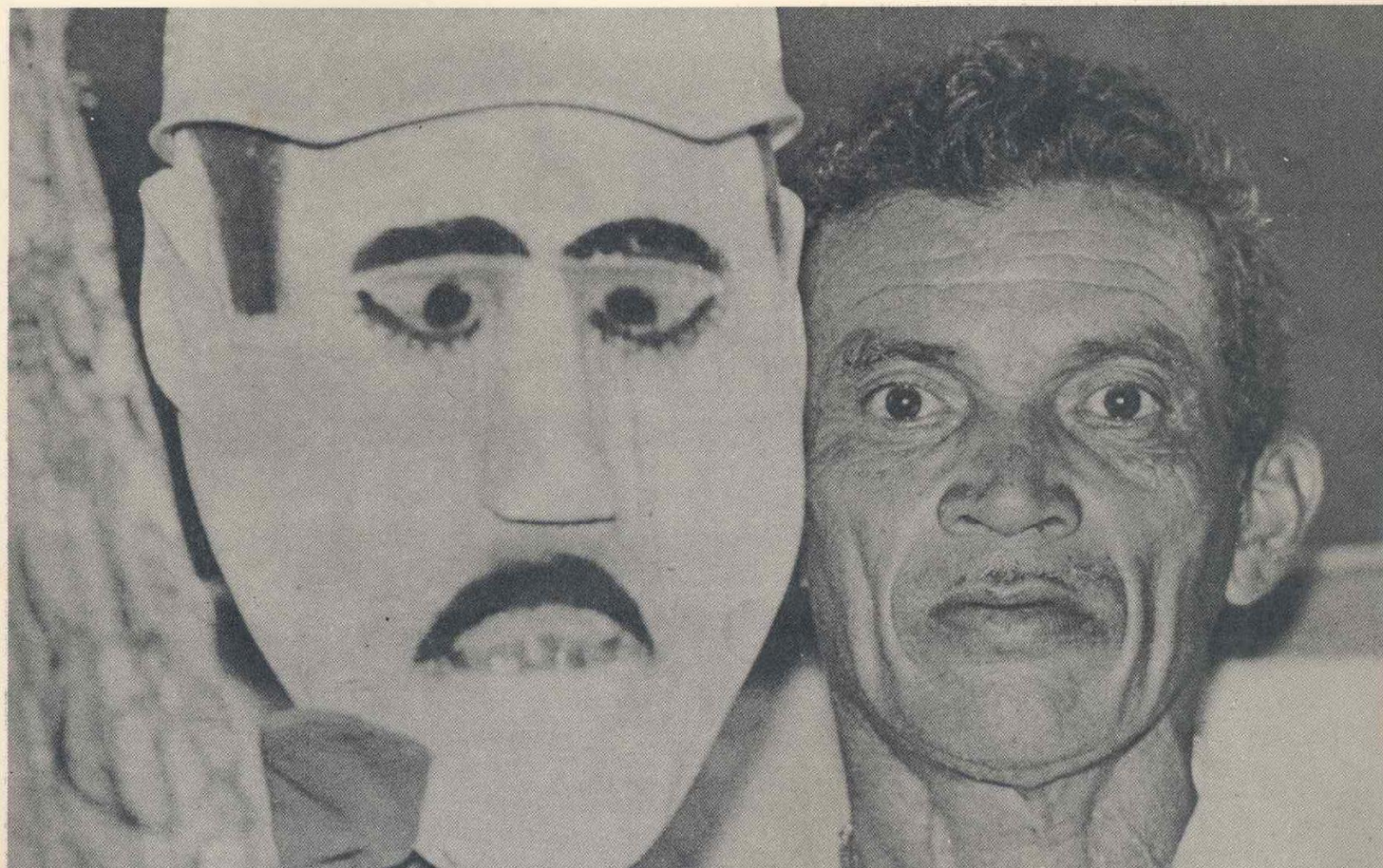


# MAMULENGO

Nº 6

---

1977



# MAMULENGO

revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos  
dezembro/1977

## SUMÁRIO

Editorial .....	4
Há 50 anos Calder criava seu circo de bonecos .....	5
Boneco é Teatro — <i>Manoel Kobachuk</i> .....	7
Meditações sobre o João Redondo — <i>Veríssimo de Mello</i> ....	9
Literatura dramática para teatro de bonecos — <i>W. Domanska</i> ..	12
Observações sobre platéias infantis — <i>M. Luiza Lacerda</i> .....	16
Alguma História .....	20
Boneco em 2 dimensões .....	22
<i>Toy Theatres</i> .....	26
Conselhos a um Titeriteiro Mambembe — <i>Virginia Valli</i> .....	31
<i>A Ponte Quebrada</i> .....	33
Teatro de Bonecos na Educação — <i>Ana Maria Amaral</i> .....	36
Grupo <i>Groteska</i> .....	42
1º Censo Nacional de Títeres (Argentina) .....	44
O Boneco no Sudoeste da França — <i>Yvette Armengaud</i> .....	46
I Encontro de Mamulengos — Relatório .....	49
I Encontro de TB do Estado do Rio de Janeiro .....	52
Grupo <i>Laborarte</i> .....	54
Materiais e Técnicas .....	59
Da Manipulação — <i>M. Carmo Vivaqua</i> .....	61
O Boneco na Televisão .....	62
Bonecos Africanos no <i>Museu do Homem</i> .....	66
Um Teatro Africano — <i>O. Darkwska-Nidzgorska</i> .....	71
VI Festival de Barcelona .....	72
O <i>Wayang</i> na política .....	76

Ano 3

Nº 6

Esta publicação é patrocinada pelo Ministério da Educação e Cultura, através, do Serviço Nacional de Teatro, do Departamento de Assuntos Culturais (DAC) e da FUNARTE (*Fundação Nacional de Arte*).

#### MAMULENGO

Publicação da *Associação Brasileira de Teatro de Bonecos*  
redação — rua Cardoso Junior, 5/202 — Laranjeiras — Rio de Janeiro  
Brasil 20.000  
diretor responsável — Manoel Kobachuk  
secretária — Maria Luiza Lacerda  
editor — Virginia Valli

CAPA: Miguel-Relâmpago  
com o seu João Redondo (RN)

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 da 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 Luis da Câmara Cascudo)*

A UNIMA (*União Internacional da Marioneta*) é uma organização que reúne pessoas de todo mundo, as quais contribuem para o desenvolvimento do teatro de bonecos, a fim de servir, através dessa arte, à paz e à compreensão mútua entre os povos, sem distinção de raça, de convicções políticas ou religiosas. (Preâmbulo dos Estatutos da UNIMA.)

A revista MAMULENGO encerra o seu terceiro ano editando o nº 6 — fato e constatação auspiciosos, ainda que nosso desejo fosse poder ter um número maior de edições. Para conseguir a permanência desta publicação, contamos com o apoio da FUNARTE e do Serviço Nacional de Teatro (MEC) além da boa acolhida obtida pela revista entre os sócios da ABTB e junto a artistas e educadores. É verdade que o campo onde se movimentam títeres e titeriteiros cresceu bastante, se contarmos o número de encontros realizados — um Festival anual, dois Encontros de Mamulengo (Natal e João Pessoa) e o novo Encontro do Rio de Janeiro, com alguns artistas que penetram pela primeira vez na vida titeriteira. Fato positivo, mesmo verificando que muitos, de certa forma, regridem no caminho já evoluído do boneco, cuja trilha do *homúnculo* foi há muito superada. Refaz-se a receita não digo que de pigmeus ou miniaturas humanas do passado, mas de verdadeiros *king-kongs* — para alguns, novidade ou “progresso”. Para aquele que entra ou *está nessa* do boneco, o principal não é se perder nas minúcias do fazer artesanal mas ter sempre presente a realidade própria do boneco. Não esquecer que o objeto que se tornou boneco pelas artes demoníacas da animação (*anima* = *alma*) adquire uma vida sua. Nisto temos que aprender muito com o mamulengueiro nordestino, que assimila as tecnologias sem se desviar do caminho mágico percorrido pelo João-Redondo. O teatro de bonecos Carpina (Pernambuco) nos dá esta lição: uma boneca de celulósido ou plástico que se transfere do cotidiano consumista a uma dimensão mítica apenas mediante o recurso de alguns molambos e umas três varetas de guarda-chuva. Técnica, inventiva, adaptação de materiais e poesia misturados, numa lição maravilhosa de *como fazer teatro pobre* sem nunca ter ouvido falar em Grotowski. É claro que o caminho daqueles que chegam ao boneco através da erudição difere muito daquele do artista popular, que não tem dogmas a peiar-lhe a espontaneidade da mente pré-letrada, livre de elocubrações “culturais” e outras. Para nós é um *aprender* e um *esquecer* ao mesmo tempo, que ajudam a encontrar as novas possibilidades da forma ou do boneco em sua liberdade sem limites.

Virginia Valli

## HÁ 50 ANOS CALDER CRIAVA SEU CIRCO DE BONECOS

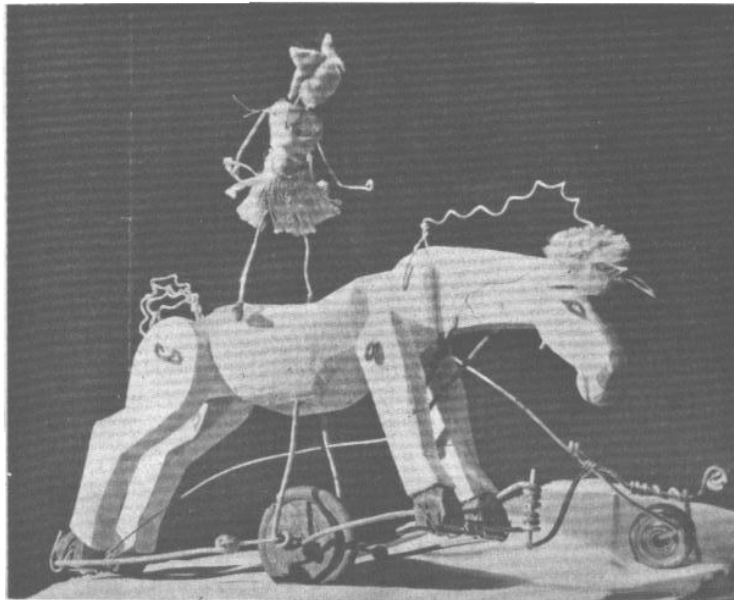
Na primavera de 1927, Calder começou seu famoso circo em miniatura e criou muitos brinquedos animados. No início, esse circo se compunha de algumas figuras bem *boladas* que Calder fabricara para seu próprio divertimento. Eram bastante simples: pedaços de arame formando os braços e as pernas, um pedaço de madeira, um carretel ou uma rolha fazendo o corpo. E apenas com isto, Calder obtinha com esses bonecos coisas notáveis.

Progressivamente, o número de bonecos foi aumentando, e aquilo que era apenas uma distração para um ou outro amigo se tornou um verdadeiro espetáculo.

Calder dava seus espetáculos sentado no chão, no quarto, diante dos convidados amontoados na sua cama. Abria um pedaço de tapete verde; preparava a arena, dois mastros para segurar o trapézio e os arames do cume; colocava um projetor, um disco apropriado na vitrola portátil e a sessão começava: “Senhores e senhoras, eu lhes apresento...” Aí apareciam os acrobatas, os prestidigitadores, os cães amestrados, os números de evolução à japonesa, um domador de leões, um engolidor de espadas, o homem forte, o sultão, o atirador de facas e machados, Dr. Rodriguez Kolinós, que desafiava a morte deslizando sobre um arame, além de estátuas vivas, corrida de carros etc.

A maioria desses brinquedos eram marionetes simplificadas. Entretanto, causavam admiração pela sua verossimilhança devido mais ou quase que unicamente ao movimento, que não era mecânico. Havia, na sua incerteza, uma qualidade de vida. Quando o cachorro não conseguia saltar através do arco de papel ou o cavaleiro perdia o equilíbrio e os trapezistas caíam na rede, apesar das falhas, um sucesso eventual restabelecia o equilíbrio. Calder se dedicou ao circo e adotou a tradição consagrada dos intérpretes, na qual se baseava sua rotina.

“Como o mundo em que vivemos é uma combinação de movimentos e de pontos culminantes, de rupturas e reajustes, a experiência de um ser vivo pode adquirir uma qualidade estética. O ser vivo perde e retoma periodicamente o equilíbrio com o seu meio ambiente. A passagem do desequilíbrio à harmonia é o momento mais intenso da vida. Num mundo que tem o nosso como modelo, os momentos de realização perfeita pontuam uma experiência com intervalos ritmica-



mente agradáveis. . . Um mundo acabado, terminado não teria tensão nem crise e não ofereceria qualquer possibilidade de solução. Não há aperfeiçoamento onde tudo está completo”.

O circo, assim, ensinara a Calder a estética do não-finito, da tensão e da surpresa; o que mais tarde se tornou a base da expressão mais pessoal de seu trabalho. Entre os anos de 1927/30, o circo de Calder se tornou rapidamente célebre, principalmente no mundo artístico parisiense, o que lhe valeu o primeiro sucesso pessoal e fê-lo dar, sobretudo, seus primeiros passos como escultor original.

Alguns de seus personagens tinham a cabeça, assim como os braços e as pernas de arame. Um amigo pintor sugeriu-lhe fazer todo ele de arame. Daí resultou “Josephine Baker”, sua primeira escultura de arame.

Era um novo desenvolvimento. Suas pequenas composições articuladas do circo adquiriram um outro valor e um novo caráter. Essas figuras não eram mais apenas brinquedos fabricados, com espírito, de um material apanhado ao acaso, mas se tornavam formas em três dimensões, desenhadas no espaço com linhas de arame — um pouco como se o papel de um desenho tivesse sido recortado até deixar apenas seus contornos. As qualidades do desenho se encontram neste novo gênero: a mesma exatidão do essencial, a mesma sensibilidade nervosa da forma e a mesma composição rítmica dos elementos.

*James Johnson Sweeny*

## BONECO É TEATRO

Por que será que o teatro de bonecos, dentro das manifestações culturais brasileiras, é considerado como uma arte menor? Muito tem se falado sobre isso, mas as respostas nem sempre parecem claras e precisas. E, como atuar objetivamente — no sentido de provocar uma mudança dessa mentalidade? Talvez essa mentalidade tenha se instaurado tão concretamente porque, apesar do esforço de poucos grupos, não se tenha mostrado suficientemente um teatro sério e desenvolvido.

O próprio teatro de bonecos por ter se mostrado, na grande maioria, um teatrinho de fácil digestão, sem maiores compromissos não poderia ter estabelecido uma imagem diferente. Parece óbvia esta constatação, mas no entanto deve ser uma das mais sérias preocupações da ABTB.

E, como sistematizar todo um trabalho voltado para recuperar e melhorar a concepção dessa arte? É claro que os Festivais, o jornal, a revista, as campanhas ajudam muito. Mas dois aspectos distintos devem ser considerados:

- Junto ao próprio pessoal que desenvolve o teatro de bonecos;
- Junto ao público, em geral, que desconhece ou conhece, distorcidamente, o teatro de bonecos.

Esses dois trabalhos, apesar de distintos, caminham em paralelas, mas se refletem mutuamente. Jamais seria possível, por exemplo, uma campanha de esclarecimento e motivação para interesse do teatro de bonecos, se a própria classe que o produz não começasse a fazê-lo com mais consciência.

“Teatro atores, críticos e o público estão interligados numa máquina que range, mas que não pára. Há sempre uma nova temporada a fazer, e nós estamos muito ocupados para parar e fazer a única pergunta vital que muda toda a estrutura. Por

que afinal o teatro? Para que? Será um anacronismo, uma curiosidade ultrapassada, sobrevivendo como um monumento ou um costume estranho? Por que aplaudimos, e o que? Ocupará o palco um autêntico lugar em nossas vidas? Que função pode ter? A que poderia ser útil? O que poderia explorar? Quais as suas propriedades específicas?” (Peter Brook)

Nós, marionetistas brasileiros, quantas vezes paramos para pensar nesse questionamento de Peter Brook?

Qual é a realidade do teatro de bonecos brasileiro? Como andam nossos espetáculos? Temos consciência da importância do nosso trabalho dentro desta máquina? O que representa para nós mesmos o teatro que fazemos? Temos nos posicionado frente a essa realidade?

Seria o marionetista um ser extra-terreno, puro, intocável, isolado numa redoma? Seria a sua arte uma disciplina periférica da arte teatral? Seria este, um trabalho em conotações, compromissos, alienado de todo um contexto cultural? Seria transcendental à função social da arte?

Quais as reais perspectivas do marionetista brasileiro? Quantas vezes temos levantado o debate a respeito de suas possibilidades formais e de seus compromissos com a realidade?

Quantas vezes nos demoramos em compreender as razões de Flaubert, quando diz: “Considero a forma e o fundo como duas entidades que jamais existem separadas”, ou de Máximo Du Camp: “A forma é bela quando no fundo há uma idéia. Que vale frente bela, se não há miolo atrás dela?”

Somos construtores de bonecos? Somos homens de teatro?

Pode parecer exagero o levantamento de tantas questões, justamente num momento em que o boneco se faz presente cada vez mais, em diferentes áreas da vida brasileira. Em março de 1978 se realizará o VII Festival Nacional de Teatro de Bonecos, que conta cada vez com maior número de grupos participantes (um crescimento que se atesta a cada ano); maior número de grupos estrangeiros nos visita; o Brasil, recentemente, passou a operar como Centro da UNIMA; os cursos de iniciação se multiplicam; os espetáculos de qualidade também, alguns sendo premiados entre os melhores do ano, concorrendo com montagens de atores; preparam-se filmes com bonecos; a TV cada vez mais utiliza os bonecos em suas programações; o papel do boneco na educação é realçado; com fins terapêuticos é cada vez mais lembrado; temos uma revista especializada, um jornal, preparamos uma exposição nacional; e por detrás disso tudo existe a ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO DE BONECOS.



É justamente a constatação da realidade desse crescimento quantitativo, que impôs, como necessidade histórica, a criação da ABTB, que hoje já conta 4 anos de existência, e que foi criada não como consequência de uma decisão subjetiva, de um decreto, mas por trabalhadores dessa arte, que felizmente constataram a urgência da iniciativa.

A ABTB é a entidade representativa da classe dos marionetistas brasileiros. A ela cabe o papel vivo de constantemente propor o debate da conscientização do teatro de bonecos dentro da realidade brasileira, abrindo para o estudo e pesquisa em todos os seus campos de aplicação e situando-o no quadro cultural do país. Aprofundar intensivamente a discussão das possibilidades formais do teatro de bonecos, considerando ser o trabalho titeriteiro de uma potencialidade infinita, ainda em estágio inicial de experimentos, pesquisas e definições entre nós.

Para um trabalho mais realista e consciente das necessidades do teatro de bonecos é imprescindível que não se fique apenas em nível nacional, mas atuar-se, também, num plano regional, e com toda a força. Nesse ponto nos enchemos de alegria ao registrar que essa conscientização já se reflete em iniciativas motivadoras, como a que os grupos do sul do País já tiveram, começando os trabalhos de organização da primeira Associação Regional de Teatro de Bonecos, na região sul, que deverá ser oficializada no próximo Festival da ABTB.

Convém lembrar que os associados não devem integrar a ABTB simplesmente para serem convidados a participar de um Festival, ou receber seu jornal ou revista, mas para trabalharem e se envolverem em todo trabalho de base de nossa organização.

Sendo a ABTB a entidade representativa da nossa classe, e tendo surgido como consequência direta do desenvolvimento do teatro de bonecos no Brasil, a ela cabe a avaliação e questionamento da qualidade habitual de nosso teatro, num momento em que ninguém precisa procurar um espetáculo de títeres para assistir; ele está presente cada vez mais. E a nós, marionetistas, cabe a responsabilidade, grave, do papel que o nosso trabalho está desempenhando dentro de uma sociedade em transformação. **A Associação Brasileira de Bonecos somos nós, marionetistas brasileiros.** A nós cabe esta responsabilidade.

(Citação: Peter Brook — *O Tempo e seu Espaço*)

## MEDITAÇÕES SOBRE O JOÃO REDONDO\*

Eminente folclorista patricio, Joaquim Ribeiro, certa vez esboçou paralelo bastante judicioso entre a História e o Folclore. Ele mostrou que toda civilização, como aquele deus da mitologia clássica, Jano, tem duas faces: uma é a História. A outra é a infra-história.

A História registra, em livros, os fatos notáveis do passado. Celebra a vida dos grandes estadistas, dos reis, dos heróis e dos santos. A infra-história se ocupa dos pequenos fatos, coisas todas humanas, mas que nunca serão dignas de figurar na grande História, entre os fatos marcantes da chamada marcha das civilizações.

É a face obscura, humilde, esquecida da vida dos povos, conservada apenas na tradição oral. Nessa infra-história está o Folclore, as tradições populares, o acervo cultural que recebemos dos nossos antepassados e que transmitiremos aos nossos filhos e netos.

Os fatos históricos chegaram até nós graças aos registros dos historiadores. Os fatos folclóricos praticamente não mereceram as honras dos registros escritos. Viajaram no tempo, através do ouvido e da boca do povo, na tradição oral, chegando, por isso, muitos deles até nós de maneira fragmentária, mutilados, sem explicações plausíveis para muitos detalhes, embora saibamos que tudo que a memória do tempo guardou tem a sua explicação.

A História é considerada a irmã rica do Folclore, sendo este o pobrezinho. Mas sabe-se que ambas as faces das civilizações se relacionam intimamente. Às vezes, uma tradição para a qual não temos qualquer justificação lógica, pode ser entendida através de um fato histórico. É o caso daquela crendice existente no centro e sul do país, segundo a qual “a primeira segunda-feira de agosto é um dia aziago, ‘dia de pouca sorte’.” Só existe a crendice em dois países — Portugal e Brasil. Por que? Porque foi numa segunda-feira, 04 de agosto de 1578, que D. Sebastião, rei de Portugal, morreu na célebre batalha de Alcácer-Quibir. Teve o fato repercussão tão memorável que chegou até nós inclusive na infra-história, embora mutilado, porque guardando apenas a memória do dia fatídico, sem lembrança do fato histórico.

O Folclore guarda todas essas velhas relíquias do passado, embora as modificando aqui e ali. Modificações que se justificam não somente pela variabilidade das culturas, mas sobretudo por uma força incontável, que é o dinamismo das culturas.

Só as culturas mortas pararam no tempo. Todas as culturas vivas estão em permanente transmutação, enriquecendo-se de novos elementos ou se descaracterizando por influência de outras culturas.

O João Redondo ou Mamulengo faz parte dessa infra-história. É um aspecto do nosso folclore. O divertimento popular nos chega modificado em relação àquele do passado, mas sempre conserva algo de sua essência, que é o espírito da velha manifestação folclórica e que sabemos fez o encantamento das gerações de ontem.

Numa pesquisa do mais alto valor, Hermilo Borba Filho demonstrou a universalidade do João Redondo ou Mamulengo — o teatro de marionetes, de títeres, de bonecos —, como uma das expressões do teatro popular. Conhecido e praticado na antiguidade na Índia, Egito, Grécia, Roma, entre vários outros povos europeus, asiáticos e africanos, ele deve ter chegado ao Brasil a partir do século XVI, trazido pelos colonizadores lusos. Posteriormente, no século XIX, imigrantes germânicos também trouxeram o seu teatro de títeres — o *Kaspelstheater*, que ainda hoje existe no Rio Grande do Sul, agora bilingue, isto é, falando alemão e português. Diga-se de passagem que o *Kaspelstheater* é uma das manifestações mais interessantes entre os fenômenos de aculturação no folclore gaúcho, onde se identificam e confluem tradições germânicas e lusas num mesmo território brasileiro.

As apresentações mais antigas do teatro de marionetes no Brasil foram mencionadas no Rio de Janeiro, no século XVIII, por Luiz Edmundo, no livro *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*. Era o então chamado “teatro de bonifrates”, bons irmãos, teatro de bonecos, que divertia a mocidade daqueles tempos. Nas diversas regiões brasileiras, esse teatro de fantoches teve e tem várias denominações: Briguela ou João Minhoca em Minas, São Paulo, Rio de Janeiro; Mané Gostoso, na Bahia; Mamulengo em Pernambuco, Babau ou Benedito noutras áreas; João Redondo no Rio Grande do Norte e na Paraíba. Como se vê, do nome de um dos personagens mais famosos no nordeste do teatro de marionetes generalizou-se a denominação para o teatro de bonecos entre nós.

No mundo antigo, o teatro de títeres teve caráter sagrado. Apresentava-se através do presépio. A princípio com figuras imobilizadas. Depois, com movimento de braços, pernas, cabeças. Hoje em dia o teatro de bonecos no Brasil é totalmente profano.

O João Redondo envolve vários aspectos do teatro popular. Sua prática requer virtuosidades nem sempre fáceis de ser encontradas

entre os artistas do povo. Para nós, três dos seus aspectos são mais importantes e dignos de observações:

1º — *As peças*. Na verdade, são pequenos diálogos mantidos pelos mamulengueiros através dos bonecos, com os músicos, espectadores ou geralmente entre duas personagens.

Embora quase sempre obedeam a um roteiro, há muita improvisação e repetição de fórmulas tradicionais, ditos e piadas. Os bonecos cantam e dançam, sempre havendo cenas com animais. Há personagens crônicos e de psicologia sabida, como o valentão, o brigão, o chorão, o bonzinho. O humor, o riso, as piadas, às vezes pesadas ou de duplo sentido são os objetivos mais freqüentes dos diálogos.

2º — *A confecção dos bonecos*. É um aspecto da nossa arte popular, onde a criatividade dos calungueiros muitas vezes se apresenta de forma saborosamente ingênua. É arte primitiva — já se disse —, com interferência nos dias de hoje de bonecos de plástico ao lado dos tradicionais de madeira e pano.

3º — *O espírito do mamulengo*. São as observações críticas dos costumes, através dos personagens. Na verdade, trata-se de transferência das virtudes e vícios humanos para os bonecos, que representam tipos característicos de certas classes sociais. Nessas observações, destacam-se as críticas contra os negro ou, ao contrário, exaltação exagerada de suas qualidades, as sátiras contra os valentões ou malandros de todos os tempos. Para nós, aí reside a parte mais relevante do mamulengo — o seu espírito, que Hermilo Borba Filho estudou de maneira magistral no seu livro *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*.

#### FRAGMENTOS DE UMA PEÇA DE JOÃO REDONDO

Permitam-nos relembrar certos ângulos desse espírito do mamulengo, através de trechos de uma apresentação gravada por Altimar de Alencar Pimentel, em 1964, em Cabedelo, Paraíba. Ele colheu três peças de João Redondo, que estão publicadas em artigo na *Revista Brasileira de Folclore*, n.º 8/10, 1964. É documentário do maior interesse para o estudo do mamulengo nordestino. Foram apresentadas por Otacílio Pereira, feirante, semianalfabeto. Todas elas contêm elementos preciosos do linguajar nordestino, termos e expressões populares, modismos, esteriótipos, tudo num estilo de sátira delicioso.

Uma das peças, intitulada: “Você já viu negro prestar?” já reflete o velho preconceito contra o negro. No Brasil, a rigor não se pode falar em racismo contra o negro, nem contra o judeu ou qualquer outro tipo étnico. Seria uma inconseqüência, antes de tudo, neste país que é um laboratório de povos. Ademais nós não temos leis contra discriminação desses elementos. Diz-se mesmo que o Brasil só existe preconceitos contra negros pobres. Negros ricos freqüentam a melhor sociedade, podem disputar todos os cargos públicos e casar com pessoas brancas. Assim, bem examinado, o preconceito não é propriamente contra o elemento de cor, mas contra a pobreza.

Vejamos o que poderemos detectar na peça de João Redondo no que se refere a preconceitos contra o negro. Logo no aparecimento do personagem Benedito, que manda parar a música, o tocador responde com malícia:

— Quem é você prá perguntar quem mandou fazer esse samba?

E o negro se apresenta com suas bravatas:

— Eu me chamo Benedito, bato pau, ronco grito terequeté, chi, pou!

Surge o Capitão João Redondo e quer saber quem mandou tocar o samba. Informado de que foi Benedito, manda imediatamente parar a música, também se apresentando com as bravatas de coronel sertanejo:

— Eu sou o Capitão João Redondo, sete casacas e meia. Comigo brincou, tá na peia.

