

MAMULENGO

Nº 7

1978



MAMULENGO

revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos
dezembro/1978

SUMÁRIO

Atividades — 1978	5
VII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos	9
Projeto e Execução de uma 1 Exposição de Teatro de Animação — Magda Modesto	14
O Projeto Lobato — José Renato Monteiro	20
Mestre Januário de Oliveira — Gino —, um Mamulengueiro Maior — Fernando Augusto Santos	23
II Encontro de Mamulengos do Nordeste — Humberto Braga .	28
“Putxinelli” da Catalunha	37
Takuo Endo — Kazuko Oshima	38
Sonhos de um Coração Brejeiro Naufragado de Ilusão — Ernes- to de Albuquerque Santos Filho	40
“Bread and Puppet Theatre”	51

Ano 4

N.º 7

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 — Sylvia Heller

CAPA: Siriema (vara com articulação), o Bocarra (luva com articulação de boca), Cobra Coral (luva) e Cobra Jararaca (sem classificação), Morte Papafigo (luva), bonecos de Zé da Burra, Município de Taquaritinga, povoado localizado na divisa de Vertente, PE

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.)

ATIVIDADES — 1978

SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO SNT

Acontecimentos de Teatro de Bonecos em
1978 até setembro.

MAMBEMBINHO

— Rio, São Paulo e Brasília
— Janeiro, fevereiro e março

Carnaval de Alegria

Fernando Augusto — “Só-Riso” — Recife

Festaça no Reino da Mata Verde *Fantoches e Fantolixos*

Ana Maria Amaral — “Casulo” — São
Paulo

Cavaleiro do Destino

Tácito Borralho — “Laborarte” — Ma-
ranhão

— Maio, junho e julho

Tá na hora, tá na hora

Lúcia Coelho — “Grupo Navegando” —
Rio

— Agosto

João de Lua

Neuza Rocha — “Grupo Catavento — B.
Horizonte

DOMINGO-BONECO

— Maio

Margarida curiosa visita a floresta Negra

“Grupo Carreta” — Rio de Janeiro

— Junho

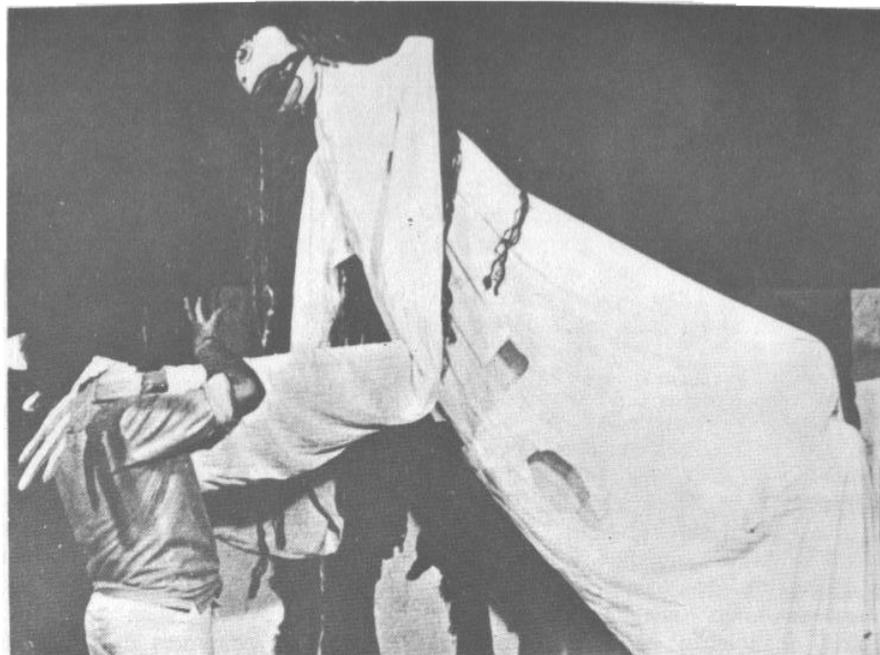
Pedro, o guitarrista

Hector Guillo — “Na Corda Bamba” — RJ

— Julho e Agosto

Kacareco Boneco

Marcondes — “Asfalto Ponto de Parti-
da” — RJ



Cavaleiro do Destino

Tá na Hora, Tá na Hora



RELAÇÕES ENTRE O DEPARTAMENTO DE CULTURA E O TEATRO DE BONECOS

Essas relações se fazem através do Palco sobre Rodas, do Teatro Aberto, do Prêmio Maria Mazzetti, dos grupos de teatro e Bonecos do DGC e do Projeto "O Homem e o Teatro", que procura criar grupos de teatro de bonecos dentro das escolas.

1) *Palco sobre Rodas e Teatro Aberto*

Só este ano, desses projetos de compra de espetáculos de teatro, o Departamento já contratou e pagou cerca de Cr\$ 200 mil (duzentos mil Cruzeiros) e cerca de 50 espetáculos apresentados em conjuntos habitacionais, favelas, escolas etc. — sempre em áreas onde não há teatros. O critério de seleção de espetáculos para esses projetos é que sejam soltos, sem aparato cênico, desprovidos de toda sofisticação de linguagem. Além disso, devem ser brasileiros e representar a cultura brasileira, principalmente a cultura popular brasileira.

Grupos que já tiveram espetáculos vendidos ao Departamento:

- 1 — Mamulengo Só-Riso
- 2 — If (São Paulo)
- 3 — Carreta
- 4 — Lota Produções Ltda.
- 5 — Contadores de Estórias
- 6 — Ambrósio, o Boneco — Zé Carlos.

2) *Prêmio Maria Mazzetti*

Tornado lei no Município do Rio de Janeiro, destina Cr\$ 25.000,00 à premiação de textos para teatro de bonecos. É assim um concurso anual. Ano passado foram inscritas 65 histórias. As inscrições se encerraram dia 20 de setembro.

3) *Teatro de Bonecos do DGC*

O DGC tem dois grupos de Teatro de Bonecos — o Gibi e o Cata-Flor, que atuam a partir do Centro Educacional Caluste Gulbenkian.

4 — *O Homem e o Teatro*

Visa, principalmente, à criação de núcleos de teatro nas escolas e à preparação do professor.

Luzia de Lima Pinho vem realizando uma experiência de teatro de bonecos na Escola Marechal Espiridão Rosas, no Caju. O que se pretende é utilizar a mão de obra dos grupos de teatro de bonecos para formar núcleos em escolas.

O Curso Educacional Caluste Gulbenkian mantém um curso de teatro de bonecos para professores e para a comunidade.

Gibi — Todos os sábados apresenta uma sensibilização lúdica no Palco sobre Rodas em conjuntos habitacionais.

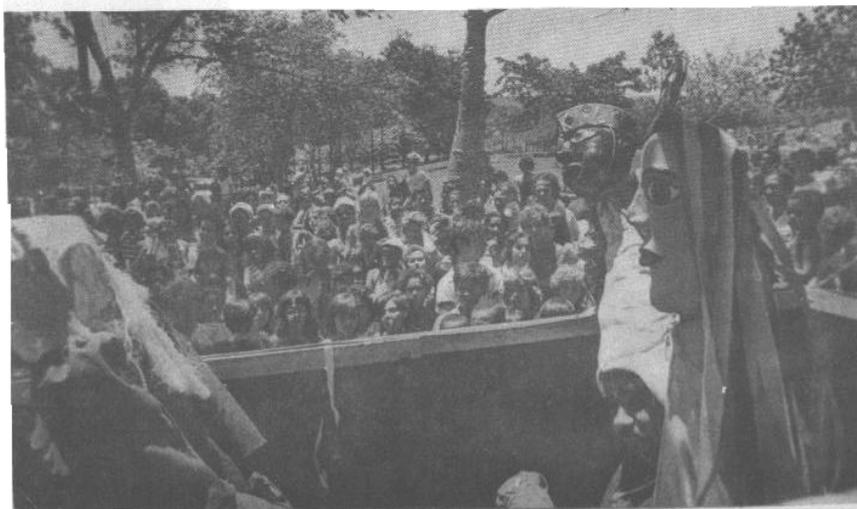
Cata-Flor — Em escolas da rede e no Palco sobre Rodas — atendendo a solicitações de escolas da rede oficial de 1º grau.

