreiro excessivo (já que havendo mais personagens haverá mais falas). O único personagem novo que se introduziria numa fábula ou conto clássico (já feitos em si) seria resultante da necessidade de adaptação para o tipo de platéia a que se dirige o espetáculo. Geralmente, fábulas e contos-de-fada acabam mal. Exemplo: “O Lobo devorou-a a dentadas” — assim termina a versão portuguesa do *Chapeuzinho*. A partir de não sei quando, ficou convencionalizado que esse tipo de final *in-feliz* pode chocar a platéia ou o leitor infantil. Por isso inventou-se o *caçador*, que aparece no desfecho para abrir a barriga do lobo, retirar a vovó e salvar a menina, que não chegou a ser comida. Exemplos de final infeliz ou inconvenientes nos contos infantis são a regra, se formos ler as primeiras versões não expurgadas de Perrault, Andersen ou Grimm. A vitória do vilão ou, às vezes, a falta de caráter do herói — o *Gato de Botas*, por exemplo, não são edificantes. Não cabe discutir aqui a validade ou não dessas modificações e, se formos novatos na área e não pertencermos a nenhuma Academia de Letras, teremos que acompanhar com humildade a regra já consagrada.

A linguagem dessas estórias poderá ser modernizada para receber sua dose de gíria ou de vocabulário corrente a fim de que suas expressões afetadas ou fora de moda não a tornem artificial.

Os contos clássicos também não necessitam receber enxertos moralistas, nem regrinhas de conduta que a criança deva seguir, pois os ensinamentos já vêm implícitos no enredo através de imagens poéticas. Exemplo: a *menina que dizia nomes feios e cuspiam sapos*, e a *que era boazinha só cuspiam jóias*; o *colar da mentira que ia apertando até esganar a mentirosa etc.*

Passando à prática, tomemos uma fábula para exemplificar: *O Lobo e o Cordeiro*. Em resumo, conta que um lobo muito ruim devorou um cordeiro com a desculpa que este sujara a água do rio onde o malvado costumava matar a sede.

1. Título — não há necessidade de mudança.
2. Local da ação (cenário) — margem de um rio. Não pode ser alterado.
3. Personagens — Lobo e Cordeiro (carneiro ou cabrito). Como haverá um desequilíbrio insolúvel ou de conseqüências lamentáveis e injustas se os dois personagens se confrontarem, temos que introduzir um novo que compensará a fraqueza de um deles.
4. Redige-se o texto ou *script* anotando-se o título, local da ação, personagens com respectivos nomes e tipos, rubricas de entrada e saída ou de movimentos que esclareçam a ação. O principal do texto são as falas, a narração (pouca ou nenhuma), talvez no início, e os diálogos e monólogos. O texto para fantoches não deve ser seguido rigorosamente, a não ser nas deixas para as entradas de outro perso-



nagem, a fim de deixar margem à possibilidade de improvisação que caracteriza esse tipo de boneco.

LOBO (*falando*) Estou faminto.

Compreende-se que o lobo já está em cena e fala. Se ele está fora de cena, mas se ouve sua VOZ (*de fora de cena*) — “Estou faminto”. O CORDEIRO (que estará, então, em cena, pois esta não deve estar vazia para não haver buracos na ação), ficará assustado ao ouvir a voz do lobo e dirá: “Vou correr. O Lobo disse que está com fome.” E sai de cena. (*Sai* — será a rubrica). Se o cordeiro for muito inexperiente quanto a fomes-de-lobos — como é o caso da fábula — ele ficará em cena e haverá, então, o *conflito* entre os dois — diremos antes — o massacre do mais fraco, pois o conflito supõe duas forças mais ou menos equilibradas. Aí, já se sabe, o rio estava sujo e como todo Lobo tem sua geopolítica e o *que ele acha que é verdade* tem que sê-lo, o Cordeiro que, além de fraco, é órfão abandonado, como soi acontecer — o Lobo investe para o pobrezinho com os dentes sorrindo. Mas, certo da vitória, vai sem pressa. E ainda tem tempo de inventar uma teoria que justifique seu *gestus*:

LOBO — A água está suja. Você, Seu Cordeiro, poluiu o rio.

Ao vilão bastaria chegar e abocanhar o bicho. Mas uma teoriazinha sempre se inventa para justificar atos de lobos.