Esquenta a discussão entre ambos, um mandando tocar (Benedito) e outro mandando parar a música (Capitão João Redondo). Por fim, agarram-se e desaparecem da cortina.

Surge o personagem Tampa, que também quer dançar e brincar uma ciranda. Volta Benedito e protesta contra a apresentação da ciranda. Discutem. Benedito então propõe um trato, espécie de armadilha verbal, para mostrar que é mais sabido do que Tampa. Diz:

— ... o que eu vou fazer prá frente, você vai desmanchando prá trás. Começam:

BENEDITO — ... eu saí daqui de Santa Rita, fui viajar, descí aqui, passei em João Pessoa.

TAMPA — Eu passei na Pessoa de João.

BENEDITO — Depois descí, lá mesmo, de mundo abaixo, passei em Goiana Grande.

TAMPA — Eu passei na Grande Goiana.

BENEDITO — Eu saí, descí, torei por aculá, afora e coisa, eu fui a Nossa Senhora do Ó.

TAMPA — Eu passei no Ó da Senhora Nossa.

BENEDITO — Descí, torei naquele mundo, fui lá fora, depois passei em Nazaré da Mata.

TAMPA — Eu passei na Mata de Nazaré.

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

TAMPA — E eu passei no Leão da Fuloresta.

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

TAMPA — Ah! Seu Benedito. Dessa vez eu errei a estrada, passei por fora...

E como Tampa se negasse a declarar que passou em Santo Antonio do Cacete, às avessas, Benedito se atraca com ele. Há outra briga.

Na apresentação de outro personagem, Porrote, ele pergunta à platéia se o negro Benedito apareceu, se é muito brabo, “se já viu negro prestar”. E diz os versinhos populares, xingando os negros:

Emburana é pau de abeia,  
Chique-chique é pau de espinho.  
Café é ceia de branco,  
Palitó de negro é pêia.

Reaparece Benedito, que soube estavam falando dele e quer logo brigar. Diz também uns versinhos criticando Porrote e depois se agarram. Há outros detalhes menos significativos no diálogo.

Como se vê, essa pequena peça típica do Mamulengo nordestino constitui uma mina de informações para os cientistas sociais.

### MAMULENGO — TEATRO DO RISO

“O mamulengo é um teatro do riso, como são outras formas dramáticas populares: o Bumba-meu-boi e o Pastoril” — escreveu Hermilo Borba Filho.

De fato. Destinando-se a divertir o povo, mostram os diálogos a face cômica ou ridícula dos homens e da vida, reconstituindo situações onde a fraqueza ou ambição humanas podem ser desmascaradas em público. Noutra linha, o caráter educativo do Mamulengo deve ser assinalado. Ele pode servir de excelente divertimento para as crianças. A televisão educativa da Universidade nos mostra diariamente cenas do mamulengo, embora um tanto sofisticadas.

Ao folclorista compete recolher todos os elementos que constituem a diversão popular, especialmente as pequenas peças, demonstrando suas variantes no tempo e no espaço.

O mamulengo é arte primitiva para o escultor popular, qual do bloco rude de madeira talha formas e traços físicos da comicidade dos homens e animais.

Quem se interessar pela sociologia do Mamulengo não pode deixar de considerar a importância da função social desse tipo de teatro. Ele é uma válvula de escape — e nesse sentido interessa também à psicologia —, através do qual os espectadores vêem as suas próprias situações existenciais, dos amigos, patrões e governantes. É manifestação de crítica social, senão tão contundente quanto o teatro real, feito por figuras humanas, mas igualmente válido para uma faixa da população que frequenta suas exibições e se diverte com os pequenos dramas que ali se refletem.

O lingüista ou filólogo dispõe no Mamulengo de vasto campo de pesquisas, recolhendo e analisando os falares do povo. Valiosos elementos podem ser constatados no linguajar nordestino, sobretudo algumas jóias de sua criatividade. Citaremos apenas um exemplo. Há

poucos dias, em Maceió, o folclorista Théo Brandão nos dizia, a propósito, que num folguedo popular, um personagem que desempenhava o papel de um padre, para não macular a sua religiosidade, ao ter de declarar a palavra hóstia, no ato em que imitava o comunhão, exclamava assim:

— Receba a ostra! Receba a ostra!

Isto é magnífico. Elementos verbais dessa categoria nas mãos de um pesquisador dariam trabalho dos mais originais.

Seja o Mamulengo obra de arte, seja teatro popular, seja manifestação do folclore universal, seja campo de pesquisa para o filólogo, o psicólogo, o sociólogo, o antropólogo, seja veículo de recreação da juventude, a realidade é que ele nos veio do fundo dos séculos e chega aos nossos dias cumprindo a sua precípua função social. É um instrumento de crítica do homem pelo próprio homem, não passando os bonecos de puro artifício, uma máscara para camuflar aos olhos e ouvidos do povo as fundamentações do drama quotidiano, a vida tal qual é, na perene alternância entre o bem e o mal, a nossa frágil condição humana.

*Fisionomia e Espírito do Mamulengo* — Hermilo Borba Filho — Brasileira — vol. 332 — Com. Edit. Nacional — S. Paulo — 1966.

*Folclore Nacional* — (II) — *Danças, Recreação, Música* — Alceu Maynard de Araújo — Ed. Melhoramentos — S. Paulo — 1964.

*Folclore e História* — Joaquim Ribeiro — in Rev. Bras. de Folclore — vols. 8/10 — Rio — 1964.

*Três Peças de João Redondo* — Altimar de Alencar Pimentel — in Rev. Bras. de Folclore — vols. 8/10 — Rio — 1964.

*Dicionário do Folclore Brasileiro* — Luís da Câmara Cascudo — 1ª Ed. Instituto Nacional do Livro — Rio — 1954.

*Teatro de João Redondo* — José Bezerra Gomes — Fundação José Augusto Natal — 1975.

(\*) Palestra proferida durante o I Encontro de Mamulengos do Nordeste, em Natal.

## A LITERATURA DRAMÁTICA DESTINADA AO TEATRO DE BONECOS

A biblioteca do teatro de bonecos na Polônia conta atualmente com cerca de quatrocentas peças polonesas e perto de duzentas traduções. Esta criação representa uma grande variedade. Há as peças para crianças, que são em maior número mas há também o teatro para adultos. Há neste número diversas convenções, desde o conto clássico até a peça sem *plot*.

A literatura dramática polonesa destinada ao teatro de bonecos é na maior parte obra dos trinta anos de pós-guerra. Desde 1945 os teatros proliferaram como cogumelos. Sua principal preocupação na época era garantir um repertório. No início, os teatros aproveitavam tudo desde os dramas de Maria Kownacka e de Lucyna Krzemieniecka, que escreviam antes da guerra para o teatro *Baj* de Varsóvia; adaptava-se para crianças poesia e prosa de todo o mundo assim como algumas obras dramáticas. Logo, entretanto, a literatura dramática destinada a bonecos começou seus primeiros passos. Sua forma e expressão foram influenciadas por diversas tendências literárias, pedagógicas e principalmente plásticas porque o teatro de bonecos é um teatro da forma visual da sugestão e do tema.

O teatro de bonecos polonês é antes de tudo um teatro para crianças, o que acarreta, evidentemente, a responsabilidade educativa. Dificilmente se poderia esperar outra coisa. De grande interesse para nós, entretanto, é a questão como, de que modos e com que idéias ele preenche sua missão. Sua tradição pedagógica pode ser delineada através da origem do *Baj*, teatro fundado em Varsóvia em 1928 pela Sociedade Operária dos Amigos das Crianças. As peças didáticas aí produzidas levavam uma nítida mensagem social carregada de uma filantropia positivista apelando para o *coração de ouro*. As peças de Lucyna Kiemieniecka pertenciam a essa categoria. Devemos mencionar aqui a famosa *Sonhos*. A mensagem das peças era que se deve ser bom, ter os olhos abertos e o coração puro. Esses preceitos admitidos como humanisticamente belos, propostos de forma adequada, teriam seu apelo para a criança moderna também.

A convenção do conto moral ainda inspira muitas peças contemporâneas para crianças. Zbigniew Propawski reverte a ela conscientemente ainda que de maneira estilizada, na peça *Gato Protek*; Krzysztof Orski, com sua *Aventura de Inverno* e Czeslaw Janszarki (*Concurso Não-de-sabe-onde*) também. As peças estabelecem uma separação nítida entre os personagens maus e bons, referem-se diretamente à sabedoria de adultos como a suprema autoridade ética descreditando os personagens rebeldes, indóceis, caprichosos. Elas criam também um mundo de aventura entre os animais.

As peças destinadas ao teatro de bonecos, densamente povoadas de cães, coelhos e gatos o que não desperta muita ansiedade. O mundo animal não só mágico e fantástico — o que não se nega aqui — o reino especial do teatro de bonecos quer encontrar variadas maneiras de expressar sua irracionalidade. O que é verdade é que toda literatura infantil é uma espécie de conto compilado de elementos cuja linearidade pode ser traçada da poesia infantil, do folclore, do conto feérico e da fábula. O didatismo se incorporou à genealogia desse tipo de literatura e não se pode nem é necessário dar-lhe as costas.

Autores contemporâneos para teatro de bonecos concentram seu principal esforço em apresentar a mensagem didática da forma mais atraente possível. A maioria das peças tratam de aventuras com animais. A linguagem, adaptada ao senso de humor infantil e imaginação é, geralmente, cômica, às vezes absurda. A intriga é animada por elementos de aventura, sensação e golpes de sorte inesperados. Motivos corriqueiros são muitas vezes incorporados à ação, que pode ser apresentada em ruas de uma metrópole grande, no cosmódromo na pista de corridas ou numa estação polar. O objetivo da peça é introduzir a criança aos problemas humanos no sentido lato do termo. Ensinam que a gente deve olhar para si mesmo de uma certa perspectiva, como em *Samba no Oásis Tongo*, de Jan Ósnica que tem o mérito de superar defeitos, como *Pete, o Tigre*, que o movimento de uma grande cidade pode apresentar problemas, como em *Pequeno Blot*, de Wanda Rosik.

Algumas peças são recorde de bilheteria na Polônia e no teatro de bonecos no estrangeiro, devido a suas qualidades de tema como também as de montagem.

O teatro seriado de Jan Wilkowski (*Timóteo Fidledeede*) pertence a essa categoria citada de peças infantis. Timóteo é um urso que dá seus primeiros passos na vida. As escapadas cômicas em que se envolve são elaboradas com um propósito didático. Ainda aqui as velhas proporções didáticas são alteradas neste drama. Mostra o mundo visto através dos olhos infantis, livre da autoridade adulta; não obstante não é nem anárquico nem resulta desordenado. As peças que podemos chamar de didáticas não predominam de modo

algum no teatro infantil. Apesar de desejarmos evitar as distinções muito nítidas, devemos entretanto mencionar as peças poéticas escritas por poetas da atualidade. Aí, como no *Moinho Mágico*, de Alina e Jerzy Afanasjew ou *Onde está Piotrowski*, de Wanda Chotomska, a criança é levada nas costas da vaca voadora Kunegunda a um mundo de pura fantasia que existe por si só e não com qualquer outra intenção. Essas peças, contudo, reconhecem também a superioridade do bom e do belo.

O drama poético pressentiu e reconheceu a beleza dos obetos cênicos e se tornou uma forma de protesto contra a imaginação literal do *homúnculo*. Por exemplo, Josef Ratjczaks em *Noite de Prodígios*, imita os hábitos da criança brincando e os objetos no quarto de brinquedos, ao adquirir vida, são investidos de significado e funções diferentes. Essas peças tomaram posse do mundo dos objetos revelando sua expressão e seu potencial metafórico. O próximo passo a partir daí leva-nos à montagem, ao cenário escrito muitas vezes por autores familiarizados com o teatro de bonecos. A estrutura da concepção cênica do *Pequeno Tigre* — uma estória a respeito da vida de um tigre que deseja aprender a ser corajoso é uma tentativa de sair das formas tradicionais de teatro de bonecos. Os autores sugerem várias técnicas e recursos de animação. Usam um ator, de máscara, que aparece no proscênio e também no fundo do auditório. Apresentam teatro de sombras no fundo do palco e têm bonecos de diversos tamanhos representando o mesmo personagem. Uma riqueza de recursos é usada para acentuar o sentido do enredo.

As peças de Krystyna Milobedzka têm muita coisa em comum com a montagem. Todavia, permanecem igualmente diferentes de outras peças para criança, na Polônia, e são bem características no teatro de bonecos da Europa. Milobedzka criou peças sem *plot* para o teatro de bonecos, isto é, peças que não têm um herói, diálogo e intriga no sentido clássico do termo. Sua estrutura dramática é tirada dos jogos infantis. Além disso, muitos autores se têm inspirado no popular infantil profusamente. Isto tem sido muito bem feito por Maria Kownacka. Ela usa essas lendas como a matéria literária de suas peças. O texto é tecido de cantigas, ditos, incantações mágicas e rimas infantis. Milobedzka dá uma função diferente aos cantos infantis. O *sub-plot* de seus dramas tem o ritmo dos brinquedos infantis, enquanto alguns elementos de lenda infantil, como a figura do Rei Lulu ou o tema do “grande lobo preto” que são símbolos sugerindo associação com diversos fatos reais e conceitos. Na peça *A Pátria*, grandes cubos coloridos são usados para construir uma casa, uma estrada, uma paisagem familiar no palco. Gradualmente, a criança é levada a compreender o sentido da palavra “pátria”. As peças da autora são geralmente apresentadas em teatros profissionais com a participação de atores de carne e osso e foi ainda o teatro de bonecos, sua poesia e experiência que tornaram essas peças possíveis.

O conto clássico e seus sucedâneos contemporâneos figuram em grande número entre as peças para crianças mais velhas. Que o conto

feérico seja uma proposta atraente para o teatro de bonecos isto já era bem sabido para Maria Weryho. Nos primeiros anos do século XX, ela apresentou em seu teatro peças como *O Príncipe Urso*, de Niemojewski, *Chapeuzinho Vermelho*, *A Rainha da Calíbria e os Sete Anões*, de Gabriela Zapolska e *Joãozinho e Maria*. A escolha cai nessa literatura não por falta de outras sugestões de repertório. A dramaturgia infantil do século XIX era abundante em peças não relacionadas com contos-de-fadas. O conto-de-fada era atraente em virtude do cenário fantástico e de que a carpintaria do teatro de bonecos se presta muito a tais enredos. Também se deve considerar que havia outro motivo, uma razão estritamente dramática atrás dessa escolha, talvez sentida instintivamente, pelo fato de que o conto-de-fadas é uma literatura criativa. Emprega personagens típicos, sintetiza as idéias e adota uma motivação antipsicológica. Tem, assim, todos os atributos que o fazem sentir em casa num teatro de bonecos.

Os teatros de bonecos montam grande número de contos-de-fada, e variados também: desde o popular até o poético assim como caricaturas de contos feéricos. As peças produzidas depois da guerra incluíam entre outras: *O Rouxinol*, de Andersen, *João, o Costureiro de Botas para Gatos*, de Slowacki, *O Coelho Justo*, de Digansinski, várias adaptações de *Aladim e a Lâmpada Maravilhosa*, o *Conto do Cavaleiro Godofredo*, de Halina Gorska, o *Conto da Montanha de Vidro* e o *Conto do Mineiro Bulandra*, de Morcinek. Não há praticamente limites às adaptações, pois quase todo conto ou fábula (com o aviso de que é para crianças) pode se transformar em peça e ser adaptado para teatro de bonecos.

O conto clássico de fadas, com seu clima majestoso, seus ritmos épicos e ensinamentos morais, talvez seja mais bem representado pelas peças de Maria Kann — *O Conto do Ganso Encantado* ou *O Veado dos Chifres de Prata*; outros exemplos notáveis são *A Fama do Mestre Twardowski* e *O Camponês e o Diabo*, de Jazewska; *O Conto dos Dois Cavaleiros Destemidos* e *a Bela e a Besta*, de Jan Osnica; o *Conto do Rei Popiel* e o *Tigre dançando para Shu-Hin*, de Anna Zwirszczynska. Adaptações de antigos contos dramatizando mitos antigos também se incluem nesta categoria, como *Amor e Psiquê*, *Aventuras de Hércules*, *Como o Sol Caiu do Céu*, de diversos autores poloneses.

Através de longos séculos de história o conto acumulou as experiências de gerações sucessivas. A ficção científica continuou sua tradição aos nossos olhos. Originado de Jules Verne, evoluiu em suas direções diferentes. A da pura fantasia, formulando hipóteses e revelando suas conseqüências, e na direção do encontro da ficção científica com conteúdo moral e social. As peças para teatro de bonecos tendem para a segunda corrente. Como *A Charada do Professor Grenius* abordando a responsabilidade moral dos cientistas, *Os Conselheiros do Rei Hidrops*, da novela de Lem, a luta grotesca pelo poder num

Estado monarquista de robôs, *As Lendas do Zodíaco*, de Natália Golebska, em defesa do valor da emoção num mundo aterrorizado pela tecnologia.

Nas peças de ficção científica os objetos assumem muitas vezes a função de personagens. Os críticos desde então se convenceram de que o teatro de bonecos poderia desenvolver seu próprio código dramático ou pelo menos levar este fato em consideração. Defensores da nova idéia acreditam que a “gente miniatura” poderia ser substituída por objetos e que as possibilidades teatrais ocultas de suas formas e movimento deviam ser expostas. Tendendo, entretanto, para a regra de ouro, isto é, admitindo o emprego de diversas formas no teatro de bonecos, devemos concordar também em que o que se chama *metáfora do objeto* é particularmente aplicável na dramaturgia infantil do tipo propaganda. Esse é o tipo de teatro que inicia de maneira mais direta o espectador infantil nos problemas contemporâneos.

Zbigniew Wojciechowski se refere à realidade do objeto na peça *Que horas são?* em que explora a idéia de uma revolta de relógios para protestar contra a guerra. Em outra peça, *Os Sinos Tocam* o mesmo autor tece um movimento de conto poético a respeito de um velho sino gasto, cujo coração se parte quando ele observa a aproximação da cidade de forças inimigas, de modo a caracterizar o amargo destino das pessoas que não servem para mais nada. A peça de Henryk Gala, *A Rosa dos Ventos* desenvolve o sinistro horror dos objetos ilustrando um tema político. O autor descreve o mundo sob a ditadura de criaturas de papel que destrói a independência do ser humano. A ação de *Onde está você LA?*, de Ryszard Moll é encenada entre instrumentos. Dividido entre os de tom certo e errado eles exprimem a relação entre a paz e a guerra.

O conto clássico, a ficção científica, o drama de propaganda usando a metáfora de objetos, e a ficção científica acentuam as linhas mestras que a dramaturgia infantil está desenvolvendo. Há ainda o drama folclórico. O teatro de bonecos faz grande uso de folclore. Alguns apresentam uma reconstituição do original, como os textos coletados por Henryk Jurkowski (*Auto de Natal Popular Polonês*). Ou como Jan Wilkowski, em *Cantores de Natal na Rua* remontando à peça de natal tradicional de Varsóvia apresentada numa forma altamente literária. *Turon e Wallys*, de Propawski inspirada na tradição do *herodes* e construída sobre a mesma idéia. Quatro Estações, de Galewicz tem toda a forma de uma revista de costumes populares — canções, baladas e danças. Em outras peças como *Assim é a Alma do Masoviano*, a lenda popular se desenvolve numa estória dramática independente.

Também o folclore polonês tem inspirado peças para bonecos para jovens e adultos.

As peças para adultos no teatro de bonecos têm seu potencial específico e suas limitações. Derivam das moralidades, mistérios e comédias populares. São pouco numerosas e se inspiram geralmente no folclore. As mais destacadas neste grupo são as de Jan Osnica, Jan Wilkowski e Natalia Golebska. *A Chave de Ouro* é uma moralidade baseada numa lenda acerca do camponês que engana a todos, formulando questões existenciais. E *A confissão no bosque*, de Wilkowski, que narra a estória de um escultor cujas imagens de santos se revoltam. A peça é uma metáfora sobre o destino de um artista e o drama do esforço criador. A exposição de *Carol de Turon* \* de Natalia Golebska é uma velha balada do século XVI. O Turon do título simboliza a permanência da cultura, da nação e da tradição. Todavia, em comparação com o teatro para crianças, as peças para adultos representam um grupo menor e artisticamente limitado.

Anatole France dizia que nada mais apropriado para crianças do que brinquedos e livros. Isto também se aplica à obra criativa de autores para teatro de bonecos. O bestiário, os contos poéticos, a ficção científica, o drama de propaganda e o folclore — todas estas diferentes formas literárias têm contribuído para o teatro de bonecos. Ela se distingue pela intenção de falar às crianças de maneira ampla sobre temas os mais variados.



(\*) *Turon*: um cantor de natal que usa uma máscara de um animal de chifres semelhante ao *Tur*, um boi selvagem extinto que povoou as planícies polonesas certa época.

(*The Theatre in Poland*, 2/1975)



## OBSERVAÇÕES SOBRE PLATÉIAS INFANTÍLS DE TEATRO DE BONECOS

Observando, de um modo geral, platéias infantis, o que mais me chama atenção é a sua alienação e massificação; isto porque os espetáculos provocam reações condicionadas. Choca-me sempre a pobreza de reações individuais devido ao apelo a respostas coletivas. Isto na maioria dos casos; há exceções e ótimas, que nos colocam ao lado do melhor teatro infantil, dando possibilidade a uma observação bem mais rica de platéia, onde a individualidade, o tempo e o ritmo de cada criança é respeitado, provocando respostas únicas, diferentes entre si, ou nenhuma resposta aparente. Lamentavelmente esses espetáculos são ainda exceções que reforçam a regra geral.

A alienação do teatro de bonecos infantil é um fato seríssimo, sendo um meio de se alienar a própria infância. *Teatro de bonecos é arte.* Ora, arte não acontece fora de um contexto social, histórico, cultural, econômico e político. Ela parte de uma realidade, possui valores que a transcendem e, com uma concepção própria dos seres humanos e do mundo atinge o Universal, eliminando, assim, as barreiras das fronteiras e do tempo. Mas, aqui, o que se vê? A alienação das peças é tão total, que elas simplesmente não partem de lugar nenhum, não têm a mínima preocupação de uma concepção coerente, nem muito menos sustentam posições. Ocupam-se em tecer uma trama qualquer, para desembaraçá-la depois, preenchendo o tempo previsto.

Numa primeira visão da platéia, há o perigo de acharmos que esse tipo de teatro está integradíssimo com a realidade, pois as crianças falam, berram, pulam, "participam" o tempo todo. Observemos com mais cuidado: sentimos que as crianças não precisam pensar muito para falar, parecem conhecer a proposta do espetáculo, a linguagem usada é a mesma da televisão e da estória em quadrinhos; mudam-se as situações mas a estrutura continua a mesma, e os clichês e estereótipos estão aí para facilitar a aceitação pronta da sociedade. A criança, já devidamente condicionada, responde de pronto a esta linguagem, dando a impressão de sucesso da peça, saindo todos muito satisfeitos com o resultado do trabalho. Que fórmula para sucesso certo, que apoio para o ator que não se sustenta com seus objetivos e sua construção de personagem! O ideal a ser alcançado seria o máximo de certezas e o mínimo de imprevistos na técnica. Domínio dos macetes

de ação, que já se sabe que as crianças gostam, pois já foram exaustivamente testados, jogos com estruturas conhecidas, de fácil assimilação e execução, estímulo X — reação Y, fazendo com que a criança responda exatamente como se espera que ela responda; que faz, por exemplo, que batam palmas acompanhando um ritmo fácil. Terreno conhecido, que não suscita dúvidas nem perguntas, que diverte sem compromisso, que ocupa as crianças durante algum tempo para dar sossego aos pais, que adormece consciências em vez de despertar. Para sentirem-se integradas na sociedade (fazer e saber coisas que todos fazem e sabem) e, de certa maneira, testar para o adulto seus próprios valores.

Restam as perguntas: Que linguagem é esta que estamos ajudando a televisão e estória em quadrinhos a difundir? Que *pacote* de palavras é esse, que já recebemos embrulhado, vindo de uma outra realidade, com outras necessidades? Que tentativa é essa de universalização das palavras, tirando-lhe a força, o sentido, dado pelo contexto em que foram geradas? Que necessidade é essa de falar o que todo mundo fala? De se comunicar sem *dizer* nada? De não dizer realmente o que se pensa? Estamos procurando formar imitações nossas ou seres criativos?

Ora, o homem não é, ele se faz; lendo Guimarães Rosa, percebemos a permanente mutação do homem, do ser não terminado. Como usar então uma linguagem que não transmita essa reformulação constante, ditada pela necessidade de comunicação interior, que muda a todo instante, expressando o ser mutável que a cria? Por que usar uma linguagem estática, gerada por outras situações, uniformizando as pessoas, estandardizando sentimentos, castrando a criação do ser humano, num ato tão essencial como a da comunicação? Isto também implica em percebermos o absurdo da censura; como é que os jovens aceitarão verdades de outros tempos, se não podem expressar (linguagem como tentativa de organização do seu mundo) as verdades do seu próprio tempo?

Observei o que acontece quando um desses sinais é reconhecido. A excitação é visível e, nas crianças menores, se torna compulsiva. Piaget dá um exemplo a esse respeito; a experiência que nos relata é a seguinte: as crianças recebem instrução para apertar uma bola de borracha quando a luz estiver azul; a luz se acende e elas começam a apertá-la, mas são incapazes de cessar o movimento quando a luz se apaga, logo começando a apertar a bola, independentemente do sinal. Mesmo a repetição de instruções mostra-se inútil para fazer cessar a excitação motora que havia começado.

Outro aspecto lamentável é o da delação; as crianças são incentivadas a delatar os personagens, a contar o que houve atrás das costas deles, de se tornarem “dedo-duro”.

Também é comum, numa platéia, as crianças pensarem que estão participando da construção da peça. Esta burla é feita através de perguntas diretas ao público, como: “E agora, que farei?” Mas as respos-

tas e sugestões que então surgem da platéia não são aceitas pelo personagem, que acaba fazendo exatamente o que o texto manda. Dentre os muitos casos a este respeito, gostaria de citar o de uma peça em que o vilão apresentou uma gaiola enorme que servia para transformar crianças em bonecos; disse horrores do que a dita gaiola podia fazer com as crianças. Aí, então, perguntou à platéia quem gostaria de testá-la, certo de que nenhum dos presentes ousaria experimentar. Acontece, porém, que uma criança se ofereceu para entrar. Se ele permitisse isso, a estória teria que ser alterada; como a peça não tinha uma estrutura de participação real da platéia, aquilo tinha sido feito para dar a *impressão* de participação, ele impediu a criança de ir, colocando a absurda condição de que, se ela não soubesse a letra do Hino Nacional, não poderia entrar.

O que se vê, normalmente, é uma repetição de temas, numa linguagem condicionada, que supõe que a criança só entende o óbvio passando sempre os mesmos valores, sem questioná-los.

“O mundo mudou desde os Irmãos Grimm, porém, alguns repertórios não...” Continuando a citar Michael Meschke, fundador do mais importante teatro de bonecos sueco — o *Marionetteatern*, ele chama esse tipo de teatro de *convencional*, “que é a forma mais comum de teatro de bonecos. É conhecida pelos mais ou menos estandardizados protótipos de bonecos e de repertório, as originais criações nada mais sendo do que convenções”.

Outro aspecto que me salta aos olhos, é a elaboração de textos feita *para* a criança e não *com* a criança — *agente de seu processo* — usando termos de Paulo Freire no seu processo de educação. A criança é considerada, nesse trabalho, como *objeto de educação*, um ser vazio, que é preciso “encher” de normas educativas, bons hábitos, valores que possuímos, enfim, tudo que achamos que é para o seu bem. Tiramos sua oportunidade de, vivenciando um problema, acharem soluções próprias, desenvolvendo assim, seu pensamento e sua crítica. De um modo geral, nossas crianças são educadas com respostas prontas e não com perguntas; não lhes propomos um tema para que pensem a respeito; não problematizamos suas próprias situações para que elas percebam e resolvam a sua realidade; não fantasiemos esta mesma realidade para que elas a imaginem transformável; lidamos com a fantasia, sim, mas da forma mais alienante possível; tem sempre um super-herói, ou uma fada, para resolver todos os problemas.