PROGRAMAÇÕES DE TEATRO DE BONECOS PELA DIVISÃO DE RECREAÇÃO E LAZER

A Divisão de Recreação e Lazer (DRL), da Diretoria de Parques e Jardins da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, foi criada em julho de 1975 e iniciou suas programações em outubro do mesmo ano. Desde então, tem incluído sempre, nessas programações, espetáculos de teatro de bonecos. Esses espetáculos são apresentados nos fins de semana nas praças e parques da Cidade do Rio de Janeiro, em um teatrinho ambulante. Em abril de 1978, a Divisão também passou a ser responsável pelas atividades no Parque do Flamengo e em maio iniciou a programação regular no Teatrinho de Fantoques e Marionetes do Parque, com duas sessões aos sábados e duas aos domingos.

As apresentações dos espetáculos programados pela DRL foram feitas pelos seguintes grupos teatrais:

O Auto do Guerreiro



- Mamulengos de Pedro e Rocha —
(Pedro Dominguez e Vicente de Paula Rocha).
 - Grupo Carreta (Manoel e Marilda Kobachuk).
 - Contadores de Estórias (Marcos e Rachel Ribas).
 - Lota Produções Artísticas Ltda. (Clorys Daly e Cláudio Ferreira).
 - Grupo Quebra-Cabeça (Gilvan Vieira Javarini).
 - Teatro de Marionetes do Chile.
 - Mamulengo Só-Riso (Fernando Augusto Gonçalves Santos).
 - Teatro de Bonecos (Virgínia Valli).
 - Grupo IF (Fausto Brunini Junior).
- Dados estatísticos das programações de teatro de bonecos pela DRL:
- Espetáculos realizados
- | | 1975 | 1976 | 1977 | 1978 | Total |
|--|------|------|------|------|-------|
| | 5 | 72 | 91 | 221 | 389 |
- Público aproximado
- | | 1020 | 41600 | 42445 | 69039 | 154104 |
|--|------|-------|-------|-------|--------|
| | 5 | 39 | 47 | 60 | — |
- Locais
- | | 5 | 39 | 47 | 60 | — |
|--|---|----|----|----|---|
| | | | | | |
- Rio de Janeiro, 31 de agosto de 1978

MAMULENGO SÓ-RISO-1978

Até o fim de janeiro, toda a equipe trabalhou para a conclusão do novo palco. Em fevereiro, o grupo viajou, para participar dos projetos Mambembão e Mambembinho, do SNT.

Saindo de Olinda no início de fevereiro, o Só-Riso fez, inicialmente, uma temporada no Teatro Nacional de Comédia (Rio), depois em São Paulo (Teatro Píngüinha) e em Brasília (Teatro Galpãozinho e Teatro Escola Parque). Em todas essas temporadas, foi grande sucesso de público, tendo o Só-Riso conquistado a admiração e aplausos por parte de toda a crítica teatral das cidades em que se apresentou.

Outra vez no Rio, o Grupo Só-Riso participou do VII Festival Nacional de Tea-



O Carnaval da Alegria

tro de Bonecos, realizado em Petrópolis e promovido pela ABTB: apresentou espetáculos e palestras e fez parte da primeira Exposição Nacional de Teatro de Bonecos. Nessa exposição, o grupo mostrou pela primeira vez ao público seu acervo de bonecos de mamulengo popular, constituído de cinco importantes coleções de bonecos pertencentes a mamulengueiros já falecidos. Este acervo, considerado por especialistas o mais valioso do Brasil, vem sendo recolhido pacientemente, durante anos, pela equipe do Só-Riso, que tenta preservar e documentar a memória de uma das mais importantes formas de expressão de nossa arte popular.

Ainda no Rio, o Só-Riso fez mais de 50 espetáculos contratados pela prefeitura do Rio de Janeiro em subúrbios, favelas, associações de bairros, centros comunitários, escolas, igrejas, sedes de escolas de samba, praças etc., atingindo um público variado e numeroso, estimado pela prefeitura em cerca de 45 mil pessoas (crianças e adultos).

O grupo fez ainda apresentações na PUC, em faculdades e colégios e em outras cidades do estado (Friburgo, Teresópolis, Três Rios e Niterói) através do SESC. Ainda no Rio, o Só-Riso apresentou-se em nova temporada no Teatro Parque do Flamengo e no Teatro Casa Grande, conseguindo sempre grande frequência de público e apoio da crítica especializada. Voltando a Olinda na segunda quinzena de agosto, o grupo fez temporada no Teatro Hermilo Borba Filho, também para o público do Recife.

Esta foi a programação do grupo, de 15 de setembro a 30 de dezembro:

Participação no Festival de Arte de São Cristóvão (20 a 30 de setembro).

Conclusão da pesquisa sobre mamulengo, que está sendo realizada pela equipe do Só-Riso, sob patrocínio da FUNARTE.

Temporadas em João Pessoa, Teresina e Salvador.

Montagem de novo espetáculo - para adultos - (em que o grupo já está trabalhando).

O CASULO (SÃO PAULO)

O Casulo, fundado em 1976 por Ana Maria Amaral, teve no primeiro semestre de 1978, uma de suas temporadas mais ativas.

Ainda no processo de trabalho com "Fantoches e Fantolixos", o Casulo continuou sua idéia de incentivar crianças e educadores a se dedicarem ao teatro de bonecos.

"Fantoches e Fantolixos" não é um espetáculo tradicional, com enredo ou com uma história com começo, meio e fim, mas é um modo de mostrar brincando o quanto se pode fazer e inventar com algumas sucatas, cantos desafinados, descontração, desde que haja sempre boa manipulação dos bonecos.

"Fantoches e Fantolixos" ganhou o prêmio Mambembinho, por São Paulo. Apresentou-se no Rio (Teatro Dulcina); Niterói (Teatro Municipal); no Festival da ABTB em Petrópolis; em São Paulo (Teatro Pinguinha). Ainda em São Paulo, ficou quase dois meses em cartaz, no Teatro Eugenio Kusnet, até fim de junho. Fez depois viagens ao interior do Estado (São João da Boa Vista, Mairipora, Lins, Avaré e São Bernardo do Campo).

Seus cursos de Teatro de Bonecos e Educação foram dados por Ana Maria Amaral nas cidades de Campinas e Registro, sob o patrocínio da Secretaria de Cultura, em convênio com o PLIMEC (Plano de Integração do Menor na Comunidade), abrangendo monitores das cidades vizinhas.

Também foi dado um curso focalizando mais a apresentação teatral para alunos da direção da Escola de Comunicações da USP, com o título de "Teatro de Animação".

No segundo semestre, uma série de gravações para a TV Educativa; e uma nova produção em andamento .



Fantoches e Fantolixos

VII FESTIVAL BRASILEIRO DE TEATRO DE BONECOS

Na semana que precedeu a abertura do Festival, foi organizado um desfile de lançamento que percorreu as ruas principais de Petrópolis, com Banda de Música e bonecos de vários grupos. O principal destaque foi Beatriz Pinto de Almeida, com os bonecos gigantes do Teatro Gibi, do Departamento de Cultura da Secretaria Municipal de Educação e Cultura do Rio de Janeiro.

O VII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos foi realizado de 12 a 21 de março de 1978, em Petrópolis, RJ. Foram desenvolvidas atividades na Colônia de Férias do SESC, em Nogueira, onde os participantes ficaram hospedados, no Teatro Santa Cecília e no Centro de Cultura.