É aqui, neste ponto da peça, que precisamos pensar um pouco no público, na idade dos espectadores para pesar se daremos ou não a vitória a quem merece. Com adolescentes e marmanjos o final de o Lobo abocanhar o Cordeiro seria *um barato*, dando além disso margem à famosa *catharsis* de que se necessita tanto hoje como antanho, quando os gregos a punham para funcionar em suas maravilhosas tragédias.

Se pensarmos na fragilidade da mente infantil, dessa platéia de crianças de 5 a 10 anos, conviremos que será um final chocante, mesmo acontecendo entre personagens de pau e massa. Se considerarmos, além disso, que o espectador já se identificou com o Cordeiro — que é lindo e diz um *bé* tão bonitinho — mandamos o Caçador ou Guarda correndo em socorro do pobrezinho, já que dificilmente cairá um raio ou uma pedra sobre a cabeça do malvado. Não acontecendo nenhum desses felizes acasos que poderiam cortar a brilhante carreira dos vilões, temos que apelar para mais um boneco. Assim que o Cordeiro grita:

CORDEIRO (*grita*) — Socorro! Caçador!

CAÇADOR (*entrando rápido*) — Quem me chama?

O que caracteriza o *mocinho* ou *herói* é a prontidão de gestos, ação e a eficácia dos golpes. Ele não teoriza para justificar as pancadas que dará no Lobo até botá-lo fora de ação. Será bom até, para criar *suspense*, quando o Lobo parece morto para sempre, ressuscita e tenta recuperar o título de campeão. Mas o mocinho está atento e não perdoa. Dá pancada. Temos, assim, um *final feliz*.

Maria Mazzetti — *Teatrinho na Sala de Aula* — Editora Fundo de Cultura — GB 1973; *Fantoches* — Editora Fundo de Cultura — 1974 GB

Cadernos de Teatro — Publicação d'O Tablado — Lineu Paula Machado 795 — GB

UNIMA

REUNIÃO DO COMITÊ EXECUTIVO DA UNIMA EM SOFIA (11-14/out.-73)

RELATÓRIO DO SECRETÁRIO GERAL

Seis meses se passaram desde a última reunião do Comitê Executivo. Com o cumprimento das resoluções do Comitê, houve um progresso na vida da organização. O Comitê Executivo e o Secretário Geral, de um lado, e os Centros nacionais da UNIMA, de outro, consolidaram seus contatos mútuos. O Presidente, os Vice-Presidentes e o Secretário Geral tomaram parte no Congresso Internacional de Teatro, em Moscou. Esse fato levou a um contato direto com o ITI, o que significa um novo e valioso elemento em nosso trabalho. Gostaria de chamar a atenção para o feliz evento do aumento de atividade dos Centros da UNIMA nos países em desenvolvimento, particularmente na América do Sul. Esses fatos são otimistas, mas devemos estar atentos a que isso é apenas o começo. Na minha opinião, as possibilidades das atividades da UNIMA são enormes mas a sua realização requer muita energia, tempo e recursos.

São os seguintes os resultados de nossa atividade ultimamente:

1. Execução das resoluções adotadas na sessão do Comitê Executivo da UNIMA em abril/1973 em Stockholm.

A. Publicação de documentos e notas de informação.

B. Publicação do Boletim da UNIMA. Foi impossível publicar a 1ª edição impressa e em duas línguas. O Boletim apa-

receu em francês, com o título de “Informações” e com 300 cópias e foi distribuído entre os Centros e Representantes da UNIMA. A necessidade de tal publicação ficou demonstrada pela quantidade de pedidos de cópias adicionais. O Boletim de dezembro será bilingüe e com mais cópias. Receio que a impressão esteja ainda fora de questão. Mas espero que será possível no próximo ano.

C. Subvenções da UNIMA. O apelo do Secretário Geral a todos os Centros e Representantes foi recebido com compreensão. Parece que a idéia formulada por Margareta Niculescu na reunião de Stockholm, expressou todas as correntes e interesses dos membros da UNIMA. No meu entender, os Centros desejam ter seus próprios fundos e dar auxílio àqueles por eles selecionados. Esse assunto deveria ser discutido pelo Comitê Executivo. Tal atitude dos Centros é justificada, mas necessitamos de fundos que possam estar à disposição do comitê especial de subvenções da UNIMA. Somente assim o programa de apoio da atividade titiriteira nos países que necessitam de ajuda poderá ser executado.