Outro aspecto importante a se notar numa observação de platéia é o aspecto puramente físico. Além do tempo de resistência física que varia de acordo com a faixa etária de cada um, existem fatores que contribuem para diminuir esta resistência. São eles: teatro inconfortável, pouco ventilado, espera longa demais antes do espetáculo, calor, filas, excitação gerada pelo cansaço, entre muitos outros. Sempre partindo-se do princípio de que, se é para criança, não faz mal,

ela pode esperar, pode se acomodar em qualquer lugar, aceita qualquer coisa e não reclama — como bem o demonstra o filme *Na Idade da Inocência* — não são ainda eleitores.

É muito comum, também, vermos as crianças se precipitarem para segurar os bonecos. Sinto esta necessidade justificada, pela diferença da escala de tamanho dos bonecos e da criança. Os bonecos são menores do que ela, ali está um mundo em proporções reduzidas, no qual ela, sendo maior, pode dominar. Ela vive a situação dos bonecos, mas quando esta entra em choque com o que ela acha que deveria ser, toda a noção de sua realidade física, de seu poder, por ser maior e mais forte, explode, dificilmente podendo conter seu ímpeto de colocar as coisas “nos seus devidos lugares”. Outra causa desta vontade de segurar os bonecos é seu estágio de raciocínio pré-conceitual. Ela precisa manipular as coisas concretamente para assimilá-las melhor, pois ainda não é capaz de raciocínio abstrato.

Vamos dizer que estes seriam comportamentos naturais, justificáveis. Mas eles podem, também, ocorrer negativamente, provocados por causas outras, como as apontadas no parágrafo acima, de diminuição de resistência física, quando a criança já cansada, irritada, não consegue mais ficar sentada ouvindo, porque lhe faltam as condições ambientais para isso.

Notei ainda uma atitude de aparente “distração”, algumas vezes. A primeira vista, nos parece uma atitude negativa. Mas seria realmente? Um processo de crescimento, de vivenciação de experiências, de desenvolvimento de inteligência nunca é o mesmo nem pode ter seu tempo calculado. Ele pode ter um início ali, motivado por algum detalhe ou cena de um espetáculo, mas o resultado só chega, às vezes, um mês, um ano depois, se chegar. Alguma coisa é ligada aqui, hoje, outra amanhã, outra ainda mais adiante, todas essas descobertas sendo muito importantes e precisando serem ligadas, assimiladas, acomodadas. É necessário respeitar esse processo. Quantas vezes a criança se desliga do espetáculo motivada a iniciar um pensamento, continuar suas pesquisas e descobertas. Uma vez, notei uma garotinha na platéia que, depois de ouvir o “qua, qua, qua” do pato, reparou que sua cadeira também fazia “qua, qua, qua”, entregando-se toda a essa descoberta, vivenciando, tirando suas conclusões. Depois voltou a prestar atenção à peça.

Ao comentar esses pontos, senti a complexidade do assunto; muito ainda se tem que observar, estudar e discutir sobre isso. Muito ainda se tem que amadurecer para se fazer do Teatro de Bonecos Infantil, um Teatro realmente Adulto.

Quanta perda de tempo, quanto jogo com a criança, quanta fuga de uma confrontação honesta, quanta vontade de não perceber no fundo daqueles olhos recursos imensos e inexplorados ainda; quanto susto ao perceber que a situação é séria, pois a criança pensa no que dizemos; quanta confusão ao constatar que não sabemos *como* ela pensa, quais as suas limitações de estrutura de pensamento; quanta surpresa ao nos indagar *porque* estamos ali, no palco, e o que realmente temos a dizer a uma criança...

## MAMULENGO

Drama de interesse é o *mamulengo*, nome dos teatrinhos de fantoches desde quando foram introduzidos em Pernambuco, ainda no século 16. De inspiração no catolicismo alegórico da Idade Média, o *mamulengo* tem origem na coleção de figuras além dos santos e dos reis magos, a vaca, o jumento e as ovelhas — dos presépios armados durante o Natal.

Dos pátios das igrejas, transfere-se a outros pátios, já insubmisso ao assunto, ao plantel e ao calendário religioso. Aparece em várias festas populares do ano ou faz a festa quando aparece com peças ligeiras e locais — por isso mesmo ao gosto do público rural e de subúrbio — mas vivas e irônicas, dirigidas contra as retas, isto é, os fiascos de poderosos e intrometidos.

Os bonecos de pano e madeira (gente e bichos) participam de narrativas (falas e danças) de interesse artístico e social. Quase sempre completam os elencos indivíduos das fábulas.

Quais? Diversos componentes do, embora hoje reduzido quanto às aparições, ainda povoado mundo mítico visível regional. Pelo menos, dois mitos dessa espécie de sete fôlegos, em resistência às mudanças culturais. Desafiando-se dia a dia, mais noite a noite. Caso do lobis-homem, de *habitat* definido: entre rural, inimigo de rua, de lua, de lampião.

Mauro Motta

## MAMULENGUEIROS FAMOSOS

O nosso mamulengueiro *Doutor Babau*, quer tenha tirado o seu nome de “uma coisa que acabou e não tem remédio”, ou da figura do bumba-meu-boi (hipótese mais provável, pois vimos que o mamulengo de Goiana adotou o qualificativo de babau. Lá aparecendo a figura totêmica da dança dramática), exerceu uma enorme influência sobre os titeriteiros que vieram depois dele.

Seu nome era Severino Alves Dias e possuía uma capacidade inventiva das mais poderosas. Lembro-me de uma farsa por ele representada: *De Como o Cão Ganhou uma Porção de Almas*, onde o Capitão Raimundo, marido de Quitera, organiza uma dança em sua casa. Vem muita gente: Mariquinha, Nazinha, Pisado, João Redondo. Todos dançam e cantam:

Se alguém perguntá  
quem dançou aqui,  
é Raimundo mais Quitera  
que veio se diverti.  
Oli-olé — Oli-olá.  
Arreda do caminho  
que Quitera qué passá.  
Esse povo só dizia  
qui Quitera aqui não vinha.  
É Quitera tá na rua,  
com prazê e alegria.  
Oli-olé — Oli-olá.  
Arreda do caminho  
qui Quitera qué passá.

A festa prossegue muito animada por uma orquestra de cordas, entremeadas de frases picantes, até a entrada do Homem-de-Duas-Caras, com uma cara na frente e outra atrás, acompanhado pela Viúva, toda vestida de preto, o Velho da Goma, com um saquinho nas costas, o Caboclo, figura bronzeada. aproveitada com certeza dos Caboclinhos.

O espetáculo, como acontece com o de todos mamulengueiros, é, na sua maior parte, improvisado. É claro que eles têm um roteiro para a história, jamais escrita, mas os diálogos são inventados na hora, ao sabor das circunstâncias e de acordo com a reação do público. É mais um ponto de contato do teatro de bonecos com a *commedia dell'arte*.

Não existe mamulengo sem dança. Quase todas as histórias começam numa dança, o que dá margem à orquestra e aos cantos, além das confusões naturais que podem sair deste ambiente.

João Redondo, como vimos, é um personagem mais ou menos constante nos mamulengos: em Doutor Babau, em Cheiroso, em José Petronilo Dutra, de Surubim, em Manuel Amendoim, de Goiana, sem falar das regiões em que ele qualifica o divertimento.

O Cabo 70 já foi uma figura mais importante. Tinha importância em *Doutor Babau* e em *Cheiroso*, mas atualmente vem perdendo o seu prestígio, transformando-se do policial valente em esbirro fanfarrão e arrogante, porém acovardado logo que tope com um macho na sua frente.

No mamulengo do *Doutor Babau* as figuras tinham o nome daquilo que representavam: o Homem-de-Duas-Caras, a Viúva, o Velho-da-Goma etc., todos dentro da característica principal dessa forma de teatro, constante em todos os teatros de bonecos do mundo inteiro: a pancadaria, com as inevitáveis mortes que são sempre cômicas pela maneira como se processam, arrancando gargalhadas do público.

Dois figuras indispensáveis em quase todas as pecinhas dos mamulengueiros são a Morte e o Diabo, reminiscências, com certeza, dos autos litúrgicos que eram representados a princípio.

O mamulengo do *Doutor Babau* tinha um repertório muito grande e mais de setenta bonecos, todos feitos por ele mesmo e por sua mulher Agripina, uns mal arranjados, outros, porém, com um sentido popular firme: Cachimbinho de Coco, Zé Gago, João Redondo, Sapucaia, a Noiva, Simão etc. As farsas eram baseadas em motivos populares, com brigas, mágicas, com enredos heróicos: *Engole Fogo*, *Duzentos Metros de Fita na Barriga*, *O Mastigador de Vidro*, *Ver para Crer*, *Corto uma Cabeça de Passarinho* e *Apresento Vivo Voando*, o *Sedutor Apaixonado*, *A Flor Roubada*.

Num terreiro de arrabalde, à luz de candeeiros, com uma orquestra de cordas, os bonecos do *Doutor Babau* distraíam e emocionavam uma platéia formada por meninos de pés descalços, calungas de caminhão. Interpretava para o povo os motivos do seu agrado, com o eterno assunto do bem contra o mal.

*Cheiroso* foi o sucessor de *Doutor Babau*. Era magro, muito alto e feio, morava no Alto do Pascoal e seu apelido lhe veio de fabricar cheiros (perfume), essências baratas extraídas das flores e metidas em frasquinhos para venda às pessoas de sua classe. Projetou-se lá fora graças ao entusiasmo do pintor Augusto Rodrigues, como um verdadeiro artista popular, ao lado de Vitalino, que também foi dado a conhecer a meio mundo por aquele pintor.

O *Cheiroso* não precisava de palco para representar. Quando fomos visitá-lo, amarrou um lençol entre duas árvores, lá no seu jardimzinho e, atrás dele, aparecendo apenas os bonecos calçados em suas mãos, pôs-se a representar. As peças são de sua autoria e sempre improvisadas, com os personagens tradicionais: dona Quitéria, o Cabo Setenta, o Capitão, Ismael e sua Mãe, o Cão — que é o Diabo — a Negra do Munguzá, o Boi, o Urubu. Todos feitos pela mão do dono desse teatro popular, que é também seu único autor e ator. Dizem que aprendeu sua arte com o Babau, que tinha fama no princípio deste século. Com este, a linhagem se perde na noite dos tempos: ninguém sabe quem foi seu mestre. (*Hermilo Borba Filho*)



Houve um tempo — acreditavam os balineses — em que todos os bonecos foram deuses, ancestrais que vieram ao mundo para se comunicarem com os mortais. Eles vieram como sombras, e de suas sombras nasceu o teatro de sombras — o *wayang-doelit*, o mais famoso teatro de Bali.

2 DIMENSÕES

Há pelo menos cinco tipos de bonecos *wayang* em Java e Bali. O *wayang-purwa* — um deles — foi usado originalmente como um rito para comunicar-se com os mortos. Acreditava-se que o titeriteiro — o *dalang* — possuía poderes ocultos que o capacitavam a trasladar o espírito dos mortos para seus bonecos.

Ainda que não se saiba com toda certeza se os títeres se originaram primeiro na China ou na Índia, os primitivos autores deste último país, que escreviam em sânscrito, atribuíam a sua criação à deusa Parvatí, esposa do deus Shiva. Conforme a lenda, a deusa fabricou um boneco que nunca mostrou ao divino esposo por temor do poder maligno que a figura pudesse ter. Levou, então, o boneco a uma montanha onde o escondeu. Shiva, porém, não resistiu à curiosidade e seguiu os passos da esposa. Encontrou o boneco e ficou tão impressionado com sua beleza que dotou-o de vida e de movimento e o enviou ao mundo dos homens.

Os ancestrais do *wayang-purwa* não são os próximos, mas os da mitologia, ao mesmo tempo seres eternos e sobrenaturais, por isso sua ação transcorre além do tempo e sua presença é transformada em *sombras*, conforme a canção:

Assim as árvores  
se mudam em sombras,  
e o espírito dos ancestrais  
anima o mundo dos vivos.

O uso de apenas duas dimensões primárias expressa uma visão tipicamente indonésia sobre os diferentes personagens representados nas *sombras wayang*, segundo Moerbiman.

Eles são o símbolo original da contemplação indonésia da mitologia indu-javanesa dos primórdios de sua cultura. A terceira dimensão — ausente aqui — é de fato um produto puramente intelectual, se não uma maneira racional de pensamento que adiciona uma noção de espaço, comandando por sua vez um sentido de tempo.

Esta ausência de volume é de certo a mais notável sobrevivência que se encontra no *wayang purwa* entre os diversos tipos de peça para bonecos da Indonésia. Em acréscimo, outro elemento essencial está implícito dentro do sentido deste *wayang kulit*<sup>1</sup> pela ambigüidade da noção de *wayang* que é muitas vezes associada à palavra *bayang* ou *bayangan* significando sombra, e muitas vezes também dado o sentido mais geral de uma “peça” ou “espetáculo” no conceito javanês. De qualquer modo, o *wayang* é não só uma peça como uma reflexão sobre a filosofia de vida do povo da Indonésia.

O espírito do povo indonésio, como se tem observado nas aldeias de Java e Bali, tem um aspecto não só racional como mítico ainda que às vezes um possa obscurecer o outro. A dominância de um aspecto sobre outro é muito notável nas artes como também no folclore, principalmente na produção do chamado *wayang purwa*.



Hanuman.

O espetáculo de *sombras wayang* se tornou uma cerimônia ritual os aldeões de Java e Bali. É apresentado geralmente na ocasião de um casamento, nascimento, queda do cordão umbelical, por ocasião da circuncisão de uma criança, ou durante a cerimônia de purificação de uma cidade ou de um lar.

A família que organiza a festa convida o *dalang* e os membros da orquestra (*gamelan*)<sup>2</sup> para virem realizar o espetáculo. Nessa oportunidade, amigos e convidados chegam de toda a parte e dos mais variados lugares. Esses espetáculos, como acontecem nas aldeias, têm sempre um caráter privado, mas qualquer pessoa é bem-vinda pois se trata de um folguedo popular, numa atmosfera de cordialidade.

Antes de começar o espetáculo, o *dalang* ora e queima incenso chamado *dupa*, depois senta-se de pernas cruzadas atrás da tela (*kelir*) e daí não sai durante nove horas. Ele deve ter, portanto, grande



resistência física pois a função começa após a prece do entardecer e só termina ao romper da aurora. Cada *wayang kulit* é formado de 3 partes, isto é:

- prólogo ou exposição do tema, que vai até meianoite;
- o drama: desenvolvimento do *plot*, que vai até 3 da manhã;
- o epílogo: passagem do desenlace que ocorre na aurora.

A tela ou *kelir* é formada por um tecido branco emoldurado de azul, verde ou vermelho, suspensa de dois pilares de bambu e iluminada pelo *blenchong* ou lâmpada de azeite do feitio do *garuda*, o rei dos pássaros, que na mitologia indonésia transporta o herói durante sua luta contra Prabu Kresna. Hoje, entretanto, usa-se a lâmpada elétrica ou de querosene, suspensa acima do *dalang* de modo a projetar as sombras dos bonecos sobre a tela.

O número de figuras chega a 400 e são colocadas à direita ou à esquerda do manipulador conforme sejam bons ou maus. O espetáculo começa sempre com *kekayon* ou *gunungan* — o recorte de uma bela árvore estilizada, decorada com pássaros, macacos e um *naga* ou espécie de dragão. A árvore simboliza a vida e o mundo mítico.

Assim que a sombra da árvore aparece, começa o prelúdio, que indica o início do espetáculo quando os espectadores se sentam da mesma maneira que o *dalang*, e este então começa a recitar os versos do texto acompanhado pelo *gamelan* e, às vezes, por uma cantora. Há uma estrita coordenação da música, do poema e do movimento a fim de criar uma extrema perfeição.

Os personagens cômicos Gareng, Petruk e Semar dão uma oportunidade ao marionetista de se referir a acontecimentos circunstanciais, no fim de um ato, isto é, ligar a peça que se desenvolve num mundo imaginário com o mundo real do espectador. Eles fazem alusões críticas aos acontecimentos quotidianos, comentários, por isto o *dalang*, além dos talentos necessários ao trabalho deve ter também humor e inteligência.



O *bonang*, que tem 12 a 14 pequenos gongos suspensos em pares e horizontalmente sobre uma caixa de som de madeira, e o *kenong* — um jarro-gongo suspenso por cordas cruzadas sobre caixas de som contendo água — completam a orquestra, além do *kendang* que é uma espécie de tambor javanês tocado com as mãos, lateralmente que dá o tempo da melodia e que também faz o papel de condutor. O poema seguinte ilustra bem a estrutura do *gamelan*: o *rebab* é a alma da melodia/ da qual o *bonang* comenta o tema/ o *kendang* marca espaço e ritmo/ os xilofones acompanham a melodia/ e vem, finalmente, o gongo.

## MOEBIRMAN:

O fenômeno estético tem um papel importante na atividade humana não só através das produções dos indivíduos como também por aquelas de natureza social. Uma coisa é bela, uma criação artística é bela, um ato é belo quando é reconhecido como belo pela massa de pessoas de gosto.

Em relação à maneira de produzir o *wayang kulit*, há uma comunicação direta e essencial entre o artista, neste caso, o *dalang*, e a platéia. O *dalang* é semelhante a uma fonte de recreação, de humor e de filosofia popular. Suas longas histórias alimentam o espírito popular e são de valor educativo para tantas gerações da Indonésia.

É interessante notar que o *wayang* podia ser sombra para uma parte da platéia e para a outra, não, pois o espectador via diretamente o *dalang* manipulando as silhuetas. Isso acontecia quando houve discriminação de platéia, quando as mulheres se colocavam de um lado, vendo as sombras, e os homens do lado do manipulador para assistir ao trabalho do *dalang*.

(1) *Wayang-kulit* — Significa que a sombra é feita de couro (*kulit*) de búfalo, assim a peça é também chamada de *wayang-kulit*. O couro deve ser preparado da pele de búfalo macho, novo.

(2) A orquestra *gamelan* pode ser formada de até 30 instrumentos. Um dos principais, o da seção de cordas, é o *rebab*, que se acredita originário do Irã ou da Arábia. Assemelha-se a uma cítara de 2 ou 3 cordas e é tocada com um arco. Sua principal função é tocar o prelúdio ou tema central da orquestra. Outro instrumento de cordas é o *chelempung*, uma espécie de cítara com 26 cordas, que serve para preencher os intervalos entre as notas dos temas principais por meio de paráfrases e variações. O tema principal da melodia é geralmente tocado pelo *saron* um instrumento do tipo metalofone. É formada de chaves ressonantes metálicas, de forma convexa (6/7 peças) fixadas por dois arcos de pregos que vibram facilmente sobre a caixa de som de madeira por meio de um implemento de tipo martelo.

Os outros instrumentos são o *gender* e o *gambang*, que parafraseiam o tema central ou a melodia principal. São instrumentos ricamente decorados.

O *bonang*, que tem 12 a 14 pequenos gongos suspensos em pares e horizontalmente sobre uma caixa de som de madeira, e o *kenong* — um jarro-gongo suspenso por cordas cruzadas sobre caixas de som contendo água — completam a orquestra, além do *kendang* que é uma espécie de tambor javanês tocado com as mãos, lateralmente que dá o tempo da melodia e que também faz o papel de condutor. O poema seguinte ilustra bem a estrutura da *gamelan*: O *rebab* é a alma da melodia/da qual o *bonang* comenta o tema/o *kendang* marca espaço e ritmo/os xilofones acompanham a melodia/ e vem, finalmente, o gongo.

(Sobre *wayang* na Política, vide pág. 75)

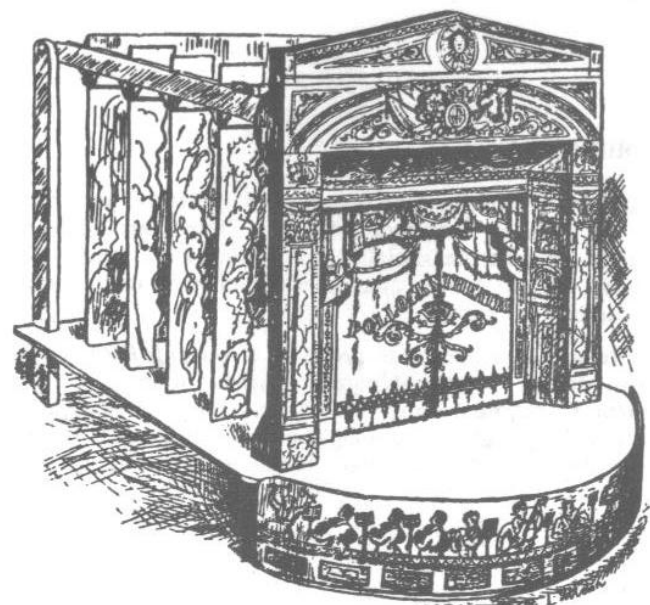
# TOY THEATRES

Os bonecos do *Toy Theatre* são um exemplo de bonecos de 2 dimensões cuja substância se vê. Como diz o nome, o teatro era na origem um brinquedo para crianças. As peças eram adaptação de peças do teatro verdadeiro, e as roupas e atitudes dos personagens dos cartões eram um excelente exemplo do teatro da época da Regência e do início da era vitoriana. Esse teatro tirava seu efeito do desenho e do colorido dos cenários e das figuras e também das falas declamadas de dentro do palco. Esse teatro floresceu na Inglaterra durante grande parte do século XIX e se espalhou por outros países da Europa. A respeito do *Toy Theatre*, R. L. Stevenson escreveu um ensaio denominado *A Penny Plain and Twopence Coloured*.

O grande segredo do sucesso dos bonecos do *TOY THEATRE* era ter todos os personagens prontos ao lado do palco de maneira que pudessem ser apresentados no momento desejado. Era preciso reconhecer cada figura pelas costas, e um bom método de puxá-las para a cena era usar os *slides* especiais de arame fabricados por Benjamin Pollock,<sup>1</sup> nos quais as figuras recortadas se adaptavam perfeitamente. Era necessário um *slide* separado para cada uma a fim de poder fazer a troca durante a peça. Num palco de modelo pequeno era fácil puxar os personagens das laterais em vez de puxá-las do alto. Os tipos de palco (de estilo barroco) eram o Victoria, Regency, Webb e o Redington, as dimensões variando de um palco para outro.

Junto com as figuras eram vendidas também as instruções para pôr a funcionar esse teatrinho do Museu de Brinquedo de Pollock<sup>1</sup> e que eram as seguintes:

Antes de começar a peça era necessário deixar os cenários arrumados na ordem de colocação, e todos os personagens esperando nas coxias. Depois de erguer a cortina, puxar o personagem certo e começar o espetáculo. A boa dica para o personagem que estava falando era balançar ligeiramente o *slide* que suportava o personagem para a platéia poder acompanhar a estória. O *show* também podia ser apresentado por uma só pessoa, modificando um pouco a voz para cada personagem, ou pedindo a colaboração de parentes e amigos. Mas nunca era necessário mais de duas pessoas ao mesmo tempo para introduzir o boneco e fazê-lo agir e falar.



The "Regency"

Também se podia utilizar a música para criar o clima, com um gramofone, ou xilofone etc. Também uma caixinha de música podia ser utilizada. Recomendava-se o preparo dos efeitos sonoros com antecedência: ter ao alcance da mão trovões, tiros, tambor, trombeta, espadas entrechocando etc. Também as pessoas que deviam mover os cartões deviam ter cuidado para não serem vistas da platéia. Para isso se usavam biombos, grandes pedaços de cartão ou cortinas penduradas à abertura de uma porta. Também a platéia devia ficar na obscuridade e o teatrinho iluminado por uma lâmpada ou pelo dispositivo de iluminação vendido pelo próprio Pollock e que proporcionava todos os efeitos possíveis.

(1) Benjamin Pollock nasceu em Londres em 1856 e se casou com Miss Redington, cujo pai tinha uma loja de teatro de brinquedo em Hoxton Street. Ao morrer, o velho Redington deixou a loja para a filha, e Pollock abandonou o comércio de peças pelos brinquedos e publicação de peças e figuras de recorte. A loja — *The Juvenile Drama* — foi inaugurada na época da Regência como uma espécie de *souvenir* teatral. Pollock continuou o trabalho de publicação de peças e de fabricação de teatrinhos de brinquedo como aprendera com o sogro, imprimindo e colorindo as figuras e cenários à mão para vender a 1 e 2 pences a folha. Sua loja acabou sendo descoberta por escritores, atores e artistas e se tornou famosa. Com sua morte em 1937, o negócio acabou sendo fechado em 1944 depois de atingida pelos bombardeios aéreos. Foi reaberta mais tarde por alguns amigos — *Toy Theatres & Toy Museum* em outro local de Londres.

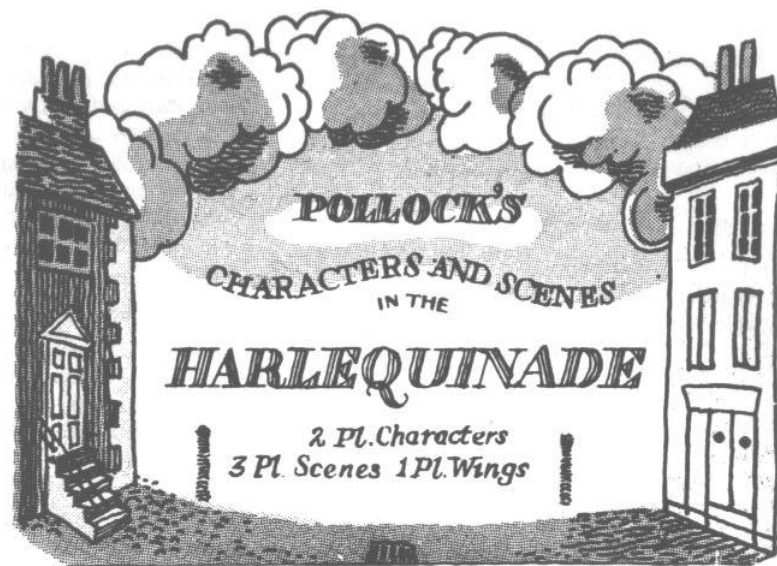
Outros conselhos ao diretor para preparar as figuras:

Colar os personagens comprados na loja Pollock em cartão. Recortá-los tendo o cuidado de deixar um pequeno retângulo de cartão entre os pés de cada figura ou de cada grupo de personagens. Uma vez recortado, escrever imediatamente o nome do personagem nas costas e o número da prancha. Feito isto, enfiava-se cada um no *slide* de arame e colocando-o na lateral conforme a ordem de entrar em cena.

Os cenários também eram vendidos prontos e coloridos, como as laterais; eram colados em pedaços de cartão grosso na medida do palquinho disponível.

Uma recomendação importante aos donos desses teatrinhos era: ensaiar diversas vezes, com muita disciplina para que no dia da estréia, mesmo sendo em família, como acontecia geralmente, tudo corresse às mil maravilhas.

Do repertório desse teatro de brinquedo constavam as estórias mais variadas, tipo *commedia dell'arte*, como a *Arlequinada* que publicamos nestas páginas e outras estórias clássicas, cômicas e melodramáticas: *Aladim*, *O Menino Cego*, *Jack o Pastor*, *Robin Hood*, etc. etc. para todos os gostos. Da história do *Toy Theatre* consta o nome de Robert Louis Stevenson como um de seus fãs ardorosos.



Personagens masculinos:

PANTALEÃO — homem idoso  
PALHAÇO — seu criado  
ARLEQUIM — um dançarino  
POLÍCIA

Personagens femininos:

COLOMBINA — filha de Pantaleão  
Uma VENDEDORA DE PEIXE



## ARLEQUINADA\*



(\*) Esta peça é baseada na antiga *Arlequinada* que — há mais de um século — constituía o final de uma Pantomima Inglesa. Nela, os personagens dançam quase todo o tempo, sendo, assim, recomendável o acompanhamento musical durante a representação. Uma caixinha de música, um gramofone, piano ou harmônica, na época, resolviam o problema. O manipulador imitava a dança agitando as silhuetas ao ritmo da música.

### Cena 1: Uma Rua

COLOMBINA, quando se abre a cortina, aparece dançando. Aparece Pantaleão.

PANTALEÃO — Meu Deus! Colombina, minha pomba, que estás fazendo? Eu bem que te proibi dançar na rua. Tu, minha filha única, apoio de meus velhos dias, entra imediatamente, ou eu te fecho a sete chaves.

*Colombina sai.*

PANTALEÃO (só) — Eu me pergunto onde está esse Palhaço, meu criado? Com certeza se fartando na salsicha engordurada e fresca, com a desculpa de que não lhe dou comida. (*Entra o Palhaço*) Olha ele aí! Para casa já! Não deixe Colombina sair.