A Comissão de organização desses eventos foi composta pela Diretoria da ABTB e por pessoas designadas para coordenarem as diversas áreas específicas de trabalho.

ORGANOGRAMA

1. Supervisão geral
 - 1.1. Secretaria
 - 1.2. Hospedagem
 - 1.3. Transporte
 - 1.4. Espetáculos
 - 1.4.1 Equipe técnica
 - 1.5. Ciclos
 - 1.6. Divulgação

- 1 — *Comissão de Organização*
 1. *Supervisão Geral*
Manoel Kobachuk
Humberto Braga
Maria Luiza Lacerda
 - 1.1. Secretaria
Iramar Brito
Maria Lina
Duas recepcionistas
 - 1.2. Coordenação de Hospedagem
Rogério Bellan
 - 1.3. Coordenação de Transporte
Antônio Bernardo
 - 1.4. Coordenação de Espetáculos
Felício dos Santos
 - 1.4.1 Equipe Técnica
Francisco Aleixo
José Murilo
 - 1.5. Ciclos de Estudo
Boneco na Educação — Antonio Leal
Boneco como Espetáculo — Fernando Augusto G. Santos
 - 1.6. Divulgação
Eugênio dos Santos

2 — *Programação*

No horário das 8 horas às 12 horas foram realizadas, na Colônia de Férias do SESC, estas atividades:

2. 1. *Teatro de Bonecos Aplicado à Educação*
Alcides Moreno (Argentina).
Diretor da Escola Nacional de Títeres de Rosário.
Carga horária: 12 horas.
Participantes inscritos: 31.
2. 2. *A Pantomina no Teatro de Bonecos*
Prof. Alexandro Bedotti (Argentina).
13 a 16 de março.
Carga horária: 12 horas.
Alunos inscritos: 12.
2. 3. *Mímica*
Prof. Patrício Ossa

Compagnie Serge Ruest — Orléans (França).

De 13 a 16 de março.
Carga horária: 12 horas.
Alunos inscritos: 14.

2. 4. *Teatro de Bonecos na Educação e Terapia*
Lea Wallace (EUA).
De 13 a 16 de março.
Carga horária: 12 horas
Alunos inscritos: 32.
2. 5. *Direção e Interpretação no Teatro de Bonecos*
Prof. Alcides Moreno (Argentina).
De 17 a 20 de março.
Carga horária: 12 horas.
Alunos inscritos: 24.
2. 6. *Confecção e Manipulação*
Serge Ruest (França).
De 17 a 20 de março.
Carga horária: 13 horas.
Alunos inscritos: 13
2. 7. *Texto para o Teatro Infantil*
Ana Maria Machado.
De 18 a 20 de março.
Carga horária: 9 horas
Participantes: 29.
2. 8. Palestra — *Panorama do Teatro Brasileiro*
Prof. Pepe — RJ.
2. 9. Palestra — *Animação no Teatro de Bonecos*
Maria Amélia Carvalho — Bahia.
- 2.10. Palestra — *O Teatro de Java*
Dr. Sutarno (Indonésia)
- 2.11. Palestra — *Mamulengos*
Fernando Augusto Gonçalves dos Santos — PE.
- 2.12. Palestra — *Teatro Ao Ar Livre*
Marcos Caetano Ribas — RJ.
- 2.13. Palestra — *O Boneco como Objeto Intermediário e o Teatro Bread and Puppet*
Ana Maria Amaral — SP.
- 2.14. Treinamento de Professores (visando ao Teatro na Educação).
Orlanda de Rosa — Brasília.



..Atividades: Alcides Moreno (esq.), Patrício Ossa (dir.) Marcos e Raquel Ribas (embaixo)



2.15. Palestra — *O Teatro de Bonecos aplicado à Educação* — Vicki Ruano (México).

2.16. Montagem de um Espetáculo Ao Ar Livre.
Marcos e Rachel Ribas.
De 14 a 20 de março
Carga Horária: 21 horas.
Participantes: 12.

3 — *Mostra de Espetáculos*

Teatro Santa Cecília — Petrópolis
— (15h30m e 17 h)

3. 1. dia 12 — *Três Lendas Brasileiras*.
Tio. Raul — Petrópolis (RJ)
3. 2. dia 13 — *Panelândia Del Silêncio* — Argentina
3. 3. dia 14 — *Carnaval da Alegria*
Mamulengo Só-Riso — Olinda (PE)
3. 4. dia 15 — *Cuentos de Sol a Sol Del Pequeño Espectador* — Argentina
3. 5. dia 16 — *O Aventureiro e D. Baratinha*
Centro de Pesquisas Teatrais — Belo Horizonte — (MG)

3. 6. dia 17 — *A Gaiola de Avatsiú Hombu* — RJ

3. 7. dia 18 — *Les Magiciens des Couleus*

C. Serge Ruest — França

3. 8. dia 19 — *El Gran Circo Marionetas de Chile* — Chile

3. 9. dia 20 — *Zé ou Quem Quiser*
A Banda de Atarabeclan — RJ
Centro de Cultura — Petrópolis (15, 30 e 17h)

3.10. dia 13 — *Por Causa de uma Boneca*
Teatro GIBI — RJ

3.11. dia 14 — *A Conquista do Fogo e A Cozinha do Mago*
Bellan D'Ávila — RJ

3.12. dia 15 — *Chegou o Circo do Pipo*
TIBBIM — SP

3.13. dia 16 — Filmes de Teatro de Bonecos

3.14. dia 17 — *Fantoches e Fantolixos*
Casulo — Centro Exp. de Bonecos — SP

3.15. dia 18 — *Kacareco Boneco*
Asfalto Ponto de Partida — RJ

3.16. dia 19 — *Show Carreta*
Carreta — RJ

3.17. dia 20 — *Tá na hora, tá na hora*
Navegando — RJ

Teatro Santa Cecília — Petrópolis (21h30m).

- 3.18. dia 15 — *O Cavaleiro do Destino*
LABORARTE — Maranhão
- 3.19. dia 16 — *A Mãe do Mato*
Na Corda Bamba — RJ
- 3.20. dia 17 — *História de Amor e Demônio*
El Farolito — Argentina
- 3.21. dia 18 — *Teatro de Java*
Dalang — Dr. Sutarno (Indonésia)
- 3.22. dia 19 — *As Aventuras de uma Viúva Alucinada*
Mamulengo — Bahia

Participantes Livres:

- 3.23. — *Festaça no Reino da Mata Verde*
Mamulengo Só-Riso
- 3.24. — *Pedro, o Guitarrista*
Na Corda Bamba — RJ
- 3.25. — *Betoneira Não é de Brincadeira*
Cataflor — RJ
- 3.26. — *Brincadeira*
Grupo Calçada de Verso — Curitiba — PR
- 3.27. — *Pantomimas de Mãos*
Argentina
- 3.28. — *Improvisação*
com participantes do Festival

4 — Exposição

A I Exposição de Teatro de Bonecos foi instalada no Centro de Cultura de Petrópolis, e funcionou de 12 a 20/3, das 14 às 21 h.

Sua inauguração comemorou, também, a abertura do VII Festival, com a presença de:

Orlando Miranda de Carvalho, Diretor do Serviço Nacional de Teatro; Secretário de Educação e Cultura de Petrópolis, Representante do Prefeito Municipal; Prof. Hebe M. Brasil, Diretor do Departamento de Cultura da Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Petrópolis.

Desta Exposição fez parte o acervo constante do Catálogo da Exposição, anexo a este relatório.

5 — Dos Participantes

- 5.1. Integrantes de Grupos:
Nº de Grupos brasileiros 19
Nº de Grupos estrangeiros ... 6
Nº de pessoas 224
- 5.2. Representantes de Grupos:
Nº de pessoas 30
- 5.3. Convidados Especiais: 32
- 5.4. Diretoria da ABTB: 9
- 5.5. Comissão de Organização:
Nº de componentes 13
Nº total de participantes: 308

6 — Congresso da ABTB

O Congresso da Associação foi realizado nos dias 13, 14 e 20 de março, das 21h às 23 h.