2. Atividades do Secretário Geral.

A. O Estatuto legal da UNIMA. Desde maio de 1973 a nossa associação tem seu estatuto legal. A partir de setembro, abrimos uma conta no Banco Comercial de Handlowy, em Varsóvia. Isso exigiu considerável perda de tempo. Agora poderá ser organizado o escritório permanente do Secretário Geral.

B. Contatos entre os Centros e Representantes da UNIMA. Quanto a este assunto são evidentes os sinais de progresso. Tenho o prazer de confirmar que estabelecemos estreito contato com o Centro da Alemanha Oriental de que resultará uma efetiva cooperação. Infelizmente, a cooperação com o Centro iugoslavo é insatisfatória. Os marionetistas da Iugoslávia formam um movimento muito forte e interessante e é pena que o seu Centro não os estimule a

cooperar com o movimento titiriteiro de outros países. Os marionetistas desse país têm certamente seus próprios contatos, mas isto fora da UNIMA. Já falei acerca dos marionetistas da América do Sul e de seu interesse pela UNIMA. Até o momento há apenas um contato individual, mas esperamos que em futuro próximo haja pelo menos dois Centros nessa região. É muito possível que os marionetistas da América do Sul possam ter um escritório regional da UNIMA para a América do Sul.

O registro dos membros é assunto ainda não resolvido. Não conheço o número de nossos associados nem como os cartões da UNIMA, enviados pelo antigo Secretário Geral Prof. Dr. Jan Malik, têm sido usados. Todavia, sugeri uma nova maneira de distribuir os cartões de registro pelos Centros e Representantes, possibilitando um levantamento central dos novos membros da UNIMA. Devido a outros assuntos que têm me ocupado, não pude verificar o atual número de membros. Espero fazê-lo antes da próxima reunião do Comitê.

C. Taxas de associação. As taxas, conforme a última sessão do Comitê Executivo, ainda não foram aprovadas inteiramente. O Centro Britânico acha que, por causa da desvalorização do dólar, as taxas pagas em dólares não são realistas. Ele propõe fixar as taxas em moeda corrente de cada país. Esse Centro considera a taxa de 20 dólares exagerada para um grupo ou teatro. Sugere as seguintes em libra esterlina: membro individual: 80 p., associação 5 £.

3. Atividades dos Centros e Representantes da UNIMA. Aqui, começarei de acordo com a tradição; nem os Centros nem os Representantes informam suas próprias atividades. Isto foi aceito como regra e são raras as exceções. Não vou fazer uma lista dos bons Centros e daqueles que negligenciam seus deveres como tomo conhecimento de sua atividade não apenas pelas suas comunicações. Assim, gostaria de informar-lhes sobre a situação das atividades dos centros.

A. Informação. É uma das tarefas mais importantes dos Centros e Representantes. Alguns Centros publicam boletins regularmente. Entre estes, o da UNIMA-França ganha em popularidade. Da mesma forma a publicação da UNIMA *Vlaams Verbond Poppenspel e Castelet* das seções belgas. O Centro suíço usa o “Puppenspiel und Puppenspieler” para essa finalidade. Mesmo o Centro dos Estados Unidos da América tem seu boletim ilustrado *A Propos e outros* são publicados pelos Centros canadense e britânico. Os boletins de cada Centro contêm não só informações sobre organização mas também matéria teórica e são equivalentes a revistas de bonecos. É interessante mencionar que, por exemplo o *Canada Newsletter* resolveu publicar monografias sobre os teatros de bonecos da Índia e da Rússia. A UNIMA britânica publica o *International Directory of Puppet Theatres*.

Todo esse material é de muito valor porque, além de sua edição, ele une os membros de nossa associação e informa os empreendimentos da UNIMA. É interessante que nem todos os centros desejam ter seu próprio boletim. Isso acontece freqüentemente nos países socialistas onde há revistas de teatro que substituem os boletins dando matérias teóricas e informações teatrais. Esses Centros enviam somente informação sobre a organização e, ocasionalmente, de acordo com as necessidades.