PALHAÇO — Entendido, patrão. Não se preocupe. (*Pantaleão sai. Ao público*) Olá, amigos! Contentem-se de vê-los aqui.

*Fecha o pano*

*Cena 2: Em casa de Pantaleão. Ao abrir-se o pano Colombina e o Palhaço estão em cena.*

COLOMBINA — Com este sol radioso tenho vontade de sair e passear no parque, de brincar e dançar.

PALHAÇO — Senhorita Colombina, seu pai disse para entrar, quietinha e ir para a cama!

COLOMBINA — Eu sei, caro Palhaço, mas é uma tentação sair para respirar o ar fresco da primavera. Os pássaros estão cantando nas árvores floridas. Ah! Venha enxugar minhas lágrimas.

PALHAÇO — Eu também, só de pensar o meu coração palpita. O patrão não vai saber de nada se a gente sair e voltar logo.

*Os dois saem*

*A cortina fecha. Cena 3: o parque. Quando o pano se abre Colombina e o Palhaço estão dançando. Entra Arlequim e começa a dançar com eles.*

ARLEQUIM — Desculpem que eu entre na sua dança. Voltarão outro dia para dançar?  
COLOMBINA — Eu gostaria. Quando quiser.



*Entra Pantaleão*

PANTALEÃO — Que estão os dois fazendo aqui? Não lhes disse para me esperar em casa? Muito bem, palhaço, já estou farto de você. Está despedido! Quanto a você, Colombina, já para casa. Vai receber uma sova!

*Pantaleão sai seguido de Colombina. O Palhaço, dançando, sai atrás deles como se fosse segui-los, depois volta.*

ARLEQUIM — Diga-me, caro Palhaço, quem é essa amável senhorita e quem é o velho que tanto a apavora?

PALHAÇO — Ah, é Pantaleão, com quem eu não vou e ela é filha dele, Colombina.

ARLEQUIM — Onde é que moram? Gostaria de vê-la de novo.

PALHAÇO — Terá sorte se conseguir entrar. Mas quem é você para ser tão corajoso?

ARLEQUIM — Sou o famoso dançarino Arlequim. Eu apresento ao público de todos os tempos e de todos os climas a graça de meus gestos e de meus passos. Em toda a parte onde a juventude e a beleza se encontram seus pés seguem alegremente os meus.

PALHAÇO — Bem, venha comigo, vamos arranjar um meio de dançar com Colombina outra vez.

*Cai o pano. Cena 4: Uma rua. Pantaleão e o Polícia estão em cena.*

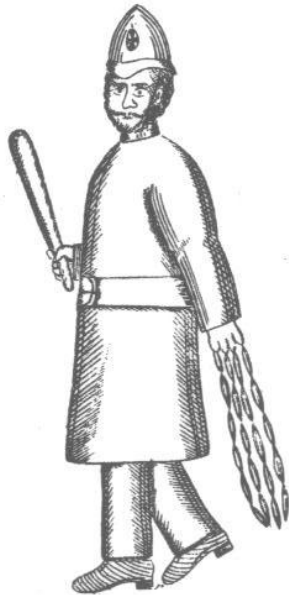
PANTALEÃO — E agora, senhor Polícia, o senhor fique aqui e vigie para impedir que minha filha saia ou que estranhos possam entrar.

POLÍCIA — Está entendido. Fico aqui até que me traga o copo de vinho prometido

*Entram Arlequim e o Palhaço*

ARLEQUIM — Tem polícia na rua vigiando.

PALHAÇO — Deixe comigo. Vou dar um jeito.



*Entra a Vendedora de Peixe. O Palhaço começa a segui-la como se fosse roubar-lhe um peixe. Neste momento se substitui rapidamente o Palhaço 1 pelo Palhaço com o peixe.*

VENDEDORA — Socorro! Assassino! Ladrão! Prendam-no!

POLÍCIA — Venha cá, seu malandro, venha cá!



*O Palhaço foge e sai, pesreguido pelo Polícia e pela Vendedora.*

ARLEQUIM — Que alívio! Colombina, pode sair, Colombina! Venha dançar comigo. O Polícia saiu.

*Entra Colombina.*

COLOMBINA — Estive escondida, fechada, dia e noite em nossa casinha como um ratinho amedrontado. Oh, que alegria poder dançar e brincar com você. Temos tanta coisa para fazer!

*Eles dançam. Entra Pantaleão.*

PANTALEÃO — Parem imediatamente! Você, seu Arlequim sarapintado, e você Colombina, sua desobediente, entre imediatamente!

*Colombina sai. Entra o Palhaço.*

PALHAÇO — Haha! Botei o Polícia para correr. Mas não é que este velho Pantaleão idiota veio atrapalhar a festa?

ARLEQUIM — Senhor, as coisas não acontecem sempre como a gente previu, mas, como o senhor apareceu, peço a mão de sua filha.

PANTALEÃO — Ridículo! Absolutamente! Está perdendo seu tempo! E que eu não o pegue mais aqui, seu pulador! Com esta roupa de saltimbanco! Conheço muito esse tipo! Perseguidor de saias! Desapareça! Não quero mais vê-lo!

PALHAÇO — Não grite tanto, seu barbudo! Vamos dar um passeio.

*Rapidamente, faz-se sair o Palhaço e Pantaleão, substituindo-os pelo Palhaço tendo Pantaleão nas costas. Pantaleão dá gritos de pavor.*

PALHAÇO — Porque você é rico, velho e cheio de gota, quer seqüestrar sua filha. Porque não sabe dançar nem se divertir, quer impedir os outros de se alegrarem. Chega! Vai ficar aí, e segure bem porque só vou largá-lo quando mudar de idéia!

PANTALEÃO — Me deixe, por favor, deixe-me descer, seu vagabundo, brutamontes, desordeiro! Ai, meu Deus, acho que meus gritos de nada valem. Muito bem, Colombina, eu a deixo sair.



*Arlequim sai. Arlequim volta dançando com Colombina.*

ARLEQUIM — Venha dançar comigo, querida. Quer casar comigo? Quer ser a minha eterna Colombina?

COLOMBINA — Sim, quero. Que neste momento comece o casamento da doce Colombina com o brilhante Arlequim.

Todos dançam e saem dançando.

*Cai o pano. Quadro final com todos os personagens. Música, enquanto o pano desce lentamente.*



Apesar do número de personagens ser de apenas 6, prevê-se o dobro de figuras recortadas a serem movimentadas. A dança final, por exemplo, é uma única figura com todos os personagens fazendo acrobacias.

Esta *Arlequinada* é uma cena típica da *commedia dell'arte*, que inspirou o teatro de bonecos com o seu repertório de máscaras como se vê do enredo e dos personagens: Pantaleão, o velho ranzinza, Arlequim, Colombina, e o Palhaço que seria um dos muitos criados ou *zanni* da *commedia*.

2 DIMENSÕES

## CONSELHOS A UM TITERITEIRO MAMBEMBE — 3

Sendo o assunto, nestas páginas, boneco de duas dimensões, isto é, *wayang*, sombra ou silhueta, seria bom sabermos de onde vem s i l h u e t a.

Segundo o dicionário, silhueta (galicismo) é “Desenho que representa o perfil de uma pessoa, segundo os contornos que a sombra dela projeta. (Do francês *silhouette*)” Atrás desse pequeno verbete se desenrola uma longa história, que começa no século passado — se não na Grécia — precisamente no cabaré *Le Chat Noir*, que representava bonecos (*guignol*). Como um dos animadores — Henri de Rivière — se distraía recortando figurinhas em cartolina, ocorreu-lhe a idéia de apagar as luzes e fazê-las desfilar atrás de uma empanada branca colocada na boca do palquinho de fantoches. O público, sem saber que aquilo era uma brincadeira improvisada, gostou e aplaudiu. Rivière, então, resolveu apurar no recorte das figuras e fazer um verdadeiro teatrinho de sombras. Passou a desenhar e recortar as silhuetas em zinco e a usar iluminação colorida (por meio de vidros), além de mudar os cenários mecanicamente. Esse teatro de sombras acabou em 1897, sendo substituído pela lanterna mágica.

Na base do teatro de sombras está a arte do recorte, que remonta à Grécia antiga quando — dizem — uma moça apaixonada, cujo namorado partia para uma bárbara guerra, desenhou seu perfil na parede, pela sombra que a luz projetava, e durante sua ausência postava-se a contemplá-lo, saudosa.

Segundo alguns, a palavra s i l h u e t a vem do nome de Estevan Silhouette, protegido de Mme. Pompadour, que ocupou o cargo de ministro das finanças francesas, e acabou desprestigiado, pois o milagre que mostrava nas contas era à custa do povo. Demitido em 1759, a palavra *silhouette* passou a designar tudo que tivesse aspecto ridículo e também porque sua mania eram os recortes de papel escuro. Atividade de amadores ou de profissionais, já em Constantinopla no século XVI, havia um sindicato de recortadores de figurinhas, sendo que o apuro nos recortes era tal que se conseguia recortar silhuetas até com perspectiva.

O silhuetismo só chegou à Inglaterra no século XIX e, nestas páginas vemos a graça das figuras vendidas por Pollock e outros em lojas muito famosas de Londres. Também os museus mostram algumas peças dessa arte que encantou gente famosa como J. L. Stevenson e Goethe, que possuía um álbum de figurinhas de amigos e amigas. Não havendo ainda a fotografia, a mania da silhueta se explica.

Voltando à silhueta no teatro ou teatro de sombras, que usa o boneco de duas dimensões, não podemos omitir o nome de outro francês que, no século XVIII, encantou o público parisiense. Com permissão para fazer teatrinho nos jardins, ele assim se anunciava:

*Venez garçons, venez fillettes,  
voir Momus à la silhouette.  
Oui, chez Séraphin, venez voir  
la belle humeur en habit noir.  
Tandis que ma salle est bien sombre  
et que mon acteur n'est que l'ombre,  
puisse, Messieurs, votre gaité  
devenir la réalité.*

Esse Séraphin, portanto, já usando a palavra *silhouette* em 1781 e dono do *Spectacle des Enfants de France*, acabou se instalando com a caixa de figuras no próprio Palais-Royal, que era um teatro de vivos. Aumentou o repertório a fim de desmentir aqueles que o acusavam de só apresentar uma peça assegurando que não repetia uma cena depois de outra e que a censura não tinha que se preocupar pois em seu espetáculo reinavam a alegria e a decência. *On rit beaucoup* — diziam — *et cela suffit*. Só que nessa época e já pintando uma revolução no horizonte parisiense, o teatrinho já virara sombra-chinesa. Séraphin — um gênio da propaganda em duplês que parece ter sido a moda na época — atravessa a revolução com suas pecinhas (*Point d'éclairs de genie/ feux follets de l'esprit/ si ce n'est pas Thalie/ c'est son ombre qui rit.*), que atingem a cifra de 200 cenas *tcujours décentes* e clientela tão vasta que o obrigou a criar um dispositivo portátil para poder atender a chamados na cidade e no campo. Mudando o nome do teatro para *Palais Égalité* a fim de acompanhar a moda e estar em dia com os tempos guilhotinescos, com mais alguns anos sua casa de espetáculos passou a ser *Vrais Sans-Culottes*, mas as figurinhas continuaram sendo as mesmas sombras ditas chinesas, porém, invenção sua. A partir daí seus bonecos criaram corpo para estar em dia com a moda dos comediantes de madeira que, nos palcos de Paris, substituíam os censurados atores de carne e osso. Quando é decretada a liberdade dos teatros na França, Séraphin já incorporara às silhuetas verdadeiras marionetes.

Quanto ao *conselho*, se você tiver necessidade de improvisar ou apresentar de repente um “espetáculo” de bonecos e não contar com nenhum boneco de três dimensões, bem acabado, dentro das regras do bem fazer artesanal não se afobe nem se desgrenhe por isso. Uma forma em 2 dimensões resolverá o problema pois já foi usada há séculos conforme vimos.





Sombras chinesas (cenas diversas)

Obedecendo a algumas regras básicas — claro — você poderá recortar suas figuras, até de revistas, e pô-las em ação sem necessidade de projetar a sombra sobre uma tela de pano, pois neste caso terá que dispor de iluminação e ambiente escuro.

Seus *pupazzi* ou silhuetas poderão ser feitos assim:

1. Para começar ou treinar os dedos, pegue algumas revistas velhas com belas fotos, escolha as mais sugestivas e simples, recorte-as com cuidado. Cole sobre cartolina e na parte posterior fixe, com fita gomada, uma vareta fina que acompanhe toda a altura da figura tendo um pouco de sobra na parte inferior a fim de possibilitar a manipulação.
2. O número de figuras sugestivas que você encontrar poderá até “inspirar-lhe” uma estória. Se não der para tanto, arme cenas isoladas, separadas umas das outras por sonoplastia, música ou narração.
3. O processo de animação é o mais simples possível: com a mão, mova ligeiramente a figura em inclinações laterais ao ritmo da música ou da fala. (Vide conselhos de Pollock, págs. 26/7.)
4. Aperfeiçoando esse teatrinho de figuras, você poderá mais tarde transformá-lo num verdadeiro teatro de sombras, adaptando uma tela iluminada na boca de um palquinho de fantoches ou esticando um pedaço de morim em uma moldura. Mas não improvise: coloque a lâmpada na posição correta, entre o manipulador e a tela e verifique a sombra projetada.

#### Obras consultadas:

- Wayang-purwa, The Shadow Play of Indonesia*, Moebirman, Albani — *The Hague*, 1960.
- Puppetry Today*, Helen Bynion, Watson Guptil Publ. Inc. NY. 1960.
- Titeres, Sombras y Marionetas*, Maria Del Carmen Schell, 1947.
- Histoire Générale des Marionnettes*, J. Chesnais, Bordas 1947
- El Correo* — Unesco — N. 3/4 1955.
- Atlantis* — heft 2/1935 — Zurique.
- Adventures in Making*, Seon Manley — The Vanguard Press Inc. N. York 1959.

## A PONTE QUEBRADA\*



*A moldura transparente representa uma paisagem cortada por um rio atravessado por uma ponte cujo arco está quebrado. À direita, num plano mais recuado, vê-se uma casa com uma tabuleta. No início da cena, um rapazinho chega cantando e, com uma picareta, põe-se a derrubar tijolos numa das extremidades da ponte quebrada.*

### CENA 1

O GAROTO — Trá-lá-lá, trá-lá-lá! Ainda é cedo e não se vê nem um gato. Fui o primeiro a levantar-me. Vamos, vamos trabalhar depressa e para fazer o tempo passar mais depressa, cantemos. Trá-lá-lá!

*Enquanto trabalha com ardor, chega, precipitadamente, no outro lado da ponte, um viajante, que pára subitamente ao ver a ponte partida.*

### CENA 2

#### *O Garoto e O Viajante*

O VIAJANTE — Com minha precipitação, ia cair no buraco. Mais um pouco e mergulhava no rio. Disseram-me, no entanto, que era o caminho mais curto para ir à cidade vizinha, mas não me disseram que a ponte estava em ruínas e que eu não poderia passar por cima dela. Meu pai do céu! Isto vai me atrasar e não sei a quem pedir ajuda... Oh! Estou vendo um rapazinho do outro lado da ponte. Vou falar com ele (*chama-o*). Olá meu amigo!

O GAROTO (*que continuava a trabalhar, levanta a cabeça*) — Quem me chama? (*Continua a trabalhar*).

Personagens:

O GAROTO

O VIAJANTE

O BARQUEIRO

O VIAJANTE — Ei! Sou eu, meu filho. Pode dizer-me se o rio é muito fundo?

O GAROTO — Os seixos tocam na terra, lire-lire-lá. Os seixos tocam na terra. L'rire-lire-pá.

O VIAJANTE — Ora sebo! Isso eu sei e você não está dizendo nada de novo. Mas diga-me, amiguinho...

O GAROTO — Hein, meu senhor!

O VIAJANTE — Diga, meu filho, se eu poderei passar por dentro d'água?

O GAROTO — Ora, que besteira! Por que não poderia passar?

Os patos já passaram,  
lire-lire-lá!  
Os patos já passaram,  
lire-lire-pá!

O VIAJANTE — Você está pensando que sou um pato?

O GAROTO (*Pulando e rindo*) — O senhor parece mais um peru gordo!

O VIAJANTE — Que impertinente! Mas ele é moço e quer rir... Ei, meu amigo!

O GAROTO — Hein, meu senhor?

O VIAJANTE — Pode dizer-me a quem pertence aquela casa que estou vendo ali?

O GAROTO — A quem pertence? Ora, não é preciso ser muito inteligente para saber.

A casa pertence ao dono,  
lire-lire-lá  
A casa pertence ao dono,  
lire-lire-pá!

O VIAJANTE — Lire-lire-lá- Lire-lire-pá!  
Ei, meu amigo!

O VIAJANTE — Vende-se vinho naquela casa?

O GAROTO — Se vendem vinho?

Se vende mais que se dá,  
lire-lire-lá!  
Se vende mais que se dá,  
lire-lire-pá!

O VIAJANTE — Ora bolas! Quero saber se o vinho é bom.

O GAROTO — É, que se deixa beber,

lire-lire-lá!  
É que se deixa beber,  
lire-lire-pá!

O VIAJANTE — Acho que esse menino está zombando de mim. É preciso que eu saiba o nome dele a fim de me queixar às autoridades. Ei, meu amigo!

O GAROTO — Ordene, meu caro senhor.

O VIAJANTE — Diga-me, meu jovem amigo, como é que você se chama?

O GAROTO — O senhor quer saber meu nome? E o que é que o senhor quer fazer com o meu nome?

O VIAJANTE — Diga e não se incomode.

O GAROTO — Me chamo como o meu pai,

lire-lire-lá!  
Me chamo como o meu pai,  
lire-lire-pá!

O VIAJANTE — Ah, você tem o mesmo nome do seu pai, seu farsante! Pois muito bem, meu sabido, vou enrascá-lo. Ei, meu amigo!

O GAROTO — Vá dizendo, meu senhor.

O VIAJANTE — Diga-me, então, meu simpático, como se chama seu pai? Peguei-o! Quero ver como ele se sai dessa.

O GAROTO — O senhor quer saber como se chama meu pai? Acha que me empulhou, não é?

O VIAJANTE — Claro que o empulhei.

O GAROTO — Bravo, meu senhor! O nome do meu pai

É segredo de minha mãe,  
lire-lire-lá!  
É segredo de minha mãe,  
lire-lire-pá!

O VIAJANTE — Ai, que patife! Mas estou vendo que perco meu tempo e não chego na hora para o encontro. O dia avança (*Tirando o relógio.*) Com todos os diabos, meu relógio parou! Esse menino não se recusará a dizer-me que horas são. Ei, meu amigo!

O GAROTO — Que é que o senhor quer?

O VIAJANTE — Por favor, garoto, meu relógio parou. Pode dizer-me que horas são?

O GAROTO — Claro meu senhor. Eu tenho um relógio excelente e ainda por cima com um pêndulo.

O VIAJANTE — Ah, você tem um relógio de pêndulo?

O GAROTO — Mas sim, meu senhor. Olhe. (*Volta-se e mostra-lhe o traseiro.*)

Eis meu relógio solar,  
lire-lire-lá!  
Eis meu relógio solar,  
lire-lire-pá!

O VIAJANTE — Estão vendo o vagabundo? Mas espere, seu insolente, para ver o que acontece com o seu relógio solar. Ah, ali está um barqueiro... (*Chama-o*) Ei, barqueiro! Quer me levar para o outro lado?

O BARQUEIRO — Imediatamente. Desça por aqui, caro burguês (*Vê-se passar o barco no qual está o viajante.*)

O VIAJANTE — Por favor, meu caro, quem é esse vagabundo que está trabalhando do

lado de lá da ponte e que a tudo que a gente lhe pergunta responde com tire-lire-lás e tire-tire-pás?

O BARQUEIRO — Por todos os santos, caro burguês, é um vagabundo da pior espécie.

*Na ocasião em que o barco chega de baixo da arcada destruída, ouve-se o garoto dizer, enquanto joga pedras com a picareta.*

O GAROTO — Homem ao mar! Homem ao mar!

O BARQUEIRO — Está vendo o tratante? Mas já chegamos, caro burguês.

O VIAJANTE — Muito bem, meu amigo, estou satisfeito com você. Tome. (*Dá-lhe dinheiro.*)

O BARQUEIRO — Que bela porcaria!

O VIAJANTE — De que se queixa? Se eu soubesse não teria sido tão generoso.

*O garoto, que não parou de trabalhar, detém-se e olha para o outro lado da ponte.*

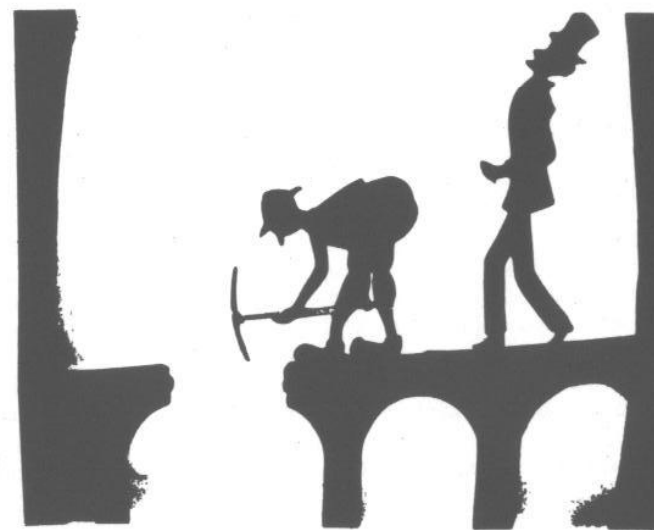
O GAROTO — Ora essa, para onde ele foi? Não estou vendo mais aquele homem! Ele estava me divertindo.

O VIAJANTE — (*Chegando junto dele com a bengala levantada*) — Ah, você estava se divertindo, hein? Vou dar-lhe um divertimento melhor, com o qual você não contava. (*Avança e dá-lhe umas bengaladas.*) Tome, tome! Quer mais? Filho, para aprender a cantar tire-tire-lás. Este é o segredo da minha mãe. Tome mais! Tire-tire-lire-pam!

O GAROTO (*Gritando e se defendendo com a picareta*) — Pare, covarde! Batendo numa criança...

O VIAJANTE — Quebrei o seu relógio solar, não foi? Que pena! Mas você nunca mais vai se esquecer desse relojoeiro!

(*Sai.*)



(\*) A ponte quebrada era a peça mais célebre do repertório de Séraphin e, segundo Hermilo Borba Filho: "uma obra-prima no gênero pela simplicidade do assunto e coerência com o espírito do teatro de sombras." Não se pode deixar de citá-la quando se fala em teatro de sombra.

## TEATRO DE BONECOS NA EDUCAÇÃO

Educação é tudo aquilo que entra no processo de transformação da criança num ser maturo. É o caminho entre o informe e a forma, entre o estar-em-formação e o ser. Mas uma criança não se desenvolve por idéias abstratas, não se transforma através de conceitos, mas se desenvolve e se transforma através daquilo que os seus sentidos captam e suas emoções lhe comunicam. Seria esse um processo educativo em sentido abrangente, e também em sentido largo, instrumental educativo é tudo aquilo que, passando pelos sentidos e pela emoção, determina uma transformação interna. Entre os muitos processos e os muitos instrumentais há um que nos salta aos olhos por seu conteúdo histórico, suas possibilidades plásticas, e complexidade de métodos: o Teatro de Bonecos.

O que é o Teatro de Bonecos? Ou, o que é o boneco?

Boneco é um objeto animado. É o inanimado que cria vida pela animação. Essa animação é obtida por uma adequada manipulação. E a manipulação de um boneco depende do tipo de boneco. Cada tipo de boneco requer um tipo diferente de manipulação. Os bonecos podem ser: de luva (também chamados fantoches), de luva-articulados; de fio ou marionetes; de sombra, máscaras, formas abstratas ou objetos. Mas, seja qual for a forma com que um boneco ganhe vida, ou seja qual for o material de que seja feito, o boneco é uma ilusão. É a parte anímica do homem projetada num objeto material. Pode às vezes ser um objeto de arte, um simples brinquedo, ou um lenço. O importante é a ilusão que ele provoca pela animação.

Nas sociedades primitivas os homens projetavam sentimentos, medos e idéias, em objetos, máscaras ou imagens, que passavam a ter poderes mágicos, como se fossem elos entre eles e os deuses, entre uma realidade física e um mundo supernatural. Sob esse ponto de vista podemos considerar os rituais, que se utilizavam de objetos animados, assim como o teatro primitivo, que escondia seus atores sob as máscaras ou imagens, como sendo as primeiras manifestações do Teatro de Bonecos.

O objeto animado causava nos primórdios da humanidade, e ainda hoje causa no Teatro de Bonecos, um impacto, porque é como se através dele estivessemos testemunhando uma ação que, conforme nos diz Frank Ballard: "satisfaz uma necessidade latente do homem... é a matéria criando vida. Apesar do seu instinto destrui-

dor o instinto criador é ainda mais forte, e isso é satisfeito ao se dar vida a um boneco." Ou ainda, "o boneco, não importa a forma em que se apresente, é no fundo um símbolo do homem".<sup>1</sup>

Manifestações de Teatro de Bonecos mais antigas foram encontradas na Ásia com o *teatro de sombras*. Ainda se disputa se o teatro de sombras se originou na China ou na Índia. Há referências dele não comprovadas na Índia há milênios antes de Cristo, mas provas mais concretas temos na China durante o reinado de Wu (140-87 a.C.) no período de Han. Dizem que Wu desesperado pela morte de sua esposa acreditou ter seu espírito retornado à terra quando um titeriteiro fez projetar a sombra de uma silhueta muito semelhante à da falecida imperatriz. O teatro de sombras da China se espalhou pela Mongólia e Mundo Árabe, sempre com conotações anímicas e místicas. Na Turquia encontramos o famoso teatro de sombras de Karagoz. No palco de Karagoz encontramos uma representação alegórica do Universo: "Todos os seres humanos são manipulados por Deus, assim como os bonecos são manipulados pelo titeriteiro".<sup>2</sup>

O teatro de sombras da Turquia se estendeu pelo Egito, Java, Sião. Deles todos o mais famoso é o teatro de Java. Max Von Boehm na seção dedicada ao teatro de sombras do Oriente no seu livro *Dolls and Puppets* (N. York, 1966) diz que o verdadeiro centro do teatro de sombras é Java, ou pelo menos ele aí atingiu seu ponto mais alto. O teatro de Java trata de deuses, príncipes, princesas, reverência heróis e ancestrais. *Dalang*, como é chamado o titeriteiro em Java, é uma espécie de sacerdote ou poeta, pessoa altamente respeitada. Max Von Boehm lembra ainda, nessa seção, Omar Kayan que comparava a vida humana com "um drama de sombras projetadas num palco cuja iluminação seria o sol e onde os homens iam e vinham como a figuras recortadas de um teatro de sombras."

O Teatro de sombras no Ocidente posteriormente se desenvolveu por influência chinesa. Na Europa nos séculos XVIII e XIX tivemos teatros-de-sombra famosos como o de D. Séraphin, iniciado em Versailles, 1794; e o *Théâtre du Chat Noir* em 1880 que se realizava no café de Salis para uma clientela refinada.

Ainda na Ásia, outras manifestações de Teatro de Bonecos temos com *bonecos de vara*. No Japão o Bunraku, que em certa época chegou a ser mais importante do que o Kabuk. A. Scott no seu livro *The Puppet Theatre of Japan* (Tokyo, 1973), falando sobre o Bunraku diz que na sua origem ele era ligado a ritos religiosos e que o seu fundador foi um sacerdote shintoísta.

Famoso até hoje é o teatro de vara da Sicília, com pesados bonecos de madeira. Noite após noite se desenrolam cenas de *Orlando, Furioso*.

O teatro de vara muito influenciou o Teatro de Bonecos da Europa Oriental deste século, e recentemente passou a ser usado nos teatros profissionais de todo o Ocidente.

Com a *Commedia dell'Arte* temos principalmente bonecos de luva, sendo Pulcinella a figura central. Pulcinella viajou depois para a França onde toma o nome de Polichinelle, originando o Guignol

francês. Passou depois para a Inglaterra se encarnando em um Punch; Petroushka na Rússia; Kasperl na Alemanha; Mamulengos no Brasil. Sempre com caráter popularesco, recriado e adaptado no lugar e no tempo onde ressurgiu.