No primeiro dia, a Diretoria deixou livres os assuntos a serem levantados e a elaboração da pauta para cada uma das reuniões posteriores.

No segundo dia, os temas discutidos foram:

- Posicionamento da ABTB como entidade de classe.
 - Relacionamento da ABTB com agentes financiadores — sobrevivência da Associação.
 - Mecanismos de ação que devem ser utilizados pela ABTB;
- No terceiro dia de Congresso:
- Esclarecimento sobre a UNIMA.
 - Situação financeira da ABTB.
 - Comissões de representação estadual da Associação, no maior número de Estados possível;

7 — Outras Atividades

- 7.1. Demonstração de Marionetes
Manoel Orjiga (Argentina)
- 7.2. *Lea Wallace e Seu Avental*
- 7.3. Espetáculos improvisados pelos participantes do Festival.
- 7.4. Debates sobre os Espetáculos
Coordenação de Fernando Augusto Santos.

- 7.5. Comissão de estudos para aprofundamento dos temas levantados nas duas primeiras reuniões do Congresso. Composição: João Otávio (MA), Conceição Acioli (PE), Humberto (Brasília), Arthur (São Paulo) e Marcelo (Rio).

8 — Avaliação do Festival

Dia 21/3, último dia do Festival, das 8h30m às 11h30m foi realizada uma reunião para avaliação do Festival. Foram distribuídos, com antecedência, formulários com as seguintes perguntas:

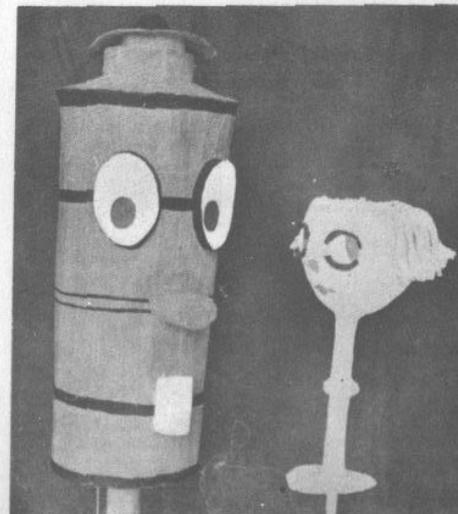
- 1 — Em que pontos o VII Festival foi mais útil
- 2 — Quais os pontos negativos do VII Festival
- 3 — Apresente sugestões para o próximo Encontro.

A partir dos pontos de maior interesse, foram levantadas as discussões.

9 — Dos Órgãos Patrocinadores

- 9.1. Serviço Nacional de Teatro / DAC / FUNARTE / Ministério de Educação e Cultura
— Recursos Financeiros no valor de Cr\$ 350.000,00

Panelândia



9.2. Serviço Social do Comércio — SESC

Colônia de Férias do SESC — Nogueira/Petrópolis — Hospedagem e alimentação para 300 pessoas;
— Utilização de todas as dependências da Colônia, máquinas de escrever, mimeógrafos, material de expediente, telefone e pessoal administrativo.

9.3. Funterj

— Instalação da Exposição;
— Recursos Financeiros no valor de Cr\$ 39.600,00.

9.4. Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura / Prefeitura Municipal de Petrópolis.

— ABRARTE — Centro de Cultura.

— Instalação da Exposição; sala de espetáculos;

— Divulgação local: faixas, prospectos;

— Ônibus local: Nogueira-Petrópolis-Nogueira;

— Transporte de material cênico (1 caminhão) (Rio-Petrópolis-Rio.)



História de Amor e Demônio



Boneco da Equipe Ballan



Chegou o Circo do Pipo

Mãe do Mato



Les Magiciens des Couleurs



PROJETO E EXECUÇÃO DE UMA EXPOSIÇÃO DE TEATRO DE ANIMAÇÃO

Magda Modesto



A responsabilidade da montagem de uma exposição de bonecos, por ocasião do VII Festival da ABTB, levou-me às seguintes considerações:

- Como expor o boneco, isto é, o *títere*, com toda a sua energia e expressão? Apresentá-lo apenas como uma forma estática, mero objeto de decoração, seria trair a sua maior característica — a *animação*. O títere (*boneco* ou *forma*) é um ator do Teatro de Animação, portanto deve ser colocado dentro de seu contexto. Avaliado não apenas por concepção plástica e técnicas, mas também por seu conteúdo social e dramaturgia.

- Se entre os visitantes estariam leigos e adeptos, crianças e adultos, espectadores e atores, artesãos e artistas etc. etc., quais as informações procuradas por uns e por outros? Um universo. Para atingi-lo seria necessário cobrir o maior número de aspectos possível. E se as coisas só são realmente nossas quando por nós construídas e dosadas, o visitante de uma exposição deve contribuir para a organização e construção do que diz buscar — *informação*. Para tanto, necessitava ser colocado como origem e fonte da mesma.

- Pela moderna concepção de museologia, uma exposição é uma atividade dinâmica, tanto expõe uma peça como sua imagem, utiliza o espaço físico, o sonoro e o temporal e torna o visitante um participante. Para melhor definir, poderia adaptar o verbete:

“Exposição (física nuclear) — Quantidade de radiação ionizante fornecida ou absorvida por um sistema, dose.” Eliminando “física nuclear”, e considerando “radiação ionizante” como *informação* e “sistema” como “*visitante*”, teríamos, então: *Exposição — Quantidade de informação fornecida ou absorvida por um visitante.*

Feitas as considerações, *O Teatro de Animação* foi o tema escolhido. *O visitante como coautor da informação procurada*, a meta; e *a livre associação*, o veículo do partido a ser adotado.

O PARTIDO ADOTADO

O Centro de Cultura de Petrópolis, local da mostra, tem seu prédio arquitetonicamente projetado para exposições, suas áreas livres e flexíveis dão muita liberdade à movimentação. Os 320m² cedidos pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação da Prefeitura de Petrópolis, para a montagem dessa I EXPOSIÇÃO DE TEATRO DE ANIMAÇÃO, representaram um dos fatores preponderantes do partido adotado — o espaço.

Para o visitante tornar-se um coautor, era vital que sua curiosidade fosse aguçada pela exposição. O caminho encontrado foi a adoção de *núcleos geradores de curiosidade* — os pulmões da exposição — que, quando por ele combinados, comparados, associados e/ou diferenciados, resultariam na construção de uma nova informação. Donde *informação construída e dosada pelo próprio visitante*.

Os núcleos considerados foram os seguintes:

- *Espetáculos do Festival* — Núcleo extra-exposição, por sua natureza, um forte gerador de interesse.
- *Acervo de conhecimento do visitante* — Núcleo cuja primeira condição era a liberação do visitante. A solução tentada foi deixá-lo fluir pelo espaço, evitando liderá-lo por aqui ou por ali, a fim de ter sua própria opção quanto “ao que” e “como” procurar (apesar da inevitável numeração do catálogo).
- *Títeres em exposição* — Pelo elevado número de peças e para facilitar a compreensão deste núcleo, os títeres foram grupados em categorias de *popular brasileiro*, *popular indiano*, *popular indonésio* e *panorama brasileiro atual*.

O *popular brasileiro* foi escolhido pela riqueza de sua inventiva, técnicas e mecanismos; por seus mitos, simplicidade de soluções, conteúdo histórico, força comunicativa de seus personagens, e, entre outros, por seu despojamento.

Aqui estão enumeradas as peças populares brasileiras apresentadas, englobando as de Manuel Relâmpago, João Caetano de Oliveira (falecido), João Clementino (falecido), Maximiliano P. Dantas, Zé da Burra, Ratinho e Casemiro além de autores desconhecidos.