Talvez fosse um problema diferente quando temos sucesso com o nosso Boletim UNIMA, mas agora parece que devemos encorajar todos os Centros a publicarem informações regulares sobre a atividade de nossa organização na forma de um boletim.

B. Programa de atividade. Parece que todos os Centros já têm organizadas suas próprias atividades e conseguem preencher seus objetivos com êxito. Isso é relativo, principalmente, aos encontros com marionetistas de outros países, exposições, seminários, etc. A atividade dos Centros é

dinâmica nesses países em que a UNIMA é apenas uma organização de marionetistas. Nos países onde há algumas outras associações, haverá perturbação se a UNIMA não for capaz de demonstrar sua própria eficiência fora da participação da vida internacional. E mesmo nesses países onde a UNIMA trabalha com eficiência, há momentos de quebra causados pelo desencorajamento de seus membros. A informação de fevereiro/1973 da UNIMA-França acusa a perda de 500 membros. Certamente, já há novos membros e a situação não é má, mas essa "migração" de membros prova que a nossa associação nem sempre corresponde às expectativas. Todavia, há muitas promoções da UNIMA, como festivais, simpósios, seminários. Nem todos os membros podem participar deles, mas acredito que todos poderão tirar proveito da documentação que se publica. A próxima tarefa da UNIMA será uma lista de simpósios, seminários, etc. e documentação impressa. Então, os membros interessados nos encontros não só estarão aptos a participar mas também a publicar a matéria.

A UNIMA não cobre todos os eventos relativos a bonecos em todo o mundo, e isso não surpreende. Todavia, a UNIMA pode e deve estar presente a todos os festivais e encontros, participando do programa e difundindo as idéias da UNIMA e do teatro de bonecos internacionalmente. Isto requer iniciativa, energia e uma nova concepção de participação na vida dos marionetistas. Os jovens titiriteiros serão de grande ajuda. E também aqueles que ainda têm suas dúvidas sobre a organização mas estão ansiosos para colaborar quando há uma oportunidade de criar algo valioso.

Acho que todos esses problemas e as observações adicionais dos membros do Comitê Executivo devem ser apresentados aos presidentes dos Centros e Representantes da UNIMA na reunião do próximo ano.

DR. HENRYK JURKOWSKI
Secretário Geral da UNIMA



BONECOS NA RUA

O grupo de animação do *Centre Culturel et Social de la Pépinière* enviou à UNIMA *Marionnettes dans la rue*, documento que relata uma operação realizada em julho último com crianças de um quarteirão por M. Huttges, e G. Mathieu.

OBJETIVO:

- 1º) Tentar desenvolver nas crianças a criatividade e a expressão, tanto pela linguagem (espetáculo), como pelas formas e cores (construção).
- 2º) Uma ocupação para as crianças do quarteirão que não viajam durante as férias.
- 3º) Como todo ano, no mês de julho, orientar exclusivamente a ação para o exterior do Centro Cultural, isto é, todo o quarteirão da Pépinière (5.000 habitantes) a fim de alcançar o maior número de crianças e, se possível, os pais.

Do trabalho em questão, transcrevemos o final, a fim de facilitar uma discussão que os animadores entabularam com as pessoas que se interessam por esse tipo de operação:

1. *Observações:*

O trabalho de uma tarde basta quando se trata de bonecos de cartolina. Quando há a fabricação de bonecos, raramente sobra tempo para criar e interpretar as histórias, o que suprime a metade dos benefícios da operação. Uma sessão a partir das 10 horas da manhã talvez fosse mais proveitosa. É necessário pensar também na tensão nervosa.

2. *Ponto de vista de um animador estagiário*

A rua é a melhor escola de animação que existe:

— Ausência de segurança do quadro familiar.

Nenhum possível refúgio na teoria.

— As crianças estão aí. Em suas casas e nós na nossa, são ainda mais exigentes. Na rua não é possível “tapear” e isto é uma prova reveladora para todos.

A música — bumbo e címbalos. Pelo ruído se toma posse do espaço. Quanto mais instrumentos, melhor.

A pintura — A pintura vinílica fornece cores luminosas, muito bonitas e facilita a limpeza dos acessórios. Mas é indelével depois de seca. Não confundi-la com guache. O uso de escovas é preferível ao

tradicional pincel. A equipe de dois não é muito eficiente se o número de crianças for de mais de 30, num bairro de 4700 habitantes; duas equipes de 3 pessoas reveesando-se em cada setor, talvez fosse a solução.