O teatro de marionetes, ou de fios, floresceu em todos os países Europeus, muitas vezes estimulado por figuras do mundo artístico e literário. Chegou a grandes refinamentos. Centros mais importantes do teatro de marionetes foram Munique, Basiléia e Viena. Também muito famoso foi o *Théâtre des Marionnettes des Jardins des Tuileries*, na metade do século XIX; ou o *Théâtre de Nohant*, fundado por Maurice Sand, filho de George Sand; ou o *Théâtre de Lemercier de Neuville*. É também a época em que o Teatro de Bonecos começa a tomar características de divertimento infantil. Na Itália temos o Teatro de G. Golla, em Milão; ou o *Teatro dei Picoli*, de V. Podrecca. Em nossos dias Albert Roser, da Alemanha, é o grande virtuoso, apresentando-se sozinho e sem palco, só ele e seus bonecos, um de cada vez, impressionando pela precisão de movimentos e comovendo pelo seu lirismo.

Teatro de Bonecos, com variadas técnicas e formas, também na Oceania e África.

De sombra, de vara, de luva ou marionetes, o Teatro de Bonecos surgiu em todas as culturas, quer seja como manifestação místico-religiosa, popular ou artística, mas sempre deslocando adultos e crianças de uma realidade próxima e natural para outra realidade de fantasia e mistério.

O Teatro de Bonecos depois de ter passado por um período de certo esquecimento, repentinamente ressurgiu e com uma força tal que estudiosos ainda procuram explicar porquê.

Estamos assistindo ao renascimento do Teatro de Bonecos numa fusão de Ocidente com Oriente. No Oriente, no Japão, vemos um teatro de bonecos automatizado para seriados de TV, e no Ocidente um teatro de objetos e máscaras como se se tratasse de cerimônias ritualísticas orientais. E, não vemos mais uma só modalidade de forma mas bonecos de vara, sombra e luva, misturados com atores, tudo num só espetáculo.

Dessa síntese histórica o que concluímos? Qual é o panorama atual do Teatro de Bonecos, enquanto manifestação artística e enquanto educação?

Enquanto manifestação artística estamos assistindo hoje, repetimos, à renascença de uma das mais antigas manifestações artísticas da humanidade. Só que hoje ela não se apresenta de maneira isolada ou diferenciada, mas há uma fusão das diferentes tendências do passado e do presente. O Teatro de Bonecos se modificou. Se a tecnologia (som, luz, técnicas de confecção) enriqueceu e ampliou as possibilidades cênicas, ao mesmo tempo parece criar, numa certa corrente, uma uniformização dos espetáculos. Ou, talvez a procura de uma forma de expressão teatral através do boneco possa fazer um tipo de Teatro de Bonecos perder seu cunho popular e a sua espontaneidade. A temática também se tornou mais complexa. Dramatizações

de um poema de Neruda, encenação de um conto de Oscar Wilde, ou a animação de um quadro de Picasso, uma versão nova de Cinderela, são as últimas produções de Teatro de Bonecos em interações com atores.<sup>3</sup> Será o teatro emprestando e assimilando o boneco, ou estará o Teatro de Bonecos se ampliando? A televisão também descobriu os fantoches, os marotes e os bonecos de vara, dando-lhes novas amplitudes e enfoques. É o que vemos com Jim Henson, criador dos famosos *Muppets*, por exemplo, amplamente conhecido em *Sesame Street* — na versão brasileira, *Vila Sésamo*.

Mas contrastando com essa complexidade persistem ainda alguns pequenos teatros ambulantes, como Steve Hansen dos Estados Unidos, ou Jean Paul Hubert da França.

E se opondo à técnica temos os espetáculos grandiosos do *Bread & Puppet Theatre*, de uma simplicidade tocante como só Peter Schumann é capaz de criar. Grandiosos pelo tamanho e beleza de suas esculturas animadas, e pelo que de místico e humano encerram. Prescindindo de técnicas de som e iluminação insistem em não se afastar da rua.

Se esse é o aspecto do Teatro de Bonecos atual como manifestação artística, há ainda em nossos dias outro aspecto não menos importante que é a canalização do boneco para a educação. Ele deixou de ser apenas espetáculo para ser também instrumento educativo e terapêutico — talvez por sua essência mesma, a que se depreende de sua história, ou seja, a de ser intermediário entre uma realidade sensorial e outra espiritual e/ou intelectual. O boneco opera em níveis que a objetividade da realidade não atinge. E sobre Teatro de Bonecos e Educação não podemos deixar de citar aqui A. R. Philpott que no *Puppet Book*, editado por L. V. Wall (Londres, 1965) nos diz que: “o que foi fundamental no desenvolvimento da humanidade deve ser fundamental para o desenvolvimento da criança.” Mas, deve haver alguma razão mais específica pela qual tem sido ele hoje objeto de tantos experimentos educativos e tema de conferências internacionais. Sergei Obraztsov, diretor do Teatro Central de Bonecos de Moscou, fala sobre o poder emocional que a arte possui, e que ao educarmos crianças não podemos disso nos esquecer. Obraztsov vê no Teatro de Bonecos a “primeira incursão na criança de imagens criadas pela arte, o primeiro encontro da criança com a arte cênica, as primeiras sensações puramente estéticas.” Naturalmente ele está se referindo a espetáculos de Teatro de Bonecos técnica e artisticamente avançados, como entre nós não temos ainda notícia, ou muito pouco. Mas, seja qual for sua qualidade, existe no Teatro de Bonecos sempre o poder da alegoria que tanto pode influenciar a imaginação e a emoção infantil.

O Teatro de Bonecos na educação em alguns países já é extensamente usado como auxiliar de ensino: matemática, poesia, literatura, línguas estrangeiras. Mas, entre nós deveria ser principalmente usado como motivação para as crianças carentiadas não só de estímulos educativos como carentiadas em tantos outros aspectos. Deveria ser usado, por exemplo, na educação de saúde preventiva, para transmitir noções de higiene, deveres e direitos cívicos, alfabetização etc.

O que vem a ser Teatro de Bonecos Aplicado à Educação?

Teatro de Bonecos na educação pode ser visto sob dois aspectos: quando a criança o assiste, e quando a criança o cria.

Enquanto a criança o assiste, ou seja enquanto espetáculo, sabemos que nada se fixa na mente de uma criança tão bem quanto as imagens que emocionalmente a prendem, transformando-a internamente.

Enquanto a criança o cria, possui um valor educativo muito grande, pelo seu aspecto lúdico e criativo, envolvendo atividades motoras, além de propiciar o desenvolvimento da expressão verbal e um trabalho em equipe.

Poderíamos dizer ainda que Teatro de Bonecos na Educação pode ser encarado sob dois aspectos:

### 1. Teatro de Bonecos-Instrumento

Quando se trata do espetáculo, ou seja quando é assistido como manifestação artística.

Quando ele é usado na mão do professor, em pequenos espetáculos, pequenas histórias, ou apenas com um boneco, para transmitir um ensinamento, temas simples ou conceitos abstratos.

Quando é usado pela criança-aluno para retransmitir ou verbalizar o aprendido.

### 2. Teatro de Bonecos-Processo

Quando a criança confecciona ela mesma seus bonecos ou objetos, quando ela os manipula, cria seus temas, desenvolvendo-os em roteiros.

Teatro de Bonecos-Processo é que no momento vamos tratar com mais detalhe na segunda parte deste artigo.

## TEATRO DE BONECOS-PROCESSO

Para o desenvolvimento de um Teatro de Bonecos Aplicado à Educação, O Casulo aplica as seguintes etapas para se fazer junto a crianças e adolescentes um trabalho de Teatro de Bonecos enquanto processo. As etapas são 7:

Etapas: Etapa 1: Motivar; Etapa 2: Dialogar; Etapa 3: Manusear; Etapa 4: Manipular e expressar; Etapa 5: Confeccionar; Etapa 6: Improvisar e Dramatizar; Etapa 7: Desenvolvimento de participação e análise.

Etapas: Etapa 1. MOTIVAÇÃO — Motivar a criança com uma apresentação de teatro de bonecos prévia é muito importante pois não chegaríamos a nada se não as motivássemos e não tivessem elas outras referências além das estereotipadas experiências da TV ou cinema. É claro que o poder dessa motivação depende da “habilidade do titeriteiro e do conteúdo da peça apresentada”.<sup>4</sup>

**Etapa 2. DIÁLOGO** — Iniciar um diálogo durante ou depois da apresentação (dependendo do estilo do apresentador) entre o boneco e a criança principalmente ao se tratar de crianças muito pequenas. Muitas vezes guardam elas medos de um ou outro personagem, e esse medo se desfaz à medida que a criança vai aos poucos descobrindo sua força sobre o boneco, e que não está lidando nem com gente nem com bicho, mas nem por isso sonho ou pesadelo.

**Etapa 3. MANUSEAR O BONECO** — É importante que a criança sinta o boneco. O boneco daquela apresentação, se possível, mas não necessariamente. Qualquer boneco em qualquer outra ocasião. Mas no momento que a criança pega e brinca com um boneco, dando-lhe vida, ela se projeta nele, ou projeta agressividades. Neste ponto é que o boneco é excelente material para clínicas e luterapias. Em *Puppets and Therapy*<sup>5</sup> vemos experiências interessantíssimas, analisadas sob diferentes aspectos e diferentes situações. Nessas experiências vemos que as crianças sentem os bonecos não como seres exatamente iguais a elas mas também não muito diferentes, ou que os bonecos são talvez aquilo que elas gostariam de ser ou fazem aquilo que elas gostariam de fazer, às vezes o impossível ou o censurável.<sup>6</sup>

**Etapa 4. MANIPULAÇÃO E EXPRESSÃO VERBAL** — Conforme a faixa etária já se pode aos poucos, ou imediatamente passar noções de manipulação ou expressão através de movimentos da mão e dedos. Com isso estimula-se a coordenação motora ludicamente. Os exercícios de manipulação podem ser iniciados sem os bonecos, com exercícios de dedos, mãos e braços, exercícios de expressão através de pequenos e amplos gestos. Na manipulação de um boneco de luva é preciso distinguir movimentos do dedo indicador (o que controla a cabeça do boneco), dos outros dedos (que controlam os braços do boneco), ou movimentos de pulso ou braço (que controlam o corpo e locomoção do boneco). Na educação os bonecos mais recomendados são os de luva, não só por serem mais fáceis de serem confeccionados como também por permitirem maior expressão manual (motricidade). Mas os bonecos de vara também têm vantagens de coordenação motora além de serem mais vistosos e servirem para determinadas situações. Apenas confeccionar um boneco não é criá-lo, pois ele se cria na medida em que recebe vida, isto é, através da manipulação. A expressão verbal do boneco também lhe acrescenta vida. E ao fazer a voz de um boneco a criança desenvolve sua observação auditiva, como também desenvolve sua própria expressão verbal. Através do boneco ela pode também verbalizar situações que na vida real não o faria.

**Etapa 5. CONFECÇÃO** — Depois de brincar, se exercitar ou se projetar nos bonecos recebidos pelo educador, é mais do que tempo de dar às crianças a oportunidade de criarem elas mesmas seus personagens. Como esta é uma arte essencialmente prática vamos falar apenas de algumas dificuldades e vantagens da confecção. Ou de certas condições para se desenvolver a confecção com crianças de 6

anos em diante. W. R. Jacoby, dá 3 pontos básicos para a confecção: simplicidade, rapidez e satisfação.<sup>7</sup> Sobre a simplicidade sugere que não se busque na construção de um boneco, principalmente o primeiro, a elaboração de uma obra acabada, ou a réplica de modelos, nem proximidades com a realidade. Também se deve levar em consideração a faixa etária e não dar materiais que envolvam complicadas técnicas. Sobre a rapidez, diz Jacoby, a criança quer ver logo sua obra terminada. Processos demorados que levam muito tempo para secar, montar, pintar, vestir, podem interessar a alguns adolescentes mas não servem para crianças. Vivendo aqui e agora como vivem, perderiam o interesse se tivessem que esperar muito por um resultado. Finalmente sobre a satisfação, a satisfação da criança é relativa a ela mesma. Não pode ser julgada por nossos padrões, nem pelo nosso senso de proporcionalidade ou conceitos de cor ou forma, termina Jacoby. Seria bom lembrar que a criança cresce na direção em que é estimulada, como a planta cresce em direção à luz.

Ainda sobre a confecção gostaria de abrir um parágrafo sobre os Fanto-lixos ou Fantolixos, termo por nós criado para nos referirmos aos bonecos feitos de sucatas, materiais acessíveis senão gratuitos. São bonecos já quase prontos, só necessário um pouco de cola, papel, tinta e imaginação,

As vantagens da confecção todos sabemos: ao rasgar ou cortar, colar, pintar, costurar, a criança desenvolve motricidade. Aprende anatomia humana e animal. Desenvolve criatividade e imaginação.

**Etapa 6. IMPROVISAZÃO E DRAMATIZAÇÃO** — Exercícios de manipulação e voz devem ser feitos concomitantemente à confecção, de maneira que estando o boneco pronto ele quase que já ganha uma determinada voz, conforme suas particularidades ou personalidade. Na confecção de um boneco feito em grupo ele adquire características não só próprias como também outras em relação ao grupo ou aos bonecos do grupo. Dessa forma já quase que temos uma estória com diferentes personagens simultaneamente criados. E essa estória depois através de improvisações vai-se formando em roteiro. Cabe ao educador apenas anotar as partes essenciais do roteiro criado pelas crianças e cobrá-las nos ensaios ou brincadeiras de improvisação. Jamais um texto deve ser impingido às crianças, principalmente depois de terem elas criado livremente seus personagens, pois seria como que cortar um processo criativo.

O período de ensaios ou improvisações dramáticas é o período mais rico do processo. Dependendo da idade das crianças esse período pode ser explorado ao máximo, fazendo com que elas possam se auto-analisar colocando espelhos na frente do palco e atrás da cena, para que possam observar não só sua manipulação como também a inter-relação dos seus movimentos corporais dentro de um reduzido espaço. A utilização de gravadores para que elas possam se ouvir e se analisar mais tarde é também outro meio que as ajudará na melhoria de uma linguagem e na fonética.



Neste ponto poderíamos abrir um capítulo sobre a produção que envolve todo um processo de equipe: marcenaria, costura, música, iluminação às vezes, pintura etc.

Palcos são também já em si outro capítulo que infelizmente não dá para tratarmos aqui em extensão. Tipos de palcos e como construí-los. E também pensarmos na não-necessidade deles... Ou produções que incluam cenas com e sem palcos, ou diferentes tipos deles.

Ainda sobre essa penúltima etapa de dramatização gostaria de lembrar que cada ensaio é um espetáculo e o espetáculo deve ser um ensaio.

O conjunto todo desse trabalho já é por si educativo enquanto trabalho de equipe, isto é, coordenação social através de uma auto-expressão. É uma atividade onde cada membro de um grupo, cada criança, pode encontrar uma atividade que lhe agrade. Não existe estrelismos, pois no final o boneco é o único protagonista, e toda uma equipe desaparece para só aparecer os bonecos como o resultado de um grupo.

Etapa 7. PARTICIPAÇÃO E ANÁLISE — Se tivermos um grupo de 6 ou 7 crianças já temos um grupo para começar. Esse grupo pode ser dividido em dois. Se tivermos um grupo de 30 crianças, esse pode ser subdividido em 5 subgrupos. E parte desse processo são os trabalhos paralelos de diferentes grupos concomitantemente. Portanto numa classe de 30 alunos, teremos 5 roteiros diferentes. Serão 5 ensaios e assim todos serão atores — manipuladores e platéia ao mesmo tempo. E ser platéia é também parte importante do processo, pois é quando se pode estimular a análise ou crítica das “atuações dos bonecos”, e não de manipuladores ou de companheiros. Aqui podemos nos separar dos manipuladores ou mini-titereteiros e jogar com o objeto-intermédio que é o boneco. E assim como em fases preliminares gravadores ou espelhos estimulam autoanálise, a análise-crítica final da platéia desenvolve espírito de crítica objetiva.

O mais importante nesse processo é a combinação do educativo com o lúdico, como para o adulto é importante o trabalho alternado com a diversão. O fascínio do Teatro de Bonecos é que ele apresenta sempre dualidades: é uma arte para adultos e para crianças; é espetáculo de entretenimento e processo educativo; é sonho e é realidade.

O Teatro de Bonecos traz em si um mistério que para a criança é o mundo da fantasia, e para o adulto é a intuição de outra realidade. Para aqueles que estão-em-formação, o vir-a-ser do boneco é tão importante quanto para os adultos o é a intuição do Ser.

Theodore von Kleist disse: “O homem ao se tornar consciente de si mesmo perdeu o poder de refletir ou transmitir o infinito, só a marionete, ou um deus, pode agora fazer isso.”

Educar não é dar informações, mas fazer de uma criança um homem verdadeiro. E verdadeiro homem é aquele que além de si, intui sua Realidade.

(1) Frank Ballard, *Puppetry: a circumspective look* — *Theatre Crafts* (março/abril/1975)

(2) Cevdet Kudret, *Karagoz in the culture of Turkey* — *The Puppetry Journal* (julho/1972)

(3) Teatro Nacional de Estocolmo, *Vida e Morte de J. Murieta*, Pablo Neruda; Teatro de Konstanssa, Rumênia, *A Criança da Estrela*, de O. Wilde; Dep. de Teatro da Universidade Albuquerque, USA; *The Cube & Rose Parade & Desire caught by the tail*, Picasso; Teatro Krak, Checoslováquia, *Cinderela*.

(4) *The Puppet Book* (Londres, 1965) edit. L. V. Wall

(5) *Puppets and Therapy* (Londres 1975) edit. A. R. Philpott.

(6) Uma das primeiras experiências com boneco-terapia foram feitas em 1935 por Mlle. Rambert, em *Bellevue Hospital* em Nova Iorque e publicadas depois em seu livro *New Techniques of Child Psycho-analysis* (1938)

(7) W. R. Jacoby, *Puppetry in Religious Education*, 5.1, S.d.18p.



*Helen Binyon:*

... nada é tão indescritivelmente enfadonho como um mau espetáculo de bonecos.

Parece-me que muitos dos maus espetáculos de bonecos são o resultado de um objetivo mal compreendido por parte de seus criadores, cujo interesse principal está mais na ingenuidade mecânica do que na forma dramática.

*Verissimo de Melo:*

Quem se interessar pela sociologia do *mamulengo* não pode deixar de considerar a importância da função social desse tipo de teatro. Ele é uma válvula de escape — e esse sentido interessa também à psicologia — através do qual os espectadores vêem as suas próprias situações existenciais, dos amigos, patrões e governantes. É manifestação de crítica social, senão tão contundente quanto o teatro real, feito por figuras humanas, mas igualmente válido para uma faixa da população que frequenta suas exhibições e se diverte com os pequenos dramas que ali se refletem.

## TEATRO DE BONECOS GROTESKA

Foi justamente no palco do *Groteska* que o complexo processo de estabelecimento das bases do moderno teatro de bonecos da Polônia aconteceu em bases artísticas. O início desse grupo data de 1939, quando Sofia e Wladyslaw Jarema (com um grupo de atores e pintores de Varsóvia) organizaram o Teatro Estadual Polonês de Grodno. Grodno se situava perto da fronteira entre a zona ocupada pelos nazistas e a União Soviética. Os refugiados de guerra, fundadores do teatro de bonecos, tinham um apoio de sua causa em Sergei Obraztsov, o expoente do teatro de bonecos soviético.

O ano de 1945 marcou o início do trabalho do *Groteska* sob a direção dos Jarema na Cracóvia já libertada. Em 1947, durante a permanência em Paris, a companhia foi dirigida por Henryk Ryl e Maria. A partir de 1949 Maria Jarema continuou como diretora do teatro. Ainda que criando um tipo de teatro próprio e original, os Jaremas sempre se referiram à autoridade de Obraztsov. O papel desse eminente teórico e profissional de bonecos na construção da forma artística do *Groteska* foi assim descrito por W.J.: “O salto do primitivo (a palavra não implica uma negação de sua arte) castelete de bonecos do pré-guerra com sinais que preludivam a liberdade do uso de várias distâncias, à escala, forma o estilo do teatro de bonecos de 1945 transcenderiam até as possibilidades de um gênio. Foi o espírito criador do jovem Obraztsov, já dos anos 40, que derrubou as paredes do palco de caixa e abriu as portas por onde penetramos, cada um de nós visando de diferentes formas o vasto horizonte e seguindo cada um seu próprio caminho”.

Já no início de suas atividades, os Jaremas decidiram prosseguir em seu objetivo que determinara desde então a busca das linhas do *Groteska*. Sua ambição, manifestada em todas as ocasiões, era ganhar não só crianças como adultos. Eles desejavam “convencer os grandes que teatro de bonecos não é apenas *bonecos para crianças*, mas teatro para todo mundo, a mais teatral de todas as formas teatrais. É apenas um tipo de teatro diferente”. Os bonecos devem ser usados para apresentar os elementos românticos, lendários, heróicos da vida humana. Não é absurdo deixá-los apresentar os personagens de Ostrovsky, Tolstói, Checov ou Jack London...” Devemos lembrar que isto era em 1948.

Essas opiniões, reforçadas pelos sucessos artísticos, abriram para os bonecos de Cracóvia, e depois as máscaras, o caminho da grande literatura. Eles derrubaram os preconceitos a respeito das possibilidades limitadas do boneco. O acabamento do teatro do *Groteska*, já com significação histórica, é justamente a justa rejeição da literatura pobre, dos contos entorpecentes ou da crueldade e pesadelo de Grimm, em favor de uma literatura dramática de valor ou da adaptação dos clássicos. Ele também merece o crédito de ter inspirado modernos escritores com a convenção do boneco e da máscara.

O obstáculo que consiste na falta de literatura própria, escrita especialmente para o teatro de bonecos, foi vencido pelo *Groteska* por meio de uma arte moderna, delineada nas experiências da pintura moderna. Com a ajuda de tais recursos podia criar produções interessantes mesmo quando o texto não era da mais alta qualidade literária. Os sinais plásticos e a harmonia de situações comunicavam facilmente, especialmente com as crianças. A convenção teatral se tornou uma linguagem básica normal. Usando a metáfora e a condensação no repertório infantil, os ousados produtores do teatro *Groteska* rapidamente venceram as limitações do teatro tradicional.

Desde 1945, o teatro *Groteska* conta com diversos cenógrafos famosos, incluindo Ali Bunsch, Cybulski e André Stopka. Todavia o estilo teatral se formou através de Dazimierz Mikulski, assim como de Lídia e Jerzy Skarzinski. Os princípios de composição grotescos e surrealistas de Mikulski de composição espaço cênico, combinados com os bonecos de Lidia Minticz-Skarzynska, usando excelente condensação psicológica, criou efeitos novos e surpreendentes. A economia de expressão e a caracterização concisa são os traços principais do *Groteska* que também combina humor, espírito, caricatura sutil, alusão e troça sempre apresentados por meio da convenção teatral plástica. Essas qualidades, inseparáveis do estilo *Groteska* são demonstradas principalmente pelas criações cenográficas de Mikulski.

A platéia adulta foi conquistada pelo grupo com peças do repertório dramático. Esta linha de atividade do teatro tem continuado e demonstra ser acertada. Pode-se mencionar aqui *Jogo com o Diabo*, de Jan Drda, *Se Adão Fosse Polonês*, de Ildefonso Galczynski, *A Ópera dos Três Tostões*, de Brecht, *O Martírio de Pedro Ohey*, *Rei Ubu*, de Jarry, *O Aventureiro*, de Mollière, *A Balada Macabra*, de Ghelderode e outras.

A experiência dos Jaremas, que consiste em criar espetáculos dotados de grande força épica, em fazer uso de todo o espaço cênico, rompendo também com a convenção naturalista e realista do século XIX, sem todavia abolir a divisão tradicional entre palco e platéia, a experiência fundada em arte moderna, representou um enorme papel no desenvolvimento do teatro de bonecos polonês.

O teatro *Groteska* não só aboliu e eliminou as convenções ultrapassadas que vinham do naturalismo do século passado. Também tomou

parte no processo que se desencadeou em todo o teatro de bonecos mundial. Em seu palco, observamos o abandono do teatro de bonecos clássico e da pureza da forma artística. Observamos o ator que se substitui à marionete e que de animador invisível do espetáculo se transforma em sujeito da ação cênica. Desde 1951, quando o manipulador irrompeu no palco, do *Groteska*, o teatro mudou radicalmente. Agora o ator vivo representa no palco simultaneamente com o boneco. Este conceito, contudo, não dominou nas experiências do grupo.

Resultou, não obstante, na idéia do teatro de máscara (a máscara usada pelo ator e constituindo o símbolo de um personagem). Esta forma tem sido desenvolvida atualmente e particularmente enriquecida em produções experimentais da literatura dramática. Recentemente, o teatro de máscara foi apresentado pelo *Groteska* na produção das peças do poeta cracoviano, prematuramente falecido, André Bursa, apreciadas na Polônia e no exterior.

Em *Jogo do Acaso*, Sofia Jarema analisou o mecanismo da deterioração da personalidade na atmosfera de uma *gang* juvenil; introduziu uma interessante inovação formal usando o rosto de um ator na sombra, como máscara. *Os Animais do Conde Cagliostro*, além disso, apresentou o mundo horripilante de seus crimes (a ação se passa durante a Revolução Francesa); o conde não só corrompia suas vítimas como as desfigurava fisicamente. Isto deu no espetáculo do *Groteska* uma expressão plástica maravilhosa e terrível.

O sucesso do *Groteska* está intimamente ligado à boa e inspirada literatura que determinou as linhas e o tipo do teatro experimental. Tem estado subordinado à convenção teatral, com seu princípio de ilusão, síntese poética e metáfora. Anos atrás irritou e chocou os adeptos do palco italiano e a visão naturalista do mundo. A presente seu "classicismo" pode irritar os adeptos do teatro de comunidade e de participação, isto é, aqueles que desejam a todo custo abolir a divisão entre palco e platéia.

Sofia Jarema, a autora de tantos sucessos do grupo não esconde suas preferências e repulsas. Ela fala diretamente de suas experiências atuais e de sua atitude em relação ao desenvolvimento teatral.

"... o teatro contemporâneo tentou muitas vezes abolir a separação entre palco e platéia. Falando como diretora de um teatro infantil, devo confessar que sou contra *happenings* teatrais para crianças. Essas tentativas encobrem muitas vezes um vazio e não têm uma justificação mais profunda, salvo que não há divisão entre palco e platéia e tudo acontece *em arena*.

"A eliminação da divisão entre palco e platéia, na minha opinião, consiste em algo mais do que a própria mudança da área de representação. Isto não é um fator decisivo nem mesmo no teatro de adultos. A divisão de que falamos desaparecerá de qualquer maneira se a temperatura do que estamos apresentando é elevada e o espectador está inteiramente absorvido no que está acontecendo no palco.

Falando sobre as formas do teatro infantil, acho que há uma ocasião para divertimento teatral e um tempo para contemplação da obra dramática. E a forma tradicional cria boas condições para contemplação do que a criança vê. A forma de *happening* diminui a ilusão cênica e, conseqüentemente, sua influência sobre a imaginação. O teatro de boneco e máscara que são os nossos recursos básicos de expressão cênica, exige uma certa distância. Acho que não há possibilidades para o *happening* em nosso tipo de teatro".

Defendendo o caráter particular do teatro de bonecos contra a expansão da nova onda, Sofia Jarema guarda o estilo e modelo em que trabalhou durante muitos anos e sua atitude firme merece respeito e deve ser apreciada.

Marian Sienkiewicz

(*The Theatre in Poland*, 2/1975)

POLÔNIA

## I CENSO NACIONAL DE TÍTERES\*

A Escola Nacional de Títeres de Rosário realizou, com assessoramento de Alcides Moreno, seu diretor, o primeiro censo de titeriteiros daquele país. Os dados foram obtidos por meio de questionários, tendo sido utilizadas também entrevistas pessoais.

O censo foi elaborado no início de 1976 com os teatros em funcionamento e quis abarcar os últimos 30 anos de atividades de teatro de bonecos na Argentina. Como medida inicial, levou-se em conta para cada uma das províncias (com exceção de Buenos Aires) o censo mais atualizado de população e foram catalogados os teatros de bonecos de acordo com a denominação reconhecida. Buscou-se, então, a relação existente entre a população das diversas províncias argentinas e os teatros, oficinas e escolas de bonecos. O resultado foi o seguinte:

Córdoba — 15 teatros, Santa Fé — 7, Entre Rio — 1, Misiones — 1, Chaco — 1, Jujuy — 1, Mendoza — 2, S. Luis — 1, La Pampa — 1, San Juan — 1, Neuquén — 5. Rio Negro — 1.