I EXPOSIÇÃO DE TEATRO DE ANIMAÇÃO BONECOS POPULARES BRASILEIROS

Os 135 títeres populares brasileiros reunidos para a I Exposição de Teatro de Animação, realizada no Centro de Cultura de Petrópolis em março de 1978, constituíram o mais significativo acervo já exposto no Brasil. Os bonecos, alguns

com mais de 100 anos, de diversos autores e pertencentes a diferentes colecionadores, propiciaram uma mostra representativa desse gênero de teatro popular. As coleções, os autores e seus bonecos:

COLEÇÃO ABTB

MIGUEL RELÂMPAGO — Rio Grande do Norte.

Grandioso Pilão Deitado, luva. *João Redondo Barriga Dezenove Vintém*, luva.



Alma — João Caetano de Oliveira

COLEÇÃO MAMULENGO SÓ-RISO

JOÃO CAETANO DE OLIVEIRA (falecido) — Mamulengo “Mané Pacaru”, Município de São Caetano da Raposa, Sertão de Pernambuco.

Pisador de pilão, s/classif. *Danceira*, boneca de pano. *Cavaleiro*, luva. *Guarda*, boneca de pano. *Nêgo Capataz*, luva. *Nêgo Capataz*, luva. *Alma*, luva. *Capitão e Cavalo Marinho*, vara. *Anum corvo*, e

Cavalo Marinho, vara. *Anum corvo*, vara. *Onça*, vara. *Boizinho*, vara.

JOÃO CLEMENTINO (falecido) — Município de Frei Miguelinho, Zona do Agreste, Pernambuco.

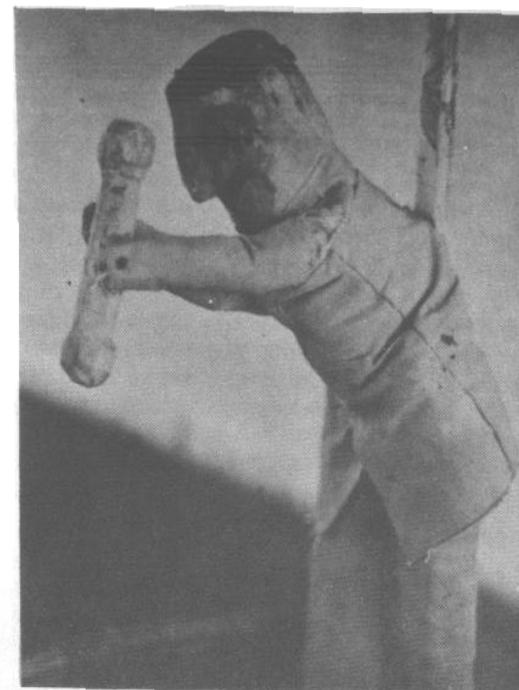
Jacaré, luva. *Corcunda*, vara. *Noelzinho*, luva. *João Sério*, luva. *Antonio Lombri-ga*, luva. *Dentuço*, luva. *Cabo 70*, Vara. *Nêgo capanga*, luva. *Cabra Zé Valente*, luva. *Capataz*, luva. *Nêgo fondelança*, luva. *Zeim dos Prazeres*, luva. *Nêgo Maco-nheiro*, luva. *Seu Zé Bode*, luva. *Beata Maria do Egito*, luva. *Beata Mocó*, luva. *Passista*, vara. *Zeca Bochecha Inchada*, luva. *Enfermeiro*, luva. *João Bostéu*, luva. *João Pinico*, luva. *Zé Catinga*, luva. *Ama-ro Pentelinho*, luva. *Brochadinho*, luva. *Nêgo Quimba*, luva. *Seu Tição*, luva. *An-tonio Grosso*, luva. *Chico Beicinho*, luva. *Quengo de Coco*, luva. *Seu Quedinha*, luva. *Farozeiro*, luva. *João Cotó*, luva. *Zé Coió*, luva. *Tira Teima*, luva. *Guarda No-turno*, luva. *Guarda*, luva. *Dr. Raiz*, luva.

MAXIMINIANO P. DANTAS — Ma-mulengo "Presépio", Município de Carua-ru, Bairro Salgado, Zona do Agreste, Per-nambuco.

Zazi, incompleto. *João Cambão*, luva. *Ti-rineta*, luva. *Dona Aninha*, luva. *Sinhá Eglantine*, luva. *Dona Quiquita*, luva. *Do-na Caboca Rosa*, boneca de pano. *Dona Carmelita*, luva. *Cabo*, luva. *João Rai-mundo*, luva. *Cavalo Marinho*, vara. *João do Norte*, luva. *Cabeça de Coco Leco*, luva. *Porco*, vara. *Cobra*, luva. *Lerondi-na*, luva. *Caboba*, luva. *Dona Joaninha*, luva. *Boi*, vara. *Capitão e Burrinha*, vara. *Caboclinho*, vara. *Dr. Pé-xuto*, luva. *Chico Coió*, luva. *Pajaú*, luva. *Mané Dedé*, luva.

ZÉ DA BURRA — Município de Taqua-ritinga. Povoado localizado na divisa de Vertente. Pernambuco.

Simão, luva. *Biú Sabido*, luva. *Janeiro vai Janeiro vem*, vara. *Peneiradora de Mi-lho*, s/classif. *Bigodinho*, luva. *O Bocar-ra*, luva. *Guarda Noturno*. s/classif. *Cos-me e Damião*, bonecos. *O Gigolô*, vara. *Maria Quitéria*, boneca. *Danceira*, bo-



Pisador de Pilão — João Clementino



Cabeça de Coco Leco e João do Norte
Maximiniano P. Dantas

neca. *Menina Anja*, vara. *Frei Romão*, luva. *Padre*, luva. *Zebedeu o Diabo*, luva. *O Capiroto*, luva. *Siá Chica*, vara. *O Perna de Pau*, vara. *Capitão do Cavalo Marinho*, luva. *Caboclinho*, luva. *Siriema*, vara. *Cobra Coral*, luva. *Cobra Jararaca*, s/classif. *A Vêia Felisbunda*, luva. *Toinhin do Fumo*, luva. *Nega da Peitança*, vara. *O Cavaleiro das Damas*, vara. *Muié da Vida*, vara. *Nego Fedebundo*, luva. *Nego Capanga*, luva. *Zé Bosta da Papada*, luva. *O Invocado*, luva. *A morte Papafigo*, luva. *Zé Prequeté*, luva. *Caboclinho*, incompleto. *Caboclinho*, luva. *Domador*, vara. *Capanga*, luva. *Chico Merdinha*, luva. *Bigodinho*, luva. *Zé Calixto*, luva. *O Muquemba*, luva. *O Retirante*, vara. *Severino Boca Mole*, luva. *Chiquinha Moreira*, boneca. *Graciete*, luva. *Aninha Mocó*, luva. *Lázaro*, luva. *Beata Maria Anja*, boneca. *Caboclinho*, incompleto.

COLEÇÃO MARIA AMÉLIA DE CARVALHO

AUTOR DESCONHECIDO — Paraíba.
2 não identificados.

COLEÇÃO MAGDA MODESTO

AUTOR DESCONHECIDO — Glória de Goitá, Paraíba.

O Perna de Pau, vara. *João Redondo da Alemanha*, luva.

RATINHO — Terezina, Piauí.

Terezinha é Noiva com Odione, engonço.

AUTOR DESCONHECIDO — Salvador, Bahia.

Não identificado, engonço.

COLEÇÃO CLAUDIO FERREIRA CLORYS DALY

CASEMIRO — Maranhão.

Luxo é demais, boi de bumba.

João Redondo da Alemanha - Autor Desconhecido



Perna de Pau — Autor Desconhecido

O *popular indiano* foi incluído não apenas pela força de sua cultura, riqueza de colorido, evidente simplicidade de manejo, mas também pela importância do *teatro de animação* na cultura indiana e, desta, como uma das fontes irradiadoras do títere.