Uma só equipe de 4 pessoas parece ainda melhor, com dois métodos possíveis.

Especialização de cada uma num domínio, havendo quatro oficinas por onde passarão todas as crianças.

Ou então: cada um dos quatro se encarrega de 5 a 8 crianças, do princípio até o fim da fila.

Ou: rotação diária de cada um, de uma oficina a outra.

Um quarto *atelier* poderia ser o da realização dos cenários, resultando: duplo jogo de pintura, de instrumentos e de material.

As estórias: muita influência da televisão, que procuramos evitar, influência também de contos-de-fadas e de cenas da vida quotidiana. No meio do ruído de 30 crianças, é necessário dar prova de paciência, calma, de disponibilidade total diante de uma criança, às vezes durante longos minutos se ela não conseguir expressar sua estória, o nome de *sua* boneca. É necessário esforço de atenção em tudo que se passa, nas expressões e reações.

Teremos alcançado o objetivo em vista?

UNIMA — França

FESTIVAL

FESTIVAL DE MARIONETISTAS INFANTIS NA TELEVISÃO — HUNGRIA

A TV húngara organizou em 1973 seu 3º Festival de Marionetistas Infantis. No ano que precedeu o festival um comitê especial selecionou os melhores espetáculos dentro de mais de um milhar de grupos infantis e escolares de marionetistas na Hungria. Vinte e dois grupos de crianças da idade de 7 a 10 anos apresentaram seus *shows* em matinês, todos os domingos, durante 13 semanas. Quase 300 crianças representaram durante o Festival de TV e tiveram a oportunidade de serem vistos em todo o país. O festival é de grande importância para a educação estética das crianças e também para a popularização do boneco.

TEATRO DE BONECOS NO X FESTIVAL MUNDIAL DA JUVENTUDE — Berlim

Durante o 10º Festival da Juventude e dos Estudantes em Berlim, em julho de 1973, houve muitas competições artísticas, incluindo um festival de bonecos. Teatros de bonecos da Bulgária, do Egito, da União Soviética e da RDA tomaram parte nele. Aos melhores foram concedidos diplomas especiais do X Festival: ao Teatro de Bonecos de Kair pela peça *Max e Moritz*, aos estudantes da Escola Superior de Drama de Sofia pela peça *Seis Pinguinzinhos*, aos estudantes da Escola de Teatro de Berlim pelos *Pássaros*, de Aristófanes. Houve também espetáculos de bonecos nos programas do Japão e da Venezuela.

Durante o grande carnaval, personagens cômicos dos teatros de bonecos de todo o mundo foram apresentados em grandes máscaras. O Teatro de Bonecos de Magdeburgo tinha uma plataforma móvel com um globo giratório movido por uma mão de um marionetista. O desfile de veículos dos teatros de bonecos dirigido por Gustel Möller, de Magdeburgo, estendia-se por 100 metros. As plataformas e as figuras gigantes foram feitas pelos marionetistas da República Democrática Alemã e pelos estudantes das Escolas de Artes Plásticas.

UNIMA — Varsóvia — 1973

5ª SEMANA DE TRABALHO DO TEATRO DE BONECOS DA RDA EM MAGDEBURGO

A 5ª *Semana de Trabalho* do Teatro de Bonecos da RDA teve lugar em Magdeburgo de 27/set., a 4/outubro de 1973. Organizada pela Associação Teatral, o Ministério da Cultura e o Conselho da Cidade de Magdeburgo a *Arbeitswoche* reuniu 250 marionetistas da Alemanha, da Polónia, da Checoslováquia, Bulgária e Finlândia. As correntes do teatro de bonecos da RDA foram apresentadas pelos teatros de Magdeburgo, Halle, Dessau, Geral, o palco independente de Dombrowski e pelos estudantes da Escola de Teatro de Berlim. Foram também convidados: *Guliver*, da Polónia e *Drak*, da Checoslováquia. As oficinas trabalharam na interpretação de lendas, de tradição cultural, novas técnicas de animação, bonecos de luvas e demonstrações de bonecos de vara.