A província de maior densidade de teatros de bonecos em relação à população é a de Neuquén. O maior nível de crescimento foi entre 1967/1972 e no período posterior houve uma diminuição dos teatros ambulantes, observando-se a tendência para a fixação dos grupos com propensão para se tornarem estáveis.

Calcula-se que os titeriteiros, no interior da Argentina, efetuam cerca de 1.870 funções anuais assistidas por 560.000 crianças. 43% dessas funções são de grupos oficiais.

Das técnicas utilizadas, 100% dos titeriteiros utilizam o boneco-de-luva, mas outros 60% experimentam outras técnicas.

A incorporação de novas técnicas coincide com o período compreendido entre os anos de 1972/77, a partir da criação e realização de seminários, encontros, congressos e oficinas da Unima Argentina, realizados principalmente em Córdoba, Neuquén e Mendoza. Dos grupos ambulantes, 50% experimentam técnicas diversas.

100% dos titeriteiros realizam funções para crianças e alguns realizam também para adultos, sem exclusividade.

### *Os que vivem da profissão*

40% dos titeriteiros argentinos vivem exclusivamente da profissão e desses 40%, 60% trabalham em instituições oficiais.

Os profissionais pertencem a instituições oficiais, antigos elencos considerados grandes (4 ou mais integrantes) enquanto os 100% dos restantes não oficiais não excedem a um número de 2 pessoas, quando não são solistas.

### *Escolas*

São as seguintes: Escola Provincial de Títeres de Tucuman (oficial), Escola Nacional de Títeres de Rosário — a primeira em nível superior, e a Escola Provincial de Títeres de Neuquén. O autor mais representado é Xavier Villafañe 90% dos titeriteiros argentinos estão filiados à Unima.

(\*) Dados fornecidos por Alcides Moreno

## MAROTTES

As *Marottes* do Languedoc, fundadas em 1974 foram, no início, uma oficina de estudos e de pesquisa criada pela Federação das obras laicas de Aude com finalidade essencialmente pedagógica. Foi com esse espírito que esse grupo montou uma exposição itinerante sobre seu espetáculo *Picrochole*, permitindo aos estabelecimentos escolares visitados familiarizar-se com a técnica das *marottes* e com a obra de Rabelais. O objetivo, segundo Paul Vilalte, "é montar um espetáculo interessante não só para crianças, como adolescentes e adultos, como o são os quadrinhos".

Além do projeto de um Festival em agosto com a participação de grupos da região, organizarão um grupo de trabalho coletivo para amadores isolados (adultos e adolescentes) de Toulouse. Os participantes terão oportunidade de praticar a arte do boneco (fabricação e manipulação). Apesar de não estar prevista a realização de espetáculo, a evolução ulterior dependerá dos participantes, havendo o problema de local.

Além disso, eles propõem debates de reflexão sobre o boneco: especificidade da marionete, suas possibilidades, seu papel seu lugar na arte do espetáculo, boneco arte popular ou erudita? O boneco diante da sociedade. Em resumo: o boneco por que? Como? Para que?

Propõem também sessões de informação e sensibilização para a marionete. Estas se compõem de um diaporama (150 vistas dos bonecos e dos espetáculos do mundo inteiro), a apresentação de bonecos da coleção, demonstrações e debates.

### MÊS DA MARIONETE NO SALÃO DE PROVENCE

Durante o mês de junho uma dezena de grupos estão programados, entre estes o *Teatro de Sombras* de Jean Pierre Lescot e o *Théâtricule* de Jean Paul Hubert.

## O BONECO NO SUDOESTE DA FRANÇA

Ao contrário de outras regiões francesas — o norte, com o boneco de *tringle* e o personagem de *Lafleur*, Lyon com *Guignol* e o boneco de luva — o sudoeste não possui tradição histórica que tenha sobrevivido até hoje.

É provável que a marionete tenha tido seu lugar nas atividades de saltimbancos ligadas aos trovadores durante a idade média, mas só aprofundadas buscas poderiam trazer a prova disso. De fato parece ter sido necessário a voga do *Guignol* se estender por toda a França no fim do século passado para que o boneco tomasse raízes em nossa região. Um *Guignol* ao ar livre dava representações no jardim público de Toulouse antes da 2ª guerra mundial e, atualmente, ainda existem grupos mais ou menos itinerantes (fantoche Galand e fantoche Alberty) que mantêm essa tradição.

Depois da guerra, diversas personalidades (Raoul Carrat, Jacques Gunand, Brachet-Sergent...) se voltam como semi-profissionais do boneco. Eles estão na linha da renovação constatada na Europa e nos países do leste. Mas sua atividade permanece isolada no ambiente indiferente, e limitada por falta de recursos.

Nos anos 70, diversos grupos jovens aparecem com a ambição de prosseguir e ultrapassar a via traçada pelos antigos (Philippe Olivier e seu *Theatrivore*, *Compagnie Coquelicot*, *Teatro Vitamine*, *Magic Land Theatre*, *Marottes do Languedoc*, Susan Staleton deixam a Inglaterra ara continuar carreira na região de Albi). Seu trabalho está ligado ao único público potencial existente: o mundo escolar.

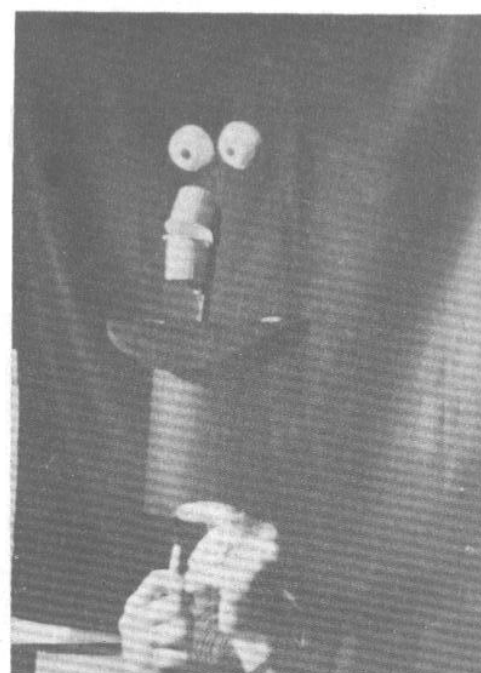
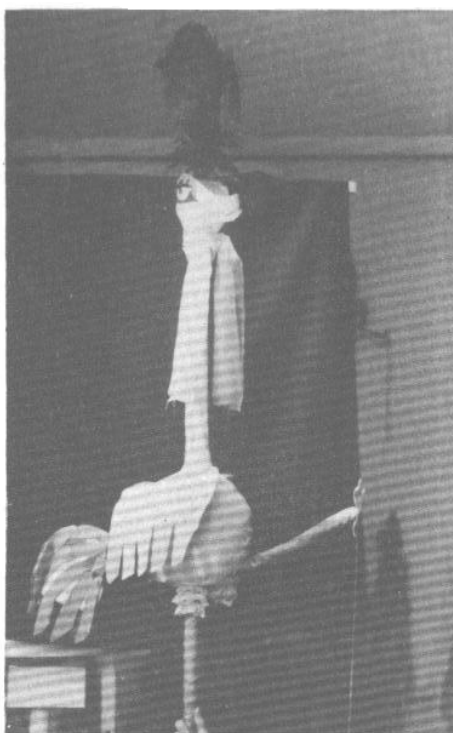
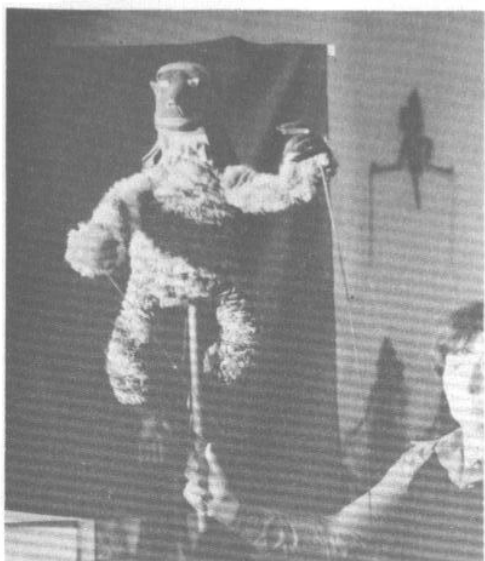
Os próprios grupos teatrais dão apoio às pesquisas sobre formas animadas, às vezes gigantes, sob a influência do *Bread & Puppet*. O *Grenier de Toulouse* — Centro Regional monta *Sébastien poisson de Juin*, experiência sem continuação. O *Teatro Caroube*, *Caravanserail* que pode ser classificado naquilo que em França se chama

de teatro jovem (grupos pouco ou não subvencionados, de vida precária) baseiam seu trabalho na máscara e objeto animado, *La Compagnie de l'Echelle*, *Le Théâtre de Feu* se dedicam à marionete e *Le Théâtre Populaire Occitan* a utiliza muitas vezes.

Paralelamente, um movimento amador, aparece, estrutura-se e vai se tornar um dos motores da vida do boneco na região. Na região de Toulouse se cria *Le Manteau d'Arlequin*, cuja seção boneco vai ser a origem, em 1976, da criação da UNIMA Aquitain Languedoc da França, que reunirá amadores (M. Berthet), grupos infantis (*La petite Fenetre*, *Les 4 Vents*), professores e educadores e bom número de profissionais citados acima. Sucedem-se os eventos: 1º Festival da Marionete d'Oc, publicação do boletim *La Marotte*, espetáculos, estágios, exposições, encontros com marionetistas franceses e estrangeiros, pesquisas teóricas.

Uma nova era está nascendo ou parece que o antigo deserto vai se transformar progressivamente e, apesar da ausência de profissionais famosos, é uma das regiões mais ativas da França.

Yvette Armengaud



O *Manteau d'Arlequin* (UNIMA Aquitaine-Languedoc) realiza um trabalho de preparação de espetáculos. Alguns tentam manter viva a tradição — como este *Que l'espectacle commence* — com bonecos de luva, outros se situam na corrente atual, como *Tilt-opera-loufoque pour marionettes*, que são marrotes, bonecos de vara, *Darling*, e *La soupe au caillou*, teatro de sombras.

O grupo faz também incursões no domínio da pesquisa, que resultam em elementos de espetáculo (*l'Autre*, mãos enluvadas), ou permanecem momentaneamente em estado de esboço (*O Aniversário*, de Pinter, que são formas esculpidas em polistireno e manipuladas à vista). Nesta página vocês têm amostras dos bonecos dos referidos espetáculos.

## ESPAÑHA

está nas págs. 72/5



## INVENÇÃO BRASILEIRA



No Brasil, é o *mamulengo* a expressão mais antiga e primitiva do teatro de figuras. Muito popular em Pernambuco, é de importação européia. Conserva sempre uma linha de ação dramática muito simples, inspirada diretamente nos fatos diários. Os bonecos têm cabeça e mãos de madeira e o corpo de pano, vazio, como uma luva. São manipulados acima de uma cortina ou telão por trás de qual se escondem os operadores. São eles também que falam pelos bonecos.

*Martim Gonçalves*

No Nordeste, o Mamulengo é também conhecido pelo nome de Babau ou de João Redondo, personagens das brincadeiras: o capitão João Redondo e o Dr. Babau. Um telão suspenso no canto da sala, com uma lâmpada acesa acima dele esconde ao público o apresentador da brincadeira, mas também lhe dá uma boa visão da assistência. Este pormenor é importante pois a platéia participa da dialogação e, portanto, merece e obtém perguntas, respostas e observações de todo tipo das personagens. Os bonecos, fabricados pelo próprio apresentador, são talhados em madeira leve, cortiça ou mulungu. Acima do telão vêem-se apenas a cabeça e o tronco deles, com indumentária de cores berrantes.

*Altimar Pimentel*

# I ENCONTRO DE MAMULENGOS DO NORDESTE

## RELATÓRIO

O I Encontro de Mamulengos do Nordeste realizou-se de 4 a 11 de dezembro de 1976 em Natal. Patrocinado pelo MEC/FUNARTE e, coordenado localmente pela Fundação José Augusto, teve como ambiente de apresentações o Circo da Cultura (capacidade para 1.200 pessoas sentadas) armado no conjunto residencial de Potilândia. De acordo com o espírito do projeto reuniram-se aqui grupos da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte, registrando-se a ausência de outros Estados por ser constatada a inexistência desse tipo de manifestação no mesmo nível dos participantes. Diversas entidades participaram da promoção que contou com a colaboração incondicional da imprensa. As sessões da tarde destinaram-se, sempre, às crianças do bairro e alunos de escolas públicas previamente selecionadas pela Secretaria de Educação e Cultura. Duas conferências foram proferidas no decorrer do Encontro, delas participando numerosa assistência. Durante todo o decorrer do Encontro registrou-se a participação permanente de estudiosos, jornalistas, estudantes e pessoas do povo, cumprindo-se, assim, a expectativa de grande participação popular. À solenidade de abertura estiveram presentes numerosas autoridades, cabendo ao Secretário de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Norte, Prof. João Faustino Ferreira Neto declarar oficialmente instalado o I Encontro de Mamulengos do Nordeste.

### *Sumário das Atividades*

Período — 04 a 11 de novembro de 1976

Localização — Natal (RN) (As apresentações foram levadas a efeito no Circo da Cultura, armado em Potilândia).

Grupos participantes — 8 (4 do Rio Grande do Norte, 2 da Paraíba e 2 de Pernambuco).

Número de Apresentações — 16.

Número de Conferências — 2 (Pelos folcloristas Veríssimo de Melo e Deifilo Gurgel).

Público participante — Aproximadamente 15.000 pessoas.

### Programação

- Dia 04/12 (sábado) 16:30 hs — Solenidade de abertura com a presença de autoridades, convidados e os irmãos “Relampo”, três mamulengueiros do Rio Grande do Norte apresentados pelo Presidente da Federação dos Grupos Folclóricos do RN — apresentação de Miguel Relâmpago.
- 20:00 hs — Apresentação do Grupo de Manuel Lucas — Várzea Nova — PB.
- Dia 05/12 (domingo) 16:30 hs — Apresentação do Grupo de Manuel Lucas — Várzea Nova — PB, com a presença do folclorista Ten. Lucena falando sobre o mamulengo daquele Estado.
- 20:00 hs — Apresentação de Miguel Relâmpago — RN.
- Dia 06/12 (segunda) 16:30 hs — Apresentação do Grupo de Zé Relâmpago — RN.
- 20:00 hs — Apresentação do Grupo de Mamulengos de Antônio Pequeno — RN.
- Dia 07/12 (terça) 16:30 hs — Apresentação do Grupo de Mamulengos de Antônio Pequeno — RN.
- 20:00 hs — Apresentação do Grupo “Invenção Brasileira” — PE.
- Dia 08/12 (quarta) 16:30 hs — Apresentação do Grupo “Invenção Brasileira” — PE.
- 20:00 hs — Apresentação do Grupo de Mamulengos de Zé Relâmpago — RN.
- Dia 09/12 (quinta) 16:30 hs — Apresentação do Grupo de Mamulengos de Joaquim Guedes — PB.
- 20:00 hs — Apresentação do Grupo de Mamulengos de Joaquim Guedes — PB.



- Dia 10/12 (sexta)      16:30 hs — Apresentação do Grupo de Mamulengos de “João Redondo” — PE.  
20:00 hs — Apresentação do Grupo de Antônio Relâmpago — RN.
- Dia 11/12 (sábado)    16:30 hs — Apresentação do Grupo de Mamulengos de Antônio Relâmpago — RN.  
20:00 hs — Apresentação do Grupo de Mamulengos “João Redondo” — PE.  
Encerramento.

Obs. — Nos dias 09, 10 e 11, precedendo a cada espetáculo foram proferidas palestras pelos folcloristas Veríssimo de Melo, Avany Policarpo e Deifilo Gurgel sobre os variados aspectos deste tipo de manifestação folclórica.

## II ENCONTRO DE MAMULENGOS

Está marcado para a 2ª quinzena de novembro o II Encontro de Mamulengos, em Natal.

BRASIL

## I ENCONTRO DE TEATRO DE BONECOS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Promovido pela ABTB, realizou-se durante o mês de outubro esse primeiro encontro de titeriteiros do Estado do Rio. Teve o patrocínio da Fundação de Teatros do Estado do Rio de Janeiro e aconteceu no Teatro Armando Gonzaga, em Marechal Hermes.

A ABTB promoveu um encontro prévio para estudo das condições de realização do referido encontro, aceitando as sugestões dos membros do grupo Contadores de Estórias quanto a pagamento de cachês e seleção dos espetáculos participantes. Feita a convocação a todos os grupos associados do Rio, no início, poucos se apresentaram e a participação de grupos novos foi o ponto positivo desse I Encontro de Teatro de Bonecos. Os espetáculos apresentados foram os seguintes:

- 1/10 (sáb.) Grupo Carreta — *A Mariposa*
- 2/10 (dom.) Grupo Qualquer Scena — *Luzes de Mel*
- 8/10 (sáb.) Grupo Asfalto Ponto de Partida — *Kakareco Boneco*
- 9/10 (dom.) Grupo Carreta — *A Margarida Curiosa Visita a Floresta Negra* (substituindo grupo de Petrópolis)
- 15/10 (sáb.) Equipe Bellan Júnior — Teatro de Fantoques e Ventriloquia
- 16/10 (dom.) Grupo Saltimbancos — *Balacobaco*
- 22/10 (sáb.) Grupo Sorriso da Criança — *Procura-se uma Rainha para o Meu Planeta*
- 23/10 (dom.) Grupo da Nau — *O Circo*
- 29/10 (sáb.) Equipe Bellan — Teatro de Fantoques e Ventriloquia
- 30/10 (dom.) Grupo Na Corda Bamba — *Pedro o Guitarrista*

A abertura do encontro, no dia 1º de outubro, contou com a participação de diversos grupos e da Banda do Colégio Tamandaré, que desfilaram pelas ruas de Marechal Hermes, motivando a população local que acolheu a iniciativa com grande entusiasmo, participando das atividades recreativas realizadas nas manhãs de sábado do mesmo mês.

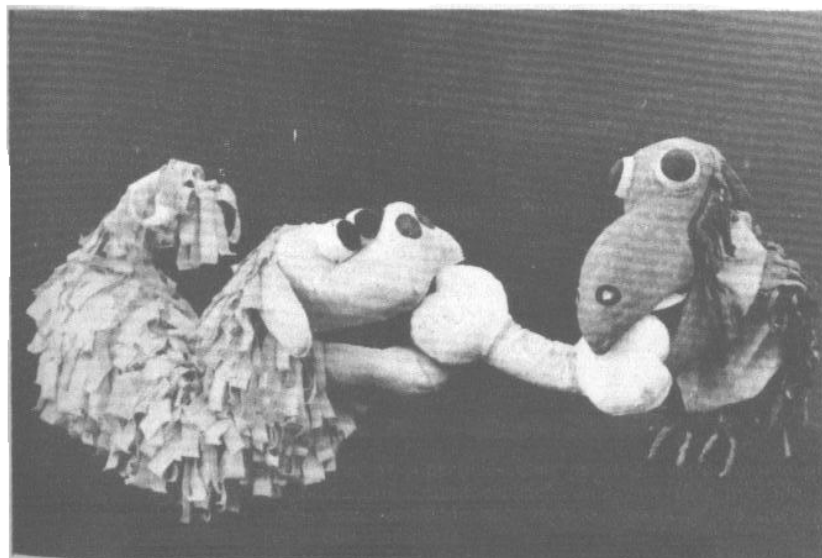
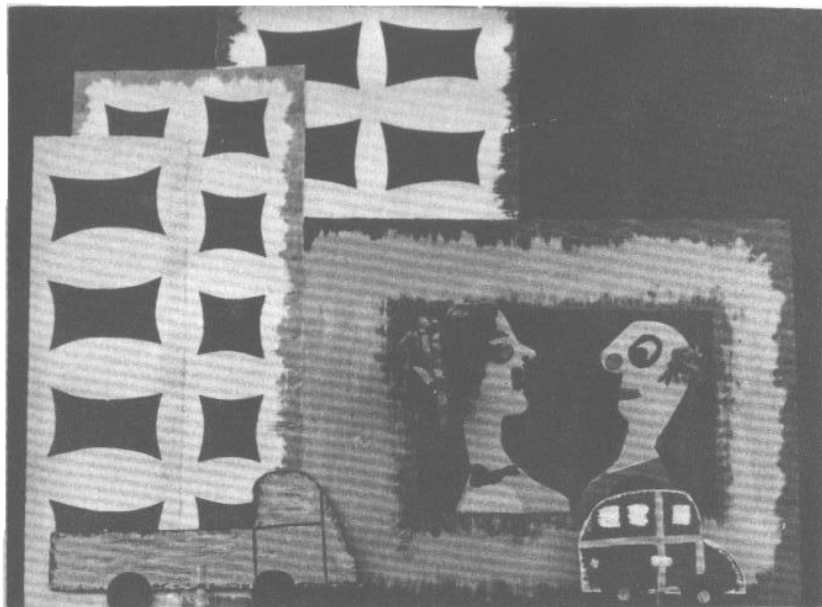
O Encontro foi documentado através de fotos e gravações, com o depoimento dos grupos, objetivando-se, ainda, a documentação do acontecimento para o arquivo da ABTB. O sucesso da promoção cresceu de semana para semana tendo os promotores do evento sido obrigados a aumentar o número de espetáculos para atender ao público (cerca de mil pagantes por dia), pois a lotação do teatro é de apenas 330 lugares.



ASPECTOS DO 1º ENCONTRO



## O GRUPO CARRETA NO I ENCONTRO



O interesse da FUNTERJ em patrocinar esse I Encontro deve ser louvado pois significou um estímulo aos grupos que se dedicam a arte titeriteira no Rio, além de oferecer ao público infantil uma diversão sadia para seus dias de lazer.

O objetivo da ABTB promovendo o I Encontro é poder reunir os grupos do Estado do Rio a fim de concretizar, futuramente, a organização de uma associação regional do Estado.

## GRUPO LABORARTE (Maranhão)

O Laboratório de Expressões Artísticas (LABOARTE) originou-se da necessidade que os jovens de várias tendências sentiram de concretizar um movimento que centralizasse suas atividades em torno de um objetivo comum, favorecendo assim um trabalho mais concreto de elaboração de formas de expressão artística voltadas para a educação popular.

Vários grupos de jovens de São Luís vinham se encontrando e trabalhando isoladamente com objetivos diferentes, o que dificultava o seu entrosamento. Foi assim que a CJCSP (Comunidade de Jovens Católicos de S. Pantaleão) começou, militando durante 3 anos na coordenação de movimentos jovens nos bairros de São Luís e de algumas cidades do interior do Maranhão.

A Comunidade de S. Pantaleão tentou dar um caráter menos assistencial aos trabalhos dos clubes de jovens, os quais passaram a desenvolver a alfabetização de adultos visando à educação integral do homem. Devido ao caráter transitório desses movimentos juvenis, a CJCSP resolveu organizar um grupo que pudesse dar continuidade ao seu programa. Foi, assim, fundado o Laboratório de Expressões Artísticas, que contou mais tarde com a adesão do Clube de Mães, do movimento de poesia engajada (Antroponáutica), do grupo de Compositores Jovens de São Luís, do Teatro de Férias do Maranhão, do Teatro Popular do Maranhão, do Teatro Infantil aos Domingos e do Teatro Experimental do Maranhão.

Voltado para as áreas de expressão e comunicação, o grupo começou a trabalhar com bonecos, sendo *João Paneiro* a primeira experiência nesse campo, tendo recebido o incentivo do grupo *Carreta* por ocasião de sua visita ao Maranhão. *João Paneiro* é apresentado por um ator, sem características de herói e acompanhado de um elenco de bonecos. Estes foram, no caso, encarados como mero instrumento de codificação para o trabalho pretendido. O bom resultado obtido levou o grupo a aprofundar o mesmo *João Paneiro*. Este continuou ator mas os bonecos deixaram de ser complemento. Refeito todo o espetáculo quanto a texto, música e montagem, o resultado foi surpreendente: "A camaradagem e o por-se-à-vontade do povo distante do que fazíamos, deixou-nos boquiabertos. O ator tornou-se automaticamente inserido no ato dos bonecos confundindo-se com ele às vezes".



ZÉ DA LUZ (violetto cego), boneco do *Laborarte*.

A partir daí o espetáculo começou a ser mostrado em povoados distantes. Sem buscar uma identificação maior com os anseios da gente simples, encontrou-se de saída uma linguagem capaz de não fazer retroceder a disposição do grupo de trabalhar no sentido de um teatro popular, isto é, mais próximo do povo. O LABORARTE teve então uma oportunidade de prosseguir o seu trabalho visando a um teatro mais voltado para as massas.

A experiência do grupo, que começou em 1973, continuou diversificando-se no campo de observação das platéias do interior e dos centros urbanos mais desenvolvidos a fim de tirar daí uma conclusão quanto à linha a ser seguida devido à diversificação das reações do público diante dos bonecos.

### ASSOCIAÇÃO REGIONAL DO SUL

Em Curitiba, durante o III Encontro Nacional de Teatro Infantil e o III Seminário de Dramaturgia Infantil, realizado de 9 a 17 de julho deste ano, e por iniciativa dos grupos de teatro de bonecos do Paraná, de *Luiza e Seus Fantoques*, de Porto Alegre; *Teatro de Bonecos Dadá*, do *Teatro Torre Amarela* e do *Grupo Anchieta*, contando com a presença de Maria Luiza Lacerda e Ana Maria Amaral, membros da ABTB, realizaram-se as reuniões que possibilitaram a implantação da *Associação Regional de Teatro de Bonecos do Sul*.

Essa primeira Regional incluirá os Estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná e se encarregará de promover um encontro dos grupos desses Estados, a fim de estudar, em data a combinar, os planos e normas que regerão a Regional Sul a ser oficializada no próximo Congresso da ABTB.



## CURSOS E ESPETÁCULOS D'O CASULO (S. Paulo)

Sob o patrocínio da Secretaria de Cultura de São Paulo, O CASULO apresentou espetáculos (*Fantoches & Fantolixos* e *Girasol*) nas Unidades Educacionais da FEBEM, nos bairros de Pacaembu e Tatuapé e nas cidades de Sorocaba, Guarujá, São Vicente, Jacareí e Itapetininga.

A convite da CET, *O Casulo* deu espetáculos na Biblioteca Pública de Mauá.

O grupo *O Casulo* conta com a participação de Luís Bernardo de Almeida, Áurea Guimarães e Ana Teresa Novais, sob a direção de Ana Maria Amaral.

*O Casulo* promoveu cursos de bonecos para professores durante os Seminários de participação comunitária do FASPG, em diversos locais, bem como no interior e litoral paulista. O total de cursos foi de 9, com a participação de 360 alunos.

No Instituto *Sedes Sapientiae*, realiza-se um curso de bonecos, além de palestras na USP e na Faculdade de Belas Artes.



Bonecos d'O Casulo



#### TEATRO DE FANTOCHES TIO PENÁCEO

Outro grupo em intensa atividade em São Paulo é o do *Tio Penáceo* que, com um repertório variado, se apresenta em diversos locais sob a direção de Paulo Cerruti Gaeta, que iniciou nas atividades titeriteiras em 1959, tendo passado pelo *Barry College* (Miami, Flórida), além de contar com atividades na Organização Mundial Para a Educação Pré-Escolar (OMEP), em São Paulo.

Paulo Cerruti participou do II Congresso Brasileiro de Educação Pré-Escolar, através de palestras ilustradas. Seu currículo como titeriteiro abrange os anos de 1959 a 1977, principalmente dedicado a crianças.