Justificou-se a exposição do *popular indonésio* pela programação da apresentação do “dalang”, Dr. Sutarno; e também por sua tradição, refinamento e marcada influência na técnica de manipulação por vara.

A mostra do *panorama brasileiro atual* foi compreendida, porque além de procurar retratar o “momento titereteiro brasileiro”, se delineava como um grande gerador de curiosidade, pois nada melhor para motivar do que um personagem conhecido, atual, aquele que foi visto, e, quem sabe, revisto no teatro, no parque, na festa de aniversário, na televisão, na escola, na rua e mesmo no psicólogo.

● *Audio-visuais* — A quantidade de aspectos abordados e a constatação das formas em ação asseguravam a validade deste núcleo. As projeções foram em auditório e no recinto da exposição.

Em *auditório*, sessões diárias de filmes sobre *Teatro de animação* (nacionais e estrangeiros), em 16mm.

No *recinto da exposição*, em retroprojeções contínuas, os seguintes:

1. *O Universo do Teatro de Animação* (slides) — O *teatro de animação* como cultura, seu sentido universal (geográfica e culturalmente falando), sua abertura a todo e qualquer interesse, convite à participação.

2. *A Animação* (super 8) — Alguns dos bonecos expostos, filmados em ação.

3. *A ação dramática* (super 8) — Trechos de peças teatrais cujos personagens se encontravam em exposição.

4. *Capitão Jatobá* (super 8) — A oportunidade de sentir o *popular brasileiro* em ação.

● *Centro Tiridá* — Área localizada junto à recepção, onde se procurou dar as boas vindas ao visitante, através de um ambiente bastante informal e rico em informações (facilidade de acesso a cartazes; fotos; dados técnicos, bibliográficos, literários, artísticos etc.), a fim de propiciar *bate-papos, consultas e fornecimento de dados*. Enfim, núcleo onde, concretamente, o visitante sente que *tira e dá informação*.

● *Comentários e críticas* — Grandes geradores de curiosidade, núcleo caracterizado pelo seu alto potencial de deduções, comparações, considerações e informações, enfeixando, assim, toda a *dinâmica da exposição*.

● *Estímulo à Animação* — A vontade de manipular, criada por toda a mostra, tinha que ser satisfeita. Para atender à *explosão de animação* incentivada por este núcleo, e como as peças expostas (material de trabalho ou de valor histórico) não deveriam ser manuseadas, foram idealizados o “Anime-se a animar” e as “Luvas de animação”

Anime-se a Animar — Local com recato, onde, frente a espelhos, foram colocados, à disposição do visitante, títeres de diferentes técnicas e de animação simples, para que se empreendesse pesquisas pela experiência direta.

Luvas de animação — Boneco de luva apresentado como invólucro do catálogo da exposição. O objetivo era ampliar o espaço físico da mostra através do visitante, que se torna portador da mensagem básica da exposição — *animar o inanimado*.

EXECUÇÃO DO PROJETO

O projeto foi executado tendo em mente o partido adotado e seu veículo — a livre associação — sendo então adotadas *várias abordagens*:

● Para facilitar a *análise histórica*, os bonecos do Popular Brasileiro foram grupados por autor; e o Teatro Gibi e Beatriz e Seus Bonecos pela linha de orientação a que obedecem como um todo.

● O *espaço cênico* foi destacado quando era evidente a sua originalidade, caso do Popular Indonésio e do Popular Indiano.

● O “Wayang Purwa” do Popular Indonésio permitiu a observação de dois aspectos de *iluminação*, a sombra e a iluminação frontal.

● Procurou-se deixar transparecer a *mitologia e o caráter político-social*, pela forma como foram grupados os bonecos-personagem do Popular Brasileiro.

● A *expressão e interpretação* puderam ser observadas nos áudio-visuais e espetáculos do Festival.

● Para que pudessem ser sentidas as diferentes interpretações dadas às diversas *técnicas de manipulação*, foram estas grupadas em regiões, independentemente de autoria ou aplicação.

● A *concepção plástica e a fabricação* puderam ser apreciadas em toda a sua gama, e a *artesanía* observada a partir do boneco mais elaborado ao mais improvisado.

● A *ação dramática* procurou ser demonstrada através da disposição e ação dos bonecos-personagem e, talvez tenha se tornado mais evidente no conjunto “Juliana e D. Jorge”, de Virgínia Valli, onde as palavras desse romance tradicional quase pareciam ser ouvidas:

“O que tens, ó Juliana
que estás tão triste a chorar?
Mamãe eu tive notícia
D. Jorge vai se casar.”

Nortearam a execução do projeto não apenas as abordagens acima mencionadas, como também questões de tamanho, visibilidade, ambientação, segurança e outros. Assim, por segurança, a saída foi prevista por um único ponto, e as peças de pequeno porte colocadas à vista da recepção; o Popular Brasileiro foi alojado numa sala cercada de verde por questão de ambientação; os Bonecos de Luva foram montados numa estrutura vasada para facilitar a visibi-

bilidade; a retroprojeção, a sombra e a cortina de luz (não realizada) necessitavam de local escuro; os Bonecos de Grande Porte pediam grandes espaços; o centro de dados, um fácil acesso etc. etc..

Ainda dentro do princípio de ambientação, e para baratear a montagem, a sala do Popular Brasileiro foi inteiramente executada com bambus (doados), manilhas e tijolos (emprestados), esteiras e chita (único material adquirido). Seguindo o mesmo espírito de economia, os suportes dos bonecos de vara e bonecos gigantes foram todos improvisados: latas cheias de terra, manilhas, dutos de plástico, suportes de secador de cabelo, enfim tudo aquilo que pudesse ser adaptado sem acarretar despesas.

Teatro de bonecos é improvisado, mas também é requinte. E o requinte foi representado pela valiosa contribuição de H. Camargo Arquitetura Promocional e Paisagismo, que emprestou, montou, sem qualquer onus para a ABTB, todas as divisórias, biombos (Anime-se a animar), tela de sombra, vedação e tela de áudio-visual, bancos da recepção, estruturas de ferro (bonecos de luva e Tiridá), castelote das luvas de animação bem como todos símbolos e títulos da Exposição. Um material de alta qualidade que não só deu realce às peças expostas como valorizou o espaço arquitetônico do Centro de Cultura.

NOMES E NÚMEROS

A Exposição foi inaugurada e encenada em março. A média de visitação diária foi de 150 pessoas e cerca de 20 colégios compareceram à mostra, sendo que um do Rio de Janeiro, a Escola Parque.

Difícil seria empreender a tarefa sem a colaboração de muitos. O Departamento de Cultura da Secretaria de Educação da Prefeitura de Petrópolis, na pessoa de sua diretora, prof. Hebe Brasil e seus funcionários; H. Camargo Arquitetura Promocional a Paisa-

gismo; Carmem Freitas, Marília Gama Monteiro, Felício, Francisco Aleixo; Júlia Guedes, minha auxiliar nesse trabalho; Luiz Antônio Barboza, Hélio Roly Cunha e Laerte de Oliveira Fidelis que nos últimos momentos da montagem vararam a noite para auxiliar, além de meu marido Hélio Modesto e minhas filhas Lúcia Modesto e Cecília Modesto Lima. Finalmente, os grandes donos da festa, os expositores: Ana Maria Amaral, Arlette Gandolfo, Beatriz e seus Bonecos, Circo de Marionetes Malmequer, Clorys Daly e Cláudio Ferreira, Contadores de Estórias, Emili Basílio, Grupo Carreta, Grupo Giramundo, Grupo Quintal, Grupo Revisão, João das Neves, Mamulengo Só-Riso, Maria Amélia de Carvalho, Maria Luiza Lacerda, Teatrinho de Fantoches Trier, Teatro Gibi e Virgínia Valli, que apoiaram a realização, cedendo peças de suas coleções particulares ou mesmo retirando de cena, pelo período da mostra, os seus bonecos atores.