A 6ª Semana terá lugar de 25/set. a 2/outubro próximos. Haverá também um festival de teatro de bonecos estrangeiro por ocasião do 25º da RDA.

FESTIVAL

2º FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO DE BONECOS DA BULGÁRIA

O 2º Festival teve lugar em Sofia, de 9-14 outubro/1973. Grupos de 13 países tomaram parte.

O festival consistiu de duas partes. Os grupos do sul da Bulgária fizeram espetáculos em Plovdiv e os teatros do norte em Ruse. Os melhores foram escolhidos para serem apresentados em Sofia. Na 2ª fase, os seguintes tomaram parte: Teatro Central de Bonecos, de Sofia, Teatros estaduais de Bonecos de Plovdiv, Varna, Burgas, Ruse, Stara Zgora, Pleven e Jambol.

Foram apresentadas 25 peças. Fora as 15 escritas por autores búlgaros, 11 eram novas. O festival atraiu a atenção de autores, artistas, compositores e pessoas participantes ativas da vida teatral búlgara.

Durante o Festival, realizou-se a reunião do Comité Executivo da UNIMA, com a presença de marionetistas da União Soviética, da Polónia, Rumênia, Checoslováquia, RDA, Iugoslávia, França, Holanda e outros, que foram recebidos pelo Ministro de Arte e Cultura da Bulgária. Houve encontros com os membros da Associação dos Artistas Búlgaros e do Centro da UNIMA.

UNIMA — 1973

TEATRO DE MARIONETES MONTEIRO LOBATO

A história do *Teatro de Marionetes Monteiro Lobato* começa quando, em 1949, a Prefeitura do Recife promoveu um curso de teatro de bonecos ministrado pelos professores Olga Obry e Martim Gonçalves, da Sociedade Pestalozzi do Brasil (Guanabara). Entusiasmados com os ensinamentos recebidos nesse curso, Carmosina e Veridiano Araújo improvisaram no quintal de sua casa no bairro da Capunga, no Recife, um teatro de bonecos de fios para divertir o filho do casal e seus amigos. Para o público, o *Teatro Monteiro Lobato* estreou no Colégio Nóbrega, em agosto de 1949. No repertório estava o conto clássico — *Chapeuzinho Vermelho* e na equipe estavam o escultor Abelardo Hora, Isaac Gondim Filho, Evandro Vasconcelos, Berguedof Eliot, além do casal Araújo.

A partir de então, o *Teatro de Marionetes Monteiro Lobato* deu espetáculos na Escola de Serviço Social, Campanha da Criança, Escola Industrial, Hospital Oswaldo Cruz e para crianças internadas em educandários e asilos. Seu palco desmontável, cuja frente fora decorada por Aluísio Magalhães, facilitava o transporte do teatrinho para diversos bairros do Recife. Ao grupo, juntaram-se ainda Maria Lúcia Amaral, Débora Vasconcelos e Noêmia Varela, que colaboravam com o seu incentivo e aplauso.

Pela mão de Pascoal Carlos Magno e Alfredo de Oliveira, o *Monteiro Lobato* pode ser aplaudido no Teatro Santa Isabel, em 1952, já com um repertório que pesquisava as raízes do folclore nordestino, no que foi estimulado pelo sociólogo Gilberto Freire que aconselhou o grupo a insistir nesses temas. Em seguida, vieram as adesões de Ernani Cerdeira e do cenógrafo Campelo Neto. Sob o patrocínio da Prefeitura de São Paulo, o *Teatro Monteiro Lobato* apresentou-se no extinto Teatro Colombo, na Biblioteca Infantil, na TV Tupi de S. Paulo e em instituições de beneficência.

Em 1953, o TMML encerrou suas atividades no Teatro Santa Isabel, com espetáculos em colaboração com a Rádio Clube de Pernambuco, que gravou as falas da peça *Branca de Neve e os 7 Anões*. Após uma viagem a João Pessoa, esse grupo de marionetistas transferiu-se para o Rio de Janeiro, em 1954. Aqui, obteve a preciosa colaboração de dois cenógrafos famosos — Santa Rosa e Belá Pais Leme.

O TMML, em 1958, apresentou-se no 1º Festival de Teatro de Bonecos, promovido pela SBAT, juntamente com a Associação de Críticos Teatrais, no auditório do Pen Clube do Brasil. Um flagrante da diretora do grupo — Carmosina Araújo, juntamente com outros marionetistas participantes desse primeiro festival é o que se vê na foto ao lado.