## MARIONETES DO TMML PEDEM SOCORRO

“Ao contrário do que acontece no Brasil, o Teatro de Bonecos, tão rico em sugestões artísticas — sempre mereceu a atenção de autoridades, escritores e artistas das mais diversas nacionalidades, como Goethe, George Sand, Gordon Craig, Alfred Jarry, Garcia Lorca, Calder, Klee etc. Nos Estados Unidos e em vários países da Europa, além da profissão de titeriteiro ser devidamente regulamentada, as apresentações desse tipo são subvencionadas pelos respectivos governos e o interesse do Estado pelo Teatro de Bonecos reflete-se no número cada vez maior de teatros adequados. Igualado em importância ao teatro vivo, também foi incorporado aos cursos de algumas Universidades, com currículo correspondente. Bastaria citarmos a *Cátedra de Titeres da Faculdade de Teatro da Academia de Artes de Praga*, na Checoslováquia, com duração de três anos, e de quatro anos o *Curso para Atores de Bonecos de Wroclaw*, subordinada à Escola Nacional Superior da Cracóvia (Polônia), que serve, inclusive, como laboratório para os alunos do Curso de Grotowski.

“Em 1946, Helena Antipoff — fundadora da Sociedade Pestalozzi do Brasil — com a colaboração de Olga Obry, Martim Gonçalves, Pascoal Carlos Magno, entre outros, teve a idéia de promover o primeiro Curso de Teatro de Bonecos do Brasil, para funcionar não apenas na sede da entidade, mas igualmente em alguns pontos do país. No gênero, eram todos autodidatas, porém haviam obtido grande experiência com o seu *Teatro de Fantoches*, apresentado no ano anterior, com excelente resultado.

“Em 1948, um grupo de professores da Sociedade Pestalozzi aceitou o convite do Prefeito de Recife para ministrar um curso intensivo de teatro de bonecos na mesma cidade, o qual teve grande repercussão e aproveitamento, encerrando-se com uma apresentação conjunta de todos os alunos — cerca de 70 — no Palácio do Governo do Estado.

“Alunos do referido curso, fundamos então o *Teatrinho de Marionetes Monteiro Lobato* que se apresentou pela primeira vez ao público do Recife no dia 15-8-1949, no auditório do Colégio Nóbrega.

“Em 1954, com a nossa transferência para o Rio de Janeiro, o TMML fixou-se na atual Avenida Radial Oeste, onde aos poucos e com grande sacrifício, construímos a casa onde moramos, num terreno que hoje é próprio da União, então devidamente autorizados

— como funcionários do Ministério da Agricultura — pelo então diretor da extinta Divisão de Fomento da Produção Animal, por conveniência do serviço desempenhado por meu marido, na referida repartição. O teatrinho foi instalado num galpão improvisado junto à casa e, graças à cooperação de amigos como Santa Rosa, Belá Pais Leme, Cursino Raposo, Aldo Calvet, Orlando Silva, Pascoal Carlos Magno e outros, foi se transformando na pequena sede que hoje ocupa”.



Com essa introdução, os fundadores do *Teatrinho Monteiro Lobato* estão recorrendo à Companhia do Metrô a fim de obter uma indenização pelo prejuízo que terão com a derrubada da casa da Rua Radial Oeste, sede do único teatro de bonecos assentado em terra firme (agora desapropriada para passar o metrô) visto que os outros teatros, mesmo os mais antigos vivem em eterna itinerância, mambembando ao deus-dará. Se não se pode conservar essa relíquia já que o destino das casas de teatro é corriqueiramente o *tombamento* não em livros-de-tombo, mas *em chão*, pedimos às autoridades que ouçam o apelo do TMML dando-lhe oportunidade de erguer um novo teto para seus bonecos que, além de tudo, têm a seguinte característica de raridade: o único e talvez o último do tipo marionete, isto é, bonecos-de-fio praticado no Brasil, com exceção do TIM de Porto Alegre e do *Circo de Marionetes Malmequer*. Socorro! *Help!* aos bonecos (marionetes) de Carmosina e Araújo!

Para quem gosta de pesquisar novos materiais, damos a seguir as técnicas de trabalho com o polistireno para confecção de cabeças. Os conselhos são de Michel Broquino.

## CABEÇA DE POLISTIRENO

A quase totalidade das técnicas de fabricação parte da modelagem-moldagem e aliam as dificuldades de afirmação das formas e da escrita clara dos volumes durante os tempos mortos (secagem, envernizamento, corte, reunião etc.). Com o polistireno o tempo de realização se reduz de cinquenta por cento se não mais.

Permitindo, por sua rapidez e facilidade de utilização, um lucro de tempo, torna o trabalho de busca e execução menos enfadonho ao propor uma decomposição das arestas do rosto assim como uma escrita mais expressiva da cabeça, sensível à iluminação, o que, evidentemente, facilita uma manipulação correta. Sua leveza, as matérias que se pode obter conforme o trabalho se faça por entalhe, raspagem ou acumulação de formas, sua boa aceitação das cores e dos vernizes, a facilidade de reparação recomendam-lhe o uso, apesar da fragilidade, da poeira que é difícil de evitar e de certas qualidades nocivas (poeira fina, gás de combustão) nas grandes realizações.

### *O Entalhe*

Próxima da escultura, esta técnica permite além disso evitar a indefinição dos volumes por uma decomposição em plano do rosto. O desbastamento se faz com serra, faca de dentes ou serrote a fogo (pyroscie), e o acabamento a cutter ou trinchete.<sup>1</sup> O controle das relações entre as formas é muito exato e a neutralidade da matéria permite verificar sob projetor o efeito mais simples (só intervêm as formas). Enfim, como o trabalho se faz na posição (nada de moldagem), a margem de erro fica reduzida assim como as alterações de definição.

### *A raspagem*

O desbastamento se faz da mesma maneira, e o trabalho de precisão das formas se obtém raspando o polistireno com utensílios tão diversos como um pedaço de ferro, lâmina de barbear, agulha, cinzel etc.

Esta técnica mais suja permite um bom controle do crescimento dos volumes, mas tecnicamente mais difícil, não exclui a imprecisão e a indefinição das formas, necessitando de grande sobriedade dos pormenores. Pela simplicidade em que implica, dá resultados fortes porém difíceis de alcançar.

### *A acumulação das formas*

É preciso preparar com antecedência uma quantidade bem grande de formas anárquicas, cujas dimensões estarão em escala da cabeça que se quer obter (do menor ao maior diâmetro, por exemplo). Essas formas devem ser o mais diferentes possível, sua utilização devendo permitir descrever muitos elementos do rosto a fim de estabelecer passagens visuais entre si que permitirão, assim, uma leitura global. Não se trata de construir a cabeça elemento por elemento, mas de buscar a forma que permita descrever o maior número possível de elementos.

Evitando o erro habitual da construção em quebra-cabeça dos rostos, ela se adapta bem a uma aproximação. Em conclusão, em lugar de ser o material ideal com que sonha todo *fabricante* de marionetes, o polistireno permite uma abordagem das técnicas, de resultados interessantes, alcançados rapidamente, pouco onerosa (recuperação fácil) e favorece a pesquisa evitando alguns erros entre os mais grosseiros mas nem sempre menos graves.

Evitar o emprego de:

Polistireno de fraca densidade (mole ou friável), as embalagens de material eletrônico são perfeitas e além disso propõem às vezes formas interessantes.

Certas colas que o dissolvem (a menos que seja uma cola de soldar), sendo necessário verificar no tubo ou fazendo uma experiência prévia.

Para envernizar ou pintar, preferir os produtos a álcool (ou a água para a pintura).

Reforçar com auxílio de placas de cartão grosso as partes da cabeça que são suscetíveis de deteriorar no curso das manipulações (pescoço, articulação etc.).

Prever, finalmente, uma fixação penetrante dentro da massa da cabeça para ligá-la ao corpo.

---

(1) É possível lixar as superfícies com papel de vidro fino, o que pode ser útil quando se busca um volume esférico, uma superfície lisa, um atenuamento das arestas. Mas essa faculdade não deve ser usada a não ser em casos precisos pelo risco que comporta.

(Da revista *La Marotte* — UNIMA, seção Languedoc)

## DA MANIPULAÇÃO

André Charles Gervais, analisando a obra do marionetista francês George Lafaye (a partir de 1935) registrou com propriedade: “Considerando que um personagem deve se expressar através de um registro de gestos essenciais, ele estuda para cada boneco princípios originais e o constrói em consequência deste estudo. Deixando de limitar o número de movimentos possíveis, ele se aplica em especializá-los de tal forma que situe o boneco, dramaticamente falando, dentro de um conjunto de gestos ou atitudes escolhido, que, por sua vez, determina sua fisionomia e estilo. Para usar uma comparação cômoda, ele procura com isso, como numa composição musical, a tonalidade; não excluindo os acidentados (como na música), mas ao contrário, admitindo-os e utilizando-os para o desempenho do boneco, rompendo assim a monotonia que resultaria de um excesso de rigor. Constata-se o quanto Lafaye procura se aproximar da pureza do gesto e do movimento, onde, para ele, parece residir a essência do teatro. Para aqueles que encontrarem muita pretensão e ilusão *in abstracto* nesta afirmação, podemos retrucar que, se existe sempre uma distância considerável entre o ideal e a realização, pelo menos a honra do artista está na procura do mais alto, deixando para a prática os ensinamentos da profunda humildade.

“O que nós acabamos de expor explica por que George Lafaye não está definitivamente preso a este ou aquele gênero de manipulação, mas que cada personagem pode impor para si um sistema particular e autônomo, um conjunto suficiente de recursos que lhe confira a variedade que poderia faltar a cada um deles, caso se atendesse rigidamente às particularidades características de um ou outro gênero de boneco. A prática demonstra também que o *teclado da animação* de certo boneco não é mais pobre que o de qualquer outro tipo clássico, no que podemos realmente acreditar”.

Se nos demormos na análise deste comentário e chegarmos a verificar o quanto de verdade ele encerra, muitos dos enganos que habitualmente ocorrem em nossos espetáculos seriam de pronto corrigidos.

Se o homem perde em clareza no barroquismo de seus gestos, pode ele, na qualidade de manipulador, perfeitamente cuidar para que o boneco esteja isento desta falha. O boneco não está constantemente envolvido no emaranhado de sentimentos, surpresas e pensamentos humanos, embora possa refleti-los de maneira significativa, organizada e sobretudo, teatral.

O manipulador brasileiro peca sistematicamente pelo descuido da manipulação que, trocada em miúdos, corresponde exatamente à alma do boneco. E a manipulação está intimamente ligada à construção do personagem.

É freqüente observarmos em espetáculos movimentos involuntários, indesejáveis, movimentos não atribuídos pelo manipulador, mas que foram agregados ao boneco em sua construção defeituosa. Qualquer gesto deve ser desejado e obtido por um ato de vontade, deixando para o acaso uma margem mínima de atuação, que a experiência, aliás, confirma ser raramente gratificante.

Um bom boneco nem sempre é aquele totalmente articulado. O bom boneco é muitas vezes um pedaço de pau rijo, que sabe olhar o público com curiosidade, se interessar quando seu interlocutor lhe dirige a palavra e manifestar entendimento tanto do que fala quanto do que escuta.

A ânsia de sofisticação na montagem de espetáculos destrói consideravelmente um trabalho, que poderia se sustentar pela simplicidade e correção. É simples verificar que um boneco sofisticado exige um manipulador igualmente sofisticado e uma técnica de construção também sofisticada, o que implica em dedicação ao trabalho e tempo para a pesquisa.

A ilusão criada pelo teatro de bonecos só poderá vir à tona se seus criadores estiverem pisando em bases firmes, ou seja, na adoção de um sistema de trabalho e pesquisa, no exercício contínuo e no apuro da manipulação, no estudo e na prática de técnicas de construção de bonecos, elementos de cena e cenários.

O manipulador consciente deve procurar criar ou aprender um vocabulário expressivo, hierárquico, enquanto vai se informando e se formando. Muitas vezes, ações consideadas erroneamente corriqueiras, como fazer um boneco andar, sentar, virar ou curvar, que são na verdade essenciais, são postas de lado. É necessário observar que cada boneco deve possuir seu *timing* próprio. É preciso lhe conceder um determinado tempo para atravessar o palco, para atingir um objeto, ou para se assentar verossimilmente. Nos parece desrespeitoso fazer estas inocentes criaturinhas voarem, quando não têm asas, desequilibrarem tropeçando no espaço, aparentarem surdez quando devem escutar seu companheiro de cena.

Os gestos simples são sempre os mais claros e mais verossímeis, mais necessários. E eles têm que ser significativos para que se admita que o boneco possui realmente uma vida e uma alma.

O boneco atua em um espaço próprio e é senhor de uma realidade particular que lhe confere algumas características humanas e inúmeras outras cujas referências não se encontram no mundo em que vivemos, mas no universo mágico que o próprio homem criou para

ele. Quando um manipulador atribui alma ao boneco, ou seja, anima-o, ele (manipulador) cria um duplo e passa a ser possuído pelo mesmo. E é este mistério que faz crer à criança ou ao adulto que naquele espaço iluminado algo realmente está acontecendo, com poderes de encantar, entristecer ou alegrar. A disponibilidade para mergulhar neste mistério é que torna o manipulador um criador e o boneco uma criatura.

Fazer bonecos e animá-los corresponde a um Credo, que, quando não é devidamente cultuado, desrespeita e desvirtua uma forma de arte que há séculos vem sobrevivendo, apesar dos desavisados.

## O BONECO NA TELEVISÃO

Assim como um espetáculo teatral difere de um de televisão, assim também — ou devia ser — com teatro de bonecos para televisão. No teatro, representamos para um público e num tempo real — e os bonecos, basicamente, ficam a uma distância fixa da platéia. Os espectadores participam de uma visão comum; sua atenção está focalizada na ação. Na televisão, representamos para câmeras que podem se movimentar no cenário e dirigir a atenção dos espectadores apresentando porções selecionadas da ação.

Há duas maneiras de se colocar um *show* de bonecos na tela de tevê. Uma é a câmara observar apenas os bonecos (*Kukla, Fran e Ollie*). Outra é a câmara se tornar um participante na narração da estória (*O Príncipe-Sapo dos Muppets*). A câmara ajuda a criar maneiras e ilusões através do movimento, da variação de *shots* e justaposição. Um *close-up* de um boneco pode dar a sensação de calor e segurança; um *shot* longo e vazio produz impressão de solidão; um *zoom* rápido na direção de um rosto pode mostrar terror. Mesmo assim os movimentos dos bonecos devem ser mínimos.

A câmara pode se tornar os olhos de um personagem, de modo que vemos e sentimos o que o boneco faz quando se move numa floresta assustadora. Pode-se criar a ilusão de uma ação quando ela não existe — um *zoom* lento em direção a um boneco que faz movimentos de marcha pode fazê-lo “andar” naturalmente em direção ao espectador.

Para o sucesso de um programa de bonecos na televisão, toda a especificidade do recurso deve ser levada em conta. Geralmente, não há platéia; assim o *show* não pode ser construído sobre a participação da platéia. O programa aparecerá numa mini-tela, qualquer carisma que os bonecos possam ter no palco pode desaparecer facilmente no momento em que chegam em casa a um aparelho de tevê. E os efeitos técnicos especiais para televisão são completamente diferentes dos teatrais.

Os efeitos de televisão devem também ser levados em consideração quando os bonecos estão sendo desenhados e construídos. Se uma cabeça de boneco é de 4 polegadas de diâmetro, um *close-up* numa tela de televisão 25” fará explodi-la 300%. Qualquer aspereza ou imperfeição do boneco também ficará aumentada. A pintura carre-

(Do livro *Animo, Animas, Animã*, de Giramundo Teatro de Bonecos, em preparo)

gada e as sombras, que dão vida a um teatro de bonecos, na televisão, destruirão a ilusão. Qualquer superfície lustrosa refletirá a luz diretamente nas lentes da câmera e onde haveria uma cabeça de boneco haverá uma mancha brilhante. A mesma precaução deve ser usada quando se trata de metal ou material altamente reflectivo nas roupas. As cores dos bonecos e suas roupas podem ser distorcidas pela câmera e há uma limitada gama de valores tonais cinza que se aplicam. Os mecanismos dos bonecos devem ser construídos de tal maneira que o marionetista possa controlá-los constantemente com segurança. Um pequeno movimento indesejável será camuflado pela distância entre o boneco e a platéia, no teatro, mas infelizmente isto não se dá na televisão. Do mesmo modo, um gesto largo pode ser necessário para levar sono, por exemplo, ao palco, enquanto na televisão o mesmo movimento pareceria afetado e ridículo.

O boneco, através do titeriteiro, deve estar sempre consciente da câmera. Tudo da ação cênica do boneco é dirigido de um modo à platéia. Num *show* de bonecos para televisão, o boneco age e é visto de todos os lados. Também um ator não necessita projetar tanto a sua voz e pode usá-la com mais sutileza quando há um microfone próximo a sua boca.

O diretor de tevê, com auxílio dos técnicos, deve verter as idéias do marionetista para a tela. Escolhe os *shots* de câmera, os ângulos e movimentos para complementar a peça. Tem que construir e manter o interesse da platéia, como o faz o diretor de teatro; mas sua platéia não é cativa. Tem que vencer as constantes distrações que ocorrem no telespectador em casa. Conseqüentemente, um pouco de seu *timing* diferirá do *timing* teatral. Se os períodos de pausa na peça de televisão forem tão longos como os de teatro, o espectador se perderá.

Outra diferença significativa entre bonecos no teatro e televisados é a capacidade do marionetista de televisão realizar cenas individuais, de modo que as melhores versões de segmentos da peça podem ser editados na produção final. Efeitos musicais e sonoros, assim como vários meios de indicar transições de cenas, podem também ser feitos durante as sessões de edição.

No *Centro Mississíppi para Televisão Educativa* usamos três tipos de bonecos para a maioria de nossas produções: bonecos de vara pelo seu poder de criar belas ilusões em cenários tridimensionais e sua habilidade em conseguir similitude viva, movimentos sutis; teatro de luz negra — que tem grande flexibilidade quando os bonecos têm que manipular objetos para trabalho de instrução; e bonecos *chroma-key* — uma variação do teatro de luz negra. Quando são necessários cenários completos usamos bonecos de vara. Eles dão ao diretor maior latitude em seu uso do recurso, uma vez que podem ser dirigidos e filmados como atores vivos. *A Bela e a Fera* e *O Tronco Voador* são duas de nossas produções feitas com bonecos de vara.





### Teatro de Luz Negra e Chromakey

Na técnica da luz negra, os titeriteiros usam capuzes e roupas pretas de veludo, além de luvas e manipulam os bonecos por trás e de pé diante de uma cortina de veludo preto. É um teatro cênico que adaptamos para a televisão. Na televisão, o cenário é inundado com luz, enquanto no teatro toda a luz disponível é canalizada em duas correntes vindas da direita e da esquerda; qualquer luz de fundo — que normalmente se usa na televisão para ajudar a dar uma aparência de profundidade — seriam bloqueadas pelos corpos dos marionetistas e iluminam suas roupas negras, evitando misturá-las no fundo negro.

Pode-se ajustar as câmeras de televisão de modo que a confusão dos titeriteiros com o fundo é auxiliado eletronicamente — um processo usado mas que cria alguns problemas. Quando as câmeras estão apropriadamente *shaded* para teatro negro, qualquer cor escura, marrom-escuro ou azul-escuro empregada no desenho dos bonecos desaparece no fundo negro. Pesquisa e o cuidado no desenho dos bonecos resolve este problema.

Cenários para teatro negro são necessariamente sugestivos e bi-dimensionais. O Centro Mississipi, em suas séries citadas, usa recortes planos como cenário. Os movimentos dos bonecos são em princípio laterais. O *chromakey*, um efeito especial de televisão pode também ser usado com esse tipo de cenário. Uma câmera de televisão pode ser programada para responder a determinada cor de maneira especial. Pode-se dizer que o que quer que *pareça* azul, por exemplo, a câmera será insensitiva às áreas azuis, e aparecerão “buracos” no quadro em todo ponto que for azul. Um quadro de uma segunda câmera poderá, então ser colocado nesses lugares. Este é o processo conhecido como *chromakey*. Isto, numa explicação, não muito técnica. Assim, se uma pessoa com roupa que não tem azul, se colocada em frente a uma cortina azul, a câmera verá apenas a pessoa.

A cortina azul faz um buraco no quadro televisado, que é preenchido com a projeção de outra câmera — e o resultado é que a pessoa parece estar dentro ou em frente do quadro da segunda câmera. É esta a maneira de fazer o Super-Homem voar.

Se uma série de desenhos de árvores e edifícios são postos numa tira de papel azul e se este papel é rodado numa câmera *chromakey* (um *crawl*) então o fundo que substitui o azul pode ser uma segunda câmera filmando um boneco parado que faz movimentos de marcha. A ilusão de um boneco andando no cenário pode ser, assim, criada. É esta a técnica em *Clyde Frog*.

Teatro negro tem a limitação de ter sempre o fundo negro, ainda que seja um excelente recurso de manipulação de bonecos. O uso da *chromakey* pode ajudar a resolver o problema. Se os titeriteiros ficarem parados diante de uma cortina azul usando *leotards* azuis, eles

podem, então, manipular seus bonecos ao estilo do teatro negro — e um fundo inteiramente colorido pode ser acrescentado em torno dos bonecos. Usamos isto na séria didática *O Sistema Métrico* um programa em série contendo o *Homem Métrico*. Neste caso os fundos que são acrescentados são desenhos no mesmo estilo do desenho de bonecos, e os bonecos são *humanettes* — corpos de boneco com cabeças e mãos humanas. Tendo êxito, esta técnica dá bons resultados mas apresenta alguns problemas técnicos. Não só os bonecos como os *props* não têm azul como também não podem ter cores com conteúdo azul — como violetas. Os titeriteiros têm que ser iluminados com luz de modo que as sombras (preto) não interfiram com as áreas azuis produzindo um buraco. Deve haver pelo menos dois desenhos de fundo para cada cena, de modo que os *back-grounds* mudem consistentemente quando os *shots* mudam. E este tipo de teatro de bonecos deve ser feito no estilo *motion-picture* para o *shot* — uma tomada de cada vez — por causa dos ajustes técnicos necessários quando cada situação (posições do boneco, *shots* de câmera, sombras) muda.

Estes são os princípios básicos do teatro de bonecos na televisão — um campo relativamente inexplorado. Existem outras possibilidades ainda maiores. Os bonecos são uma parte especial de teatro e agora a televisão pode se tornar um campo especial da *puppetry*.

## UM PALCO DE SOMBRAS

Um palco de sombras é uma aplicação clássica do teatro iluminado do fundo. Figuras de 2 dimensões operadas contra uma tela esticada numa moldura são iluminadas por trás para formar uma sombra visível para a platéia. Esse palco pode ser facilmente construído com materiais simples (na Ásia usa-se um pano branco esticado em bambus) e para teatros mais sofisticados, pode-se usar tela plástica opaca. O marionetista em ação é o australiano Richard Brandsraw, projetando uma cena de *A Ponte Quebrada*.



MATERIAIS & TÉCNICAS

## BONECOS AFRICANOS NO MUSEU DO HOMEM

Entre os Bambara, povo das savanas do Mali, o teatro de bonecos se chama *canto de pássaro*. Espetáculo religioso, espetáculo de iniciação — as próprias raízes do teatro — essa linguagem de pássaro é a quintessência de uma civilização, esoterismos dos supremos valores da etnia; e não é por acaso que o boneco é o seu veículo.

Há no boneco um objeto e um suporte de transferências, fixador das projeções do indivíduo — uma substância e acidentes que fariam do boneco um ser real, que teria sua existência pela inteligência e pela vontade dos homens? O objeto reproduz uma realidade e trai portanto as concepções de ordem filosófica e estética do escultor. O Guignol não nasceu de uma sociedade de inspiração liberal e de expressão figurativa?

Foi nessas relações que a UNIMA-França, a seção francesa da União Internacional da Marionete e seu grupo de trabalho sobre o boneco de tradição popular, na preparação dessa exposição tão importante não só pela qualidade das peças que nela aparecem, como porque o público europeu vê algumas delas pela primeira vez, mas também e principalmente pelo notável trabalho de pesquisa e de restauração efetuado nessa ocasião.

Está aí o resultado da primeira colaboração entre o Laboratório de Etnologia do *Museu do Homem* e a UNIMA, prevendo-se outros desenvolvimentos que desejamos sejam também fecundos. O boneco ajuda também a um melhor conhecimento do homem.

... Foi em Mali que terminamos nossa busca e mais particularmente numa aldeia perto de Niamina, a uns 200 km de Bamako, à margem do Niger. Foi à sombra de uma árvore que se deu a representação. Contrariamente às manifestações a que assistíramos antes, esta era despojada de seu aspecto sacro, tratando-se de um divertimento. Quatro tocadores de tam-tam aparecem. São precedidos por um personagem coberto com uma máscara de madeira com figuração humana. Um enorme cachimbo sai-lhe da boca. Ele executa mil gracinhas organizando o espaço do jogo com um chicote. Um pouco bandido, aqui ele corta uma fruta, ali um turbante. Uma fila de mulheres e de moças se aproximam cantando, seguidas por uma imensa marionete de 2 metros de altura, vestida com tecidos coloridos e

animada do seu interior por um manipulador. Trata-se da bela Yacroba. O penteado e o rosto são finamente esculpidos em madeira pintada de cores vivas. O nariz é comprido e aquilino, os olhos pintados, o pescoço imenso. Dois seios cônicos apontam dentro do vestido.

O manipulador oculto, mantém com auxílio de um carcã, a cabeça e o pescoço da marionete, e controla, com ajuda de duas varetas, as mãos da boneca. Uma mulher escrava sai da multidão e vem receber Yacroba, emitindo um longo grito agudo; depois inicia uma dança durante a qual retira alguns de seus atributos.

Yacroba se retira para dar lugar a um castelete portátil, em forma de caixa com um pano esticado de cerca de 2 metros de comprimento, 1 de largura e 1,80 de altura. Na parte superior da caixa, aberturas praticadas no pano deixam passar os bonecos. Os manipuladores estão, portanto, perfeitamente dissimulados no interior. O castelete é levado de um lado para outro por um homem.

Ele pára diante da multidão. Na frente, está Sinesogo, um diabo com cabeça de cavalo encimada por dois diabinhos cornudos ladeando uma mulher. As pernas e braços dos personagens são animados por um sistema de chaves e teclados habilmente ocultos.

Os movimentos são simples, próximo dos de um autômato. Muitos personagens aparecem atrás. Uma mulher com um bebê nas costas, dança ao ritmo do tambor, enquanto a criança tenta em vão alcançar o seio da mãe para grande prazer da platéia. Ela é seguida por um cavaleiro, um general da colonial, cujo ar marcial contrasta com o físico grotesco de seu cavalo. Para nossa admiração, outro castelete, de dimensões semelhantes, vem substituir o primeiro. Ele traz um novo grupo de bonecos. E será substituído dentro de poucos instantes pelo primeiro teatrinho. A mudança de vista permite, então, de maneira muito engenhosa, passar de uma cena a outra, sem interromper o espetáculo e de preparar, ao abrigo dos olhares indiscretos do público, o quadro seguinte, às vezes muito complicado, como aquele muito semelhante a uma orquestra, de mulheres cardando a lã e, na frente, como cabeça de proa, um carneiro em que cada um dos chifres tem uma galinha que bica. Cada um desses quadros não tenta pôr em cena uma estória, mas representar um instante curto da vida da aldeia, num atmosfera de festa em que cada um traz sua participação.

(UNIMA-France-Marionettes, 1951/76)



\* Secretário Geral da UNIMA francesa

Boneco esculpido em madeira e pintado de vermelho, preto e branco. Rosto escarificado, dentes de osso. Cabeleira esculpida em forma de 4 tranças, com pequenas tranças de crina presas por um elemento decorativo de metal. Marionete coletada em 1959 na embocadura do Níger. É animada da mesma maneira que *Tonfa*, com quem contracena, isto é: a base do pescoço é furada permitindo a fixação da marionete numa calota de vime usada pelo manipulador. O nome de *tonfa* vem de *ton* — associação que reúne homens de 15 a 45 anos encarregados de organização do trabalho coletivo e dos divertimentos. *Tonfa* é uma espécie de patrono da associação.



Representa a divindade Faro. É feita de madeira (*bumbu* ou *bombax costatum*) esculpida. Tem traços de pintura negra. Cabeleira em forma de chapéu de Arlequim, rosto escarificado, olhos de losangos de metal. Vestido de algodão de ornamentação muito trabalhada (nada é demasiado belo para *Faro*) fixada ao pescoço por um barbante. Braços articulados ao nível dos ombros. Boneco de origem bozo.



As fotos aqui apresentadas são de exemplares de bonecos africanos expostos no Museu do Homem (Paris) em setembro de 1977, durante a *Exposição de Marionetes e Marrotes da África Negra*, organizada pelo Museu com a colaboração da UNIMA francesa.