É necessário ressaltar a colaboração, na montagem de seu material, dada pelos expositores: Beatriz e Seus Bonecos, Circo de Marionetes Malmequer, Grupo Carreta, Grupo Giramundo, Marie Louise Nery, Teatro Gibi e Virgínia Valli.

Pude ter uma grande alegria, quando, a pedido, os expositores Cláudio Ferreira (Rio de Janeiro) e Maria Amélia de Carvalho (Bahia) fizeram demonstrações de animação de seus bonecos no recinto da mostra — a concretização do que a Exposição tentava alcançar!

ERROS E ACERTOS

Erros houve, acertos também, mas, como todo ser humano, reconheço-me coberta deles e quem monta uma *exposição*.

expõe-se.

O LOBATO é um programa de pesquisa que tem como objetivo básico investigar a natureza do relacionamento entre a Tv e a criança, propondo normas e princípios para a elaboração concreta de uma telepedagogia infantil.

Trata-se de uma *pesquisa ativa*, na medida em que, além de investigar os problemas de uma relação, se orienta no sentido de propor a “reequilibração” pedagógica do veículo Tv. Há três linhas de trabalho aí desenvolvidas: a Pesquisa Etnográfica, a Avaliação Psico-social e a Programação Experimental (onde estão incluídos os programas de que participou o teatro de bonecos).

A Pesquisa Etnográfica é um estudo de base antropológica que pretende examinar que espécies de mudanças entre pais (agentes pedagógicos naturais) e filhos tem sido provocada/catalisada pela presença da Tv na cena familiar. Dez famílias foram visitadas, durante seis meses, por um grupo de antropólogos que observou o seu contexto e os possíveis “re-arranjos” favorecidos pela influência da Tv na cena doméstica.

A Avaliação Psico-Social parte da hipótese de que a Tv é fonte poderosa de mitos que pressionam o super-ego infantil com incitações super-heróicas, puramente estimulativas. Que tipo de consequências, para o desenvolvimento da personalidade infantil, trará um processo de identificação (criança-Tv) com modelos onipotentes ou super-heróicos? Como comparar a atuação de modelos “reais” (os pais) com os “idealizados” (os heróis de Tv?). Centrada na faixa etária sete-11 anos, a Avaliação tenta responder a estas questões, através de um estudo de acompanhamento de 250 crianças de diferentes níveis sócio-econômicos, no Rio de Janeiro.

Estas questões são retomadas pelo telepedagogo que se preocupa em pesquisar formular uma nova estratégia de programa infantil que tente, antes de tudo, propor a “desativação” (desidealização) do veículo Tv e o aumento do poder de manejo, pela criança, das situações apresentadas no vídeo (pós-programa). A Programação Experimental consiste em 50 programas diários, de 10 minutos cada, veiculados pelo Canal 2 do Rio, de setembro a novembro deste ano. São ali apresentadas situações-problema, de ordem lúdica, confli-

tuosa, emocional, cooperadora etc., através de três módulos ou “núcleos” de apresentação das situações: no 1º módulo, aborda-se a estória de um *grupo familiar* (com referência à vivência de uma estrutura familiar); no 2º momento, um *grupo de pares* (referência se faz aqui aos círculos de amizades das crianças); no 3º núcleo, há o encontro destas duas situações (a familiar e a do grupo de pares).

A série experimental

A estória do grupo familiar é representada através de um teatro de bonecos (grupo Carreta), que tem por público o grupo de pares: estes são mímicos e representam um pierrô (o mágico), um arlequim (um acrobata), uma bailarina (a colombina), uma equilibrista (o 4º vértice do relacionamento afetivo), um malabarista, um elemento estranho ao grupo (um domador) e três leões. Durante os 50 programas, a estória desta família e deste grupo de mímicos se desenrola através de pequenas situações, de conflitos interpessoais e pessoais, que se resolvem a partir de atitudes de solicitação, cooperação, reflexão e criatividade exercidas entre seus integrantes.

Não há finais gloriosos nem soluções mágicas. A mudança é um fator permanente, atingindo todos os personagens e dando a cada um a chance de crescer. As pessoas e situações não são imutáveis, não se definem por máscaras rígidas ou fixas, mas se modificam gradativamente a partir da própria experiência e da experiência do outro. (A série, por sinal, chama-se *Porque sim, porque não*).

Não existem nesses personagens características de herói. Eles se colocam de forma muito menos idealizada, mais ao nível das possibilidades reais da criança, mais próximos do que é vivido no seu dia-a-dia tanto por sua família como por ela mesma. Supomos que, na busca de uma possível identificação com estes personagens, a criança tenderá a ver muito mais uma continuação de si mesma, lidando com o personagem muito mais a partir do que ele-personagem é capaz de realizar, do que presente de comum a ela-criança.

No caso específico do grupo familiar, por exemplo, supomos que as figuras adultas do programa, por não serem "pais ideais", ou objetos idealizados, deixam uma margem aberta para o reconhecimento, pela criança, de nível do real, de similitudes entre o que é apresentado pela Tv e seus próprios pais. É este nível de percepção que, pretende-se, será alcançado na experimentação da série.

Por quê bonecos na Tv

A idéia de representar o grupo familiar, nos programas, através de bonecos, surge do fato de os bonecos poderem suavizar o impacto sobre o público-alvo (crianças de sete a 11 anos), da mobilização provocada pelas situações de conflito: o aspecto "irreal" da cena de bonecos permitirá à criança reconhecer-se e reconhecer os outros integrantes da cena familiar sem maior sentimento de culpa — ou de impossibilidade de elaboração da cena que a Tv lhe apresenta.

O boneco é, assim, um importantíssimo *objeto intermediário*, que cataliza o processo identificador criança-Tv e ajuda a elaborar a situação-problema apresentada pelo programa.

Além disso, em virtude de a linha da história do *Porque sim, porque não* representá-la através de personagens humanas poderia ser monótono e cansativo para a criança. O boneco tem componentes mágicos, de uma dinâmica e encantamento próprios que empolgam e dão vida às cenas mais banais. O cotidiano que o 1º núcleo retrata, visto numa situação de personagens humanos, seria terrivelmente sem atrativos.

No fim, mas não em último lugar, o teatro de bonecos de *Porque sim, porque não* representa uma experiência singular de retomada do boneco como participante da Tv brasileira — já evoluído, revisto e melhorado, especialmente depois da experiência americana. E, em boa hora, vem juntar-se Lobato às experiências de Maria Lúcia Amaral, na Tv Cultura de São Paulo, e ao trabalho de *Ilha das caixas*, na própria Tv-E do Rio. Como acentuou, com muitas propriedade, o crítico de Tv Artur da Távola, ao comentar a estréia de *Ilha das caixas* (*O GLOBO*, agosto de 78), o teatro de bonecos é ideal para as condições da Tv brasileira: de confecção relativamente simples, barata e prática, dispensa muitos dos pré-requisitos da encenação usual de televisão (maiores recursos de cenário, figurinos, maquiagem, iluminação etc.) E, o que é melhor, depende muito mais das pessoas (manipuladores) que do aparato parafernático do veículo — cujo excesso de brilho esconde, muitas vezes, a falta de aprofundamento ou criatividade das produções.

Assim, há uma enorme riqueza para a nossa Tv que o teatro de bonecos virá trazer. A ambição de *Porque sim, porque não* é abrir de novo a *corrida do ouro*, junto às pessoas criativas, dispostas a se *envolverem* na guerra da Tv e a dar-lhe mais substância, sem perda da qualidade de formatos. A participação do Carreta, nesta série pro-

duzida pelo Lobato, é sinal de que a retomada do *filão* está garantida.

UMA EXPERIÊNCIA-BONECO NA TV

Desde março deste ano, o grupo Carreta vem desenvolvendo seu trabalho na Tv Educativa (Canal 2), participando do programa *Porque sim, porque não* — uma produção experimental do *Projeto Lobato*. Neste programa, o Carreta é responsável pela parte dos bonecos (criação, direção, animação e manipulação), com a participação de: Marilda Kobachuk, Manoel Kobachuk, Júlia Guedes, Toninho Bernardo, Diana e Tônico.