Marionetistas brasileiros durante um festival de bonecos, realizado no Rio de Janeiro em 1958.

Interrompendo suas atividades durante largo período, o TMML voltou a funcionar em 1967, tendo tomado parte no 2º Festival de Marionetes e Fantoques da Guanabara, apresentando no Teatrinho do Aterro temas e ritmos folclóricos brasileiros, como a Bandinha Pastoral, Samba, Maracatú, Xaxado etc., temas que passaram a ser o repertório permanente do grupo. No mesmo ano, Carmosina Araújo escreveu e montou um *Auto da Paixão*, apresentado na Aldeia de Arcozelo na semana santa.

O *Teatro Monteiro Lobato* tomou parte no Encontro de Teatros de Fantoques de Curitiba, apresentou-se na ABI no Rio de Janeiro e nos programas do Canal 13 e do extinto Canal 9, além de expor suas marionetes na X Bienal de São Paulo, em 1969. No ano anterior, tomou parte no 3º Festival de Marionetes e Fantoques da Guanabara, realizado no extinto Teatro Novo.

Em 1970, além de viajar a Brasília, onde se exibiu na TV local, participou do Encontro de Curitiba e da I Feira de Artes de Nova Friburgo. No Rio de Janeiro, exibiu-se no auditório do Museu de Belas Artes.

Em 1971, o TMML atuou na I Feira Brasileira da Criança, no Parque da Jaqueira, em Recife e no auditório da Rádio Difusora de Garanhuns. Deu espetáculos na XI Feira da Providência (GB), no auditório do “Diário de Notícias”, no Teatro da Criança (Tijuca) e no Teatro Jaime Costa (Vila Isabel).

Em 1972, o *Teatro Monteiro Lobato* tomou parte nas comemorações do IV Centenário de Niterói e na Semana da Criança, no Teatro Alberto Maranhão, em Natal, a convite do Governo do Rio Grande do Norte, sob o patrocínio do Serviço Nacional de Teatro.

Em 1973, o TMML, depois de uma curta temporada no Teatro de Arena da Guanabara, instalou-se em caráter permanente no Teatrinho do Morro da Urca, no Pão de Açúcar, onde apresenta espetáculos aos sábados e domingos, sendo, portanto, o primeiro teatro de bonecos da Guanabara a ter uma sede permanente. Estão, além disso, nos planos do grupo a organização de espetáculos regulares no local de sua sede, onde ensaia seu repertório, à Avenida Radial Oeste, 118, no Maracanã. Aí, o grupo tem um pequeno palco, geralmente à disposição de grupos que não têm espaço para ensaios, e são gentilmente acolhidos pelo casal Araújo.

Do TMML fazem parte: Murilo Lima, Lúcia Maria Jereissati, Getúlio Araújo, Waldir Torres e Jorge Luis Corrêa.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ARTESÃOS

O marionetista que fabrica seu próprio boneco, seja ele de madeira, mulungu, massa de papel, cartolina, pano ou o que seja já pode alegrar-se com a proteção que lhe oferece a ABA-BR, fundada este ano. Seus Estatutos, devidamente registrados, rezam em seu art. 3º: “A ABA-BR tem como finalidade primordial representar, defender, difundir e desenvolver os interesses do artesão e artesanatos em todas as implicações legais, sociais, econômicas e culturais.”

A sede da ABA-BR é no Rio de Janeiro, GB, à avenida Beira Mar, 406, sala 808.

Os textos publicados nesta revista só poderão ser representados mediante autorização a ser solicitada à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), à avenida Almirante Barroso, 97, Guanabara. Brasil.

LANÇAMENTO da revista MAMULENGO

Dr. Felinto Rodrigues Netto, diretor do Serviço Nacional de Teatro, ao lado do presidente da ABTB, folheia o 1º número do MAMULENGO, durante a sessão de lançamento desta publicação no Teatro Nacional de Comédia.



A ABTB enviou aos seus sócios as fichas de inscrição para o IV Festival de Bonecos, a realizar-se em Curitiba, de 31 de janeiro a 9 de fevereiro de 1975.



MAMULENGO

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