## UM TEATRO AFRICANO

O teatro africano de bonecos é pouco conhecido fora da África. Sua qualidade artística é, entretanto, notável, seu domínio numeroso e sua história, antiga.

Efetivamente, esse teatro existia já no Egito dos faraós: foi o que revelaram as buscas de M. Gayet em 1904 e os documentos hieroglíficos estudados há cerca de 30 anos por E. Drioton. No fim do século XVII, L. da Caltanissetta observa no Congo uma fabricante de fetiches animando duas estatuetas. Profundamente impressionado por essa cena, descreve-a minuciosamente. Dois séculos mais tarde, P. Soleillet assiste em Mali a um espetáculo de bonecos muito original, e publica sua descrição em 1881. No século XX, os bonecos são assinalados quase em toda África: no Senegal, no Niger, no Alto-Volta, na Costa-do-Marfim, na República de Benin, na Nigéria, Camerum, Gabão, Guiné, na República do Congo, em Angola, Zaire e em Mali onde parecem particularmente numerosos. Mas os europeus que os mencionam e descrevem raramente são capazes de apreciá-los em seu justo valor. Uns os acusam de grosseiros, outros ainda de falta de enredo dramático... Não é necessário estender-se sobre essas tolices para demonstrar que esse denegrir resulta de uma determinada visão do teatro: a mesma que ainda existe em certos meios literários passadistas na Europa e que as pesquisas recentes no domínio das artes do espetáculo denunciam formalmente.

A luz de novos dados, principalmente daqueles que nos trazem os teatros não-europeus, não é mais possível falar do títere no sentido restrito do termo. Objeto e ator, ele é capaz de se apropriar de tudo. Sua arte possui mil facetas — conforme B. Baird, e a riqueza de sua expressão destrói as fronteiras entre as diferentes disciplinas artísticas. Obra plástica, em primeiro lugar, mas colocada num contexto teatral, o boneco, pela sua variedade de formas, escapa a qualquer definição. Basta que uma máscara seja afastada do rosto, mostrada em movimneto, e eis aí uma marionete; e que o homem faça uma estátua dançar para lhe dar vida e fazer dela uma atriz. Cada objeto parece possuir em si essa faculdade de se tornar um boneco, e isto tanto mais que o objeto é sagrado ou carregado de simbolismo.

Por isso é que nos parece urgente e indispensável colocar em valor um aspecto até agora negligenciado da função de certas estátuas (cabeças do relicário dos Fang do Gabão animadas acima de uma cortina) ou de cetras "máscaras" (cabeças de antílope ou de carneiro erguidas na frente do castelete em Mali): seu papel tradicional de marionete. Pensamos dessa forma contribuir para um conhecimento melhor desses objetos de arte que uma muito longa integração na categoria estática de objetos de museu privou de uma de suas dimensões fundamentais de elementos de um espetáculo total, estando no domínio do ritual e do de divertimento. Não se poderia ainda imaginar juntar outros objetos, notadamente os que entram na categoria de cabeças de máscara? O apresentador não é outro senão o portador inteiramente dissimulado aos olhos do espectador e imprimindo ao objeto, fixado acima de sua cabeça por meio de uma calota de bambu ou de tecido, os movimentos os mais audaciosos.

Os escritos consagrados à arte plástica africana preferem muitas vezes o termo de máscara ou estátua ao de marionete. Essa escolha nos parece arbitrária e ainda mais indefensável porque na África a máscara, o boneco e a estátua são designados pelo mesmo nome. Este pode ser muito geral: assim se verá chamar um conjunto de bonecos *homens, pessoas pequenas, caça* etc. o que não exclui que cada uma dentre elas tenha seu nome próprio como uma máscara, uma estátua ou um ser vivo. A esse nível, igualmente, seria necessário tentar uma reflexão sobre a terminologia aplicada às artes da África negra: esta revelaria que o vocabulário utilizado, muitas vezes influenciado pelo passado colonial, é um resultado evidente em relação àquele universalmente admitido na disciplina do teatro.

Mas a dificuldade principal do estudo do teatro africano de bonecos decorre da multiplicidade das dimensões deste. Para chegar a um resultado satisfatório, as pesquisas deveriam ser feitas simultaneamente em muitas direções. O boneco africano, duplo individual, mas sobretudo duplo social do homem, reflete estreitamente as preocupações metafísicas e cotidianas de seus criadores. Seus grandes domínios são, assim, de um lado, a vida espiritual do homem, de outro, sua vida material. Essa divisão é nítida na maioria dos exemplos conhecidos, mas acontece que muitas vezes ela é cada vez mais ocultada num espetáculo global, onde o sagrado e o profano se expressam com a mesma força.

Esse teatro africano possui um número muito elevado de tipos de bonecos, dos quais alguns são únicos. Ele inventou também alguns casteletes desconhecidos em outros locais. Seu repertório, ao contrário, é, com algumas exceções comum a outras expressões dramáticas e é até raro que os bonecos sejam exibidos sozinhos. Fazem habitualmente parte de um espetáculo maior, integrando no mínimo uma orquestra.

O aprendizado da arte e as técnicas de fabricação dos bonecos são ainda hoje mantidos secretos. Essa ciência é privilégio de sociedades de iniciação e de alguns "mestres" que trabalham dentro da tradição. Sua transmissão é assegurada pelo ensino que continua a ser feito de professor para aluno.

## BONECOS AFRICANOS NO MUSEU DO HOMEM

A exposição de bonecos e marrotes conservados no departamento africano do Museu do Homem permite-nos apresentar pela primeira vez ao público, entre outras, algumas das mais célebres figuras do teatro *bambara* e *bozo* de Mali, coletadas nos anos 30 pela missão Dakar-Djibuti. As lacunas das nossas coleções (não temos nenhum boneco no sentido europeu e restritivo do termo, do Zaire nem da Nigéria) nos impedem de pretender a exaustão. Possa essa apresentação, por modesta que seja, estimular pesquisadores e viajantes e principalmente colegas africanos, a nos ajudar a completar as informações para nos permitir, num futuro próximo, apresentar um panorama completo de um dos aspectos mais atraentes das artes do espetáculo na África negra.

Uma coisa importante quanto à literatura é o problema do boneco que até macaqueava desajeitadamente o homem. Nessa situação é inútil recorrer ao ator como se faz nos teatros de bonecos, de buscar uma saída na caricatura, na máscara ou na busca de novas possibilidades plásticas. Seria preciso mudar radicalmente o boneco, que estará sempre reclamando seus direitos o que, afinal de contas, depende da forma teatral. Os Confrontos de Poznan (1966) levantaram esse problema e tentaram resolvê-lo substituindo a marionete tradicional por objetos. De fato, constatou-se que somente o objeto, o objeto puro e livre de qualquer convenção esquemática, o objeto com suas propriedades particulares e rigorosamente definidas pode trazer uma mudança ao teatro de bonecos, um outro mundo de problemas, de movimentos, de ações cênicas e, ao mesmo tempo, conservar integralmente sua estrutura, seus traços característicos, sua lógica interna. (Jozéf Ratajczak)



## VI FESTIVAL INTERNACIONAL DE TÍTERES DE BARCELONA

Um cronista que tenha ido ao IV Festival Internacional de Bonecos de Barcelona (15/22/5-77) poderia ilustrar a atmosfera dessa manifestação descrevendo a capital catalã sob as trombas d'água. Talvez devesse evocar também essa espécie de efervescência mais ou menos contida à aproximação das primeiras eleições democráticas na Espanha, descrever os imensos cartazes a cores com as siglas dos múltiplos partidos locais e nacionais repetir a embriaguês ainda não acabada de poder exprimir livremente em catalão, por escrito, no rádio, no teatro. Mas não abriremos carnê de viagem...

Um dos grandes méritos desse festival foi a animação que ofereceu a toda a Província: durante o mês de maio e em 50 pontos da Catalunha desenrolaram-se diferentes manifestações (espetáculos, expôs, desfiles...). Concebe-se a tarefa imensa que representa uma tal organização e o impacto que pode resultar de força assim desenvolvida. Não há dúvida que os frutos de um empreendimento dessa amplitude não tardarão a ser colhidos. O segundo mérito, talvez um dos frutos — é de ter podido reunir diversos grupos regionais, prova da vitalidade reencontrada de uma arte que possui uma sólida tradição local. O risco existia — e não pôde ser evitado — de oferecer espetáculos de níveis muito diversos, mas a seleção internacional se manteve em nível mais constante? E deve-se julgar apenas o resultado estético?

Esses dois eixos do Festival merecem ser sublinhados: são suficientemente próximos das preocupações da UNIMA regional do Languedoc para que os abordemos assim.

Seria injusto prosseguir nossa análise sem mencionar a acolhida particularmente cordial que os organizadores reservaram à nossa delegação: Jordi Coca, conservador da seção de marionete e responsável pelas atividades culturais na biblioteca do Instituto de Teatro e Xavier Fabregas, professor do departamento de história do teatro e conservador da seção de teatro e biblioteca, se mostraram anfitriões amáveis e atenciosos. O estabelecimento de contatos sendo um dos objetivos do deslocamento de nossos representantes, foi plenamente atingido.

ESPAÑA

Já uma próxima viagem foi considerada em outubro para o novo espetáculo de *Putxi-nel-lis Claca*, o grupo mais importante de Barcelona que, encontrando-se em fase de ensaios, não pôde participar do Festival. Nessa ocasião será combinada uma visita ao ateliê de bonecos do Instituto de Teatro.

Foi no coração do *Bario gotico*, a dois passos dos célebres *ramblas* que eram apresentados os espetáculos (os desfiles e improvisações de rua não foram autorizados em vista dos acontecimentos no país basco e dos riscos de manifestação consecutiva). O antigo Hospital de Santa Cruz, interessante conjunto arquitetural reconstruído no início do século XVII depois do incêndio do século XV, servia de quadro e, mais precisamente, a vasta capela desocupada transformada em sala de espetáculo. Escutemos Yves Joly evocar o mérito desses lugares:

“A princípio esse recinto de paredes de pedra nua nos pareceu frio e nos deu alguma apreensão devido à sua grande dimensão, mas em cena, diante de nosso biombo, sentimos crescer a acolhida favorável da assistência, que a arquitetura da sala transmitia perfeitamente. Existem lugares em que semelhante contato não se estabelece, qualquer que seja o entusiasmo do público: tem-se a impressão de representar diante de um muro, e Renée Citron, na platéia, concordou: nós nos sentíamos levados pelo público cujas reações percebíamos perfeitamente”.

É verdade que Yves Joly foi o grande vencedor dessa manifestação, comparado a Picasso e Corbusier. Os mais jovens provavelmente não conheciam um daqueles que estiveram na origem da renovação do boneco na França após-guerra, a não ser de nome, pois são raras suas apresentações. *Insônia*, *Bristol*, *Tragédia de papel* são clássicos que revelam todas as características desse artista: sensibilidade, invenção, precisão do gesto, poesia — qualidades que o trabalho com mãos enluvadas põe especialmente em evidência. Alguns marionetistas catalães reivindicam essa filiação.

Pareceria, ao contrário, que a representação de *Fulgor y Muerte de Joaquim Murieta* pelo *Marionetteatern* da Suécia tenha sofrido restrições materiais impostas pelas condições do local. Apesar dos grandes momentos pontuados pelo poema de Neruda, ditos em língua original por dois refugiados chilenos, a intimidade essencial do espetáculo não foi sempre mantida através dessa seqüência de quadros em que, como um reflexo de sua presença no mundo, o ser se incarna em 4 dimensões crescentes de bonecos: massas esculturais, que lançam um desafio ao peso, deslizando lentamente para a era dramática, num cenário perfeitamente adaptado em tons azulados, pretos e brancos. Dessas figuras petrificadas, cujo deslocamento “dinamiza”, a morte litografada leva, em sobriedade e rigor, ao quadro final cujo despojamento extremo torna mais intensamente pungente a morte do *bandolero*. Se durante o espetáculo, a lentidão procurada se mostrou às vezes



muito acentuada em detrimento do ritmo, a tomada de consciência política soube aliar-se, aqui, a uma estética original de interesse poderoso.

A linguagem da idéia em *Gesta*, de Dario Serra, *La Scatola* (Itália), a revelação no interior desse movimento mítico das profundezas, em que a vontade feroz de estar no mundo se institui numa monstruosa violência desenvolvida, aqui, ao longo de um itinerário cíclico da “história da humanidade”. Integrando as diversas técnicas de manipulação, o grupo conduz o espetáculo a um acordo voluptuoso da plenitude de seus sentidos.

De fato, a marionete, criada pela maga da matéria que é Maria Signorelli, dirige, graças à ação virtuosística dos operadores o hálito fétido da violência na gestação de um ritmo interno da natureza no seio da qual a luz se introduz fazendo ressoar o arpejo divino revelador das “coisas”. Circuito iniciático em que os *carrefours* da história se atam no instantâneo, como esse cortejo de chapéus *melão* que um admirável *brio* converte de golpe num desfile de quêpis nazistas, dando assim à transição o sobressalto vivificador dos espetáculos acabados, *Gesta* foi uma das horas maiores do Festival.

A Polônia, ao contrário, fez má figura: *Guinyol*, por *Banialuka* era um espetáculo falante — em polonês — estático e em todo sentido reacionário. O público só se distendeu ironicamente, na cena final, quando o ator-polícia joga paternalmente sua capa sobre o mendigo-apresentador adormecido no banco, tendo *Guinyol* nos braços (a cena se passa em Paris). Em revanche, o grupo *Fenix*, da Iugoslávia, conquistou a platéia jovem, conduzindo-a, graças à inteligência generosa de Mina Jankovic, ao momento privilegiado em que o ser se ultrapassa, tornando-se ele próprio criador.

*The Blacklight Puppet*, grupo americano sediado em Paris, utiliza luz e teatro negros em cenas de *Uma História Americana* sobre a conquista da América. Belos bonecos esculturais e expressivos, que fazem lamentar que a ênfase não tenha sido colocada sobre o aspecto dramático que algumas seqüências deixavam entrever e que parece ser a vocação profunda do grupo, o espetáculo enfatizando a beleza do texto em detrimento do jogo cênico. É sobre a expressão sugestiva de uma forma dramática personalizada que Mirat Nadar (França) prende a atenção em *Louis... Ludwig. A liberdade de ser louco*. É o encontro sem fim de um ator consigo mesmo. Na solução de sua condição humana, Ludwig às voltas com seus fantasmas e sua sede de *ser*, se enreda no ritual de um balé alucinante, penetrando nas *carcaças* perfis de personagens-arquiteturas figuradas em seus sonhos. Entretanto, para manter essa oscilação vertiginosa entre a loucura e a razão, um texto mais condensado teria servido melhor ao ator. Nosso amigo Philippe Olivier era, com a *árvore azul*, um pouco o embaixador oficioso de nossa seção regional. Não falaremos



das qualidades desse espetáculo, verdadeiro *one man show*, apresentado no quadro do I Festival da Marionete d'Oc, mas que pareceu decepcionar um pouco o público catalão.

*Le Théâtre de Feu*, de Mont-de-Marsan teve uma infelicidade explicável: a sala cheia esvaziou-se no intervalo. Apresentar Lorca na Espanha, travesti-lo num maneirismo de caixa de bombom era um desafio. O clima de sensualidade de fogo, porém, rigoroso, do poeta andaluz merecia mais que o sentimentalismo retrô da representação. "Mataram Lorca pela segunda vez" — diria um crítico catalão ao sair. Além disso a longuíssima apresentação em que o manipulador parece defender uma tese sobre o boneco indispunha desde o começo o espectador. O trabalho profissional cuidado e sério, do grupo tornou-se inútil pelo erro de partida. De maneira geral havia muito a dizer da presença insistente, até indiscreta, do ator-manipulador em cena, tendência ou moda que vem causando verdadeira destruição.

Os grupos espanhóis e locais estavam programados em matinês escolares. *S'Estornell*, *Pof Bazaar*, *Titelles Bubota*, *Trotxonguillo*, *Badabadoc*, *La Mulessa*, *Txulapis*, *Baliga-Balaga*, *Marduix*, *La Serpentina*, *Titeles Garibaldis* divertiram pequenos e grande com maior ou menor êxito, as animações (música, bonecos gigantes, dragões, palhaços), realizadas no pátio, eram muitas vezes mais convincentes e demonstravam um sentido da festa, que Xavier Fabregas evoca em sua obra *Cavallers, dracs i demonis*.

Destacamos dois espetáculos: o de Montserrat Tinto — *Pif Paf Poma*, atribuições poéticas e engraçadas de uma batata, apresentadas em teatro de sombras com sentido seguro da psicologia infantil. A manipuladora leva os jovens espectadores a criar o espetáculo com ela: participação nos ruídos... etc. O de *Titeles baby* conseguia a partir de elementos clássicos combinando marrotes, luvas e mãos enluvadas impor-se por um ritmo vivo e um humor próximo do *non-sense*. Um pequeno grupo de jovens músicos (bateria, guitarra, órgão elétrico) com jogo exato sustentava os tempos fortes do espetáculo e acompanhava os cantos retomados em coro pelas crianças. Entramos em contato com esse grupo, cujos deslocamentos são difíceis pelo fato da existência da orquestra e do bi-profissionalismo dos membros. Será justo juntar à nossa seleção, *Libelula* (Madri) que se distinguiu pela pesquisa pedagógica ao nível das figuras.

A 30 km de Barcelona, na pequena cidade de Granollers, o museu municipal abrigava uma notável exposição de bonecos locais (cabeça de madeira de fantoche de tipo catalão do século passado, criações de *Putxinel-lis claca*).

(Informações de Yvette e Christias Armengaud, Maryse Badiou e Mirat Nadar)

## O WAYANG NA POLÍTICA

Recentemente, um seminário reunindo *dalangs* — apresentadores de sombras na Indonésia — reuniu-se perto de Surabaya, no quadro das reuniões destinadas a informar os *media* das intenções e da política do governo quanto às eleições.

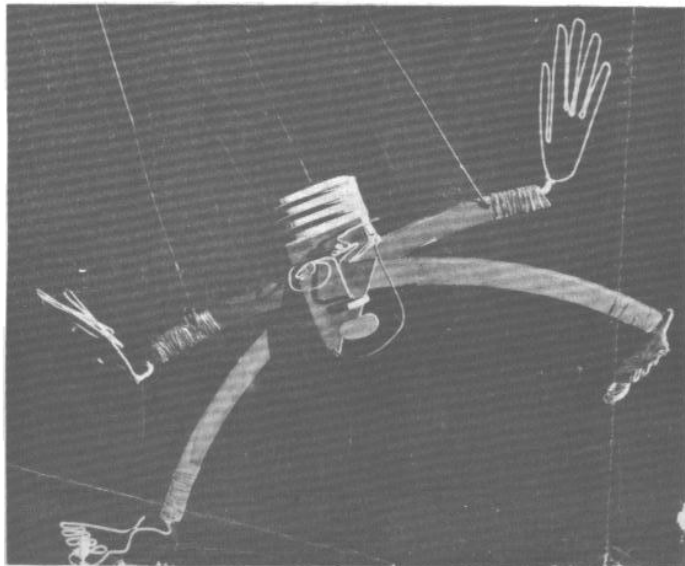
O *Wayang* vem sendo empregado há muito como recurso de propaganda. Outrora, ele teria facilitado a introdução do islamismo na zona rural. Nas histórias inspiradas no Ramayana, de origem indu, os *dalangs* intercalam cenas tipicamente javanesas com personagens cômicos muito apreciados pelo público — os *panakawans*. Eles, dessa forma, criticam alguns acontecimentos ou personalidades, com grande sucesso de público.

Os *panakawans*, se tornam, de certa maneira, porta-vozes das autoridades que, assim, evitam que propaguem idéias *subversivas* ou contrárias aos seus interesses. Os *dalangs* estão proibidos de abordar temas políticos delicados, sustentar idéias políticas ou religiosas e criticar o governo, devendo, portanto, apresentar imagens positivas sobre a limitação da natalidade e o desenvolvimento.

O método é muito eficaz e pouco caro, pois o *wayang* é bastante representado nas aldeias por ocasião de festividades durante noites inteiras. A eletricidade e o cinema, conseqüentemente, não estão ainda muito difundidos no campo. As tradições culturais e religiosas, estreitamente ligadas, são ainda muito fortes na sociedade javanesa rural.

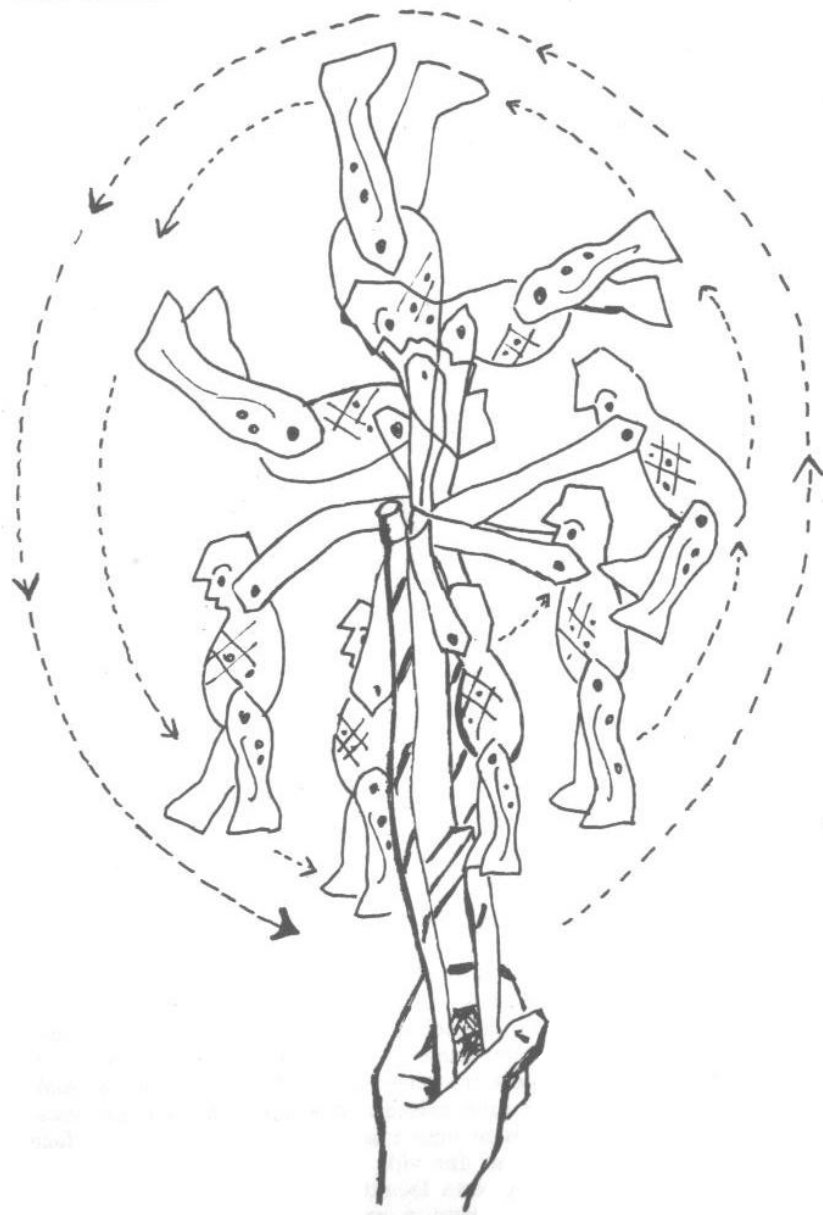
(De artigo publicado em *Le Monde*, cit. in *La Marotte*, set. 1977)

Boneco de Harry Kramer

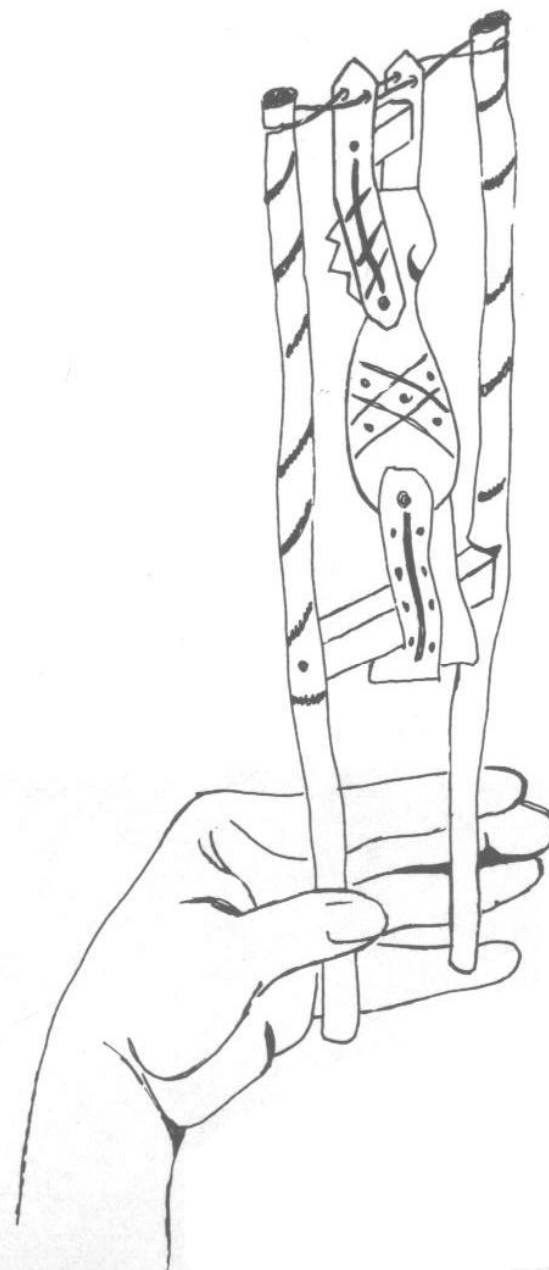


À luz de novos dados, principalmente daqueles que nos trazem os teatros não-europeus, não é mais possível falar do títere no sentido restrito do termo. Objeto e ator, ele é capaz de se apropriar de tudo. Sua arte possui mil facetas — conforme B. Baird e a riqueza de sua expressão destrói as fronteiras entre as diferentes disciplinas artísticas. Obra plástica, em primeiro lugar, mas colocada num contexto teatral, o boneco, pela sua variedade de formas, escapa a qualquer definição. Basta que uma máscara seja afastada do rosto, mostrada em movimento, e eis aí uma marioneta; e que o homem faça uma estátua dançar para lhe dar vida e fazer dela uma atriz. Cada objeto parece possuir em si essa faculdade de se tornar um boneco, e isto tanto mais que o objeto é sagrado ou carregado de simbolismo.

CAPA: Brinquedo popular — figura recortada em madeira fina, montada entre 2 hastes de madeira que, pressionadas, conforme mostra a figura, põem em movimento o boneco capaz de efetuar uma infinidade de posições. Geralmente à venda em feiras e mercados populares do Brasil. Para alguns, é o *Mané Gostoso*.



Alguns dos vários movimentos que o Mané Gostoso executa.



Este é o Mané Gostoso: figura de papelão montada entre duas hastes de madeira e movimentada pela pressão da mão.

# A UNIÃO INTERNACIONAL DA MARIONETA (UNIMA)

fundada em Praga em 1929  
tem como objetivos:

- promover contatos entre titeriteiros de diversos países, desenvolvendo a teoria e a prática do teatro de bonecos;
- ajudar a preservar as tradições vivas e a desenvolver o teatro de bonecos em escala mundial;
- propagar o teatro de bonecos como meio de educação estética e moral;
- assistir os membros da UNIMA na salvaguarda de seus interesses legais em sua atividade como marionetistas, submetendo às autoridades competentes as recomendações e propostas d UNIMA.

Presidente: Sergei Obraztsov

Secretário-Geral: Dr. Henryk Jurkowski, 32 rue Jagiellonsk ap. 5  
03.719 Varsóvia — Polónia

Os artistas reunidos na UNIMA estão conscientes de sua responsabilidade educativa perante a 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 grandiloquente, mas é um problema que, pela sua importância, merece a nossa reflexão.

*Henryk Jurkowski*  
(Secretário-Geral da UNIMA)





## MAMULENGO

revista dedicada ao  
teatro de bonecos no Brasil  
patrocinada pelo SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO (MEC),  
FUNARTE e DAC  
distribuída gratuitamente  
aos sócios da ABTB

Impresso pela Gráfica  
Editora do Livro Ltda.