Marilda Kobachuk, a criadora dos bonecos do Programa *Porque sim porque não*, responde aqui a algumas perguntas sobre o trabalho que está realizando na Tv.

Que nos diz do trabalho que o seu grupo está fazendo na Tv Educativa?

— Há alguns anos que a Tv brasileira namora o teatro de bonecos e muitas foram as tentativas de inclui-lo, principalmente, nas programações infantis (entre nós ainda se pensa em teatro de bonecos apenas para crianças). Este ano, tivemos a oportunidade de participar de uma produção do *Projeto Lobato* na Tv Educativa do Rio de Janeiro.

Diferentemente de outros convites anteriores, este nos ofereceu a possibilidade de um trabalho baseado numa estruturação séria, tanto em relação à preocupação da qualidade do programa, quanto à responsabilidade empresarial em relação ao nosso grupo e, ainda, como abertura para nova experiência. Essa abertura iniciou um diálogo que vem enriquecer este nosso primeiro encontro com a Tv. Isto não quer dizer, contudo, que tenhamos respostas; pelo contrário, sairemos desta experiência com mais perguntas do que respostas, e é isto que consideramos valioso. Não fosse a proposta rica em si, pouco teríamos a perguntar.

Há algum resultado à vista?

Ainda não podemos ter uma visão crítica desse trabalho (o programa não está ainda no ar) em termos finais, mas já temos uma série de enfoques que, pensamos, poderão colocar certas questões sobre *Boneco na Tv*, inclusive porque, nos próximos anos — parece-me — a Tv irá incluir cada vez mais o boneco em suas programações. O problema, aí, é como superar os problemas técnicos da Tv brasileira, ou talvez, como superar os problemas da produção. Isso quer dizer, duplamente: a Tv brasileira quer investir o que tem de melhor em uma produção com bonecos e, segundo, ainda por cima, para crianças? Só a própria Tv pode dar esta resposta, e me parece que os enlatados talvez levem a melhor por muito tempo ainda, principalmente se o bonequeiro fi-

car a reboque desse processo, e aqueles que se preocupam com a criança não exigirem aquilo a que ela tem direito. Por outro lado, até quando o bonequeiro vai achar que teatro de bonecos é meia dúzia de bonequinhos se sacudindo um pouco e fazendo qualquer coisa contanto que haja um cachê? Até quando assumiremos ser uma figura e não uma linguagem, rica e única em si mesma, que pode se desenvolver, não no sentido imitativo do que se faz lá fora, mas procurando uma identidade cultural, participando do processo cultural brasileiro ?

Se há tantos "handicaps" para o boneco no teatro, você não acha que o boneco na Tv pode fazer regredir a linguagem e a leitura do espetáculo x vezes mais?

— Na relação Boneco x Tv, resta saber se esta linguagem, já tratada com tanta superficialidade em nossos teatros, não ficará ainda mais desfigurada pela Tv ou se, pela sua novidade, poderá contribuir para essa mesma Tv, na busca de caminhos mais criadores.

Que técnicas você está usando neste trabalho na Tv?

— Partir de alguma coisa que é o que acho que é o boneco para mim, e que é o seguinte: o boneco é um desenho que dança; então, se eu quero expressar um personagem, ele mesmo vai pedir a técnica pela qual melhor se expressa. Em termos de Tv, tive de levar em consideração o elemento Tv, assim como quando trabalho em teatro levo em consideração o elemento teatral. Um dos problemas que enfrentei foi, por exemplo, a cor e, também, o espaço televisivo e, em geral, a relação que o ambiente produz e que é *frio*. Dentro do enredo, uma parte é vista acontecendo no cotidiano e outra no mundo fantástico inventado pelos personagens. Usei então materiais muito diferentes para compor esses dois mundos. Os bonecos-de-luva são os personagens-crianças e os personagens adultos, que são bonecos maiores, abrem e fecham a boca; nesses, as mãos são as do próprio manipulador. Então, cada um deles exige dois manipuladores. No mundo fantástico, os bonecos são feitos de papelão, pano e uso vara e mãos. Na Tv, a textura é muito importante. Verificando isto, pude aprofundar o que era uma característica do meu trabalho.. Na Tv, a textura parece até mais importante que o próprio volume.

Essa busca de criação do boneco na Tv quanto à técnica, materiais e manipulação, foi positiva quanto às soluções formais encontradas?

— Creio que sim, porque veio fortalecer um certo estilo e um certo espírito, e também porque não desfigurou o nosso trabalho.

Vocês tiveram boas condições para realizar o projeto?

— Fomos convidados como criadores de bonecos e tivemos, portanto, toda a liberdade em termos da linguagem do boneco. Fomos bastante restringidos, contudo, pelo nosso desconhecimento do meio, pela nossa falta de informação técnica quanto ao veículo e também

pelas próprias falhas da Tv. Sendo nossa primeira experiência na Tv, o que faltou foi a possibilidade de *experimentar* as coisas. A gente se vê diante de uma coisa pronta que, no fim, não atinge a totalidade da nossa expectativa. Seria necessário maior elaboração do trabalho, talvez.

E quanto ao trabalho da equipe?

— Quanto à manipulação, apesar de a equipe ser já muito entrosada e ter bastante experiência, sentimos falta dessa experimentação de que falei antes. Mas o profissionalismo e a competência do grupo são responsáveis pelos pontos altos do programa. Nunca se dá o devido valor ao manipulador — o que é um erro. O manipulador é um artista, um criador e tem que ser um profissional, principalmente em Tv. O manipulador não pode ser tratado como um contra-regra, um maquinista ou *carregador* de bonecos. Sem bons manipuladores não pode haver bom teatro de bonecos e muito menos bom teatro de bonecos na Tv.

Já que falamos de boneco na Tv, o que você diz do Sítio do Pica-Pau Amarelo, que também usa bonecos?

— Dos poucos capítulos a que assisti na 1.^a fase do *Sítio*, fiquei horrorizada com aqueles mostrengos chamados, por exemplo, *Rabibó*, *Rinoceronte* e outros, não como bonequeira, mas primeiro como pessoa. Por quê mandar fazer fora bonecos tão horríveis se no Brasil temos tanto riqueza de animação em nossos autos, bois-bumbás, em nossas brincadeiras, do ponto de vista visual e também funcional? Com tantos elementos de animação populares, que funcionam incrivelmente bem? Por que a Tv é tão insensível, em termos gerais, que prefere estar sempre copiando coisas de fora?

MESTRE JANUÁRIO DE OLIVEIRA – GINU –, UM MAMULENGUEIRO MAIOR

Fernando Augusto Santos

Mestre Januário de Oliveira, o popular Ginu, também conhecido como *Professor Tiridá*, foi o último e talvez o mais extraordinário representante da ilustre linhagem dos grandes mamulengueiros de Pernambuco.

Nascido no Recife, aos 19 de setembro de 1910, Ginu foi, sem dúvida, um dos mais brilhantes artistas populares do Brasil, criador do mais famoso mamulengo surgido no nordeste, nas três últimas décadas. Continuador da tradição do mamulengo, incorporou novas temáticas, inovando cenicamente a maneira de representar, ampliando o universo do mamulengo, sem detrimento das qualidades essenciais dessa forma dramática.

Tendo brincado durante 50 anos, Ginu é um exemplo dignificante do titereteiro popular, sendo sua obra e existência de fundamental importância para a pesquisa da história do teatro popular de bonecos no Brasil.

Vítima — como tantos outros artistas populares do Brasil — de um sistema social/político que exclui os valores e importância da arte popular, Ginu morreu pobre e esquecido no dia 20 de abril de 1977, sem qualquer amparo ou reconhecimento. Morreu na miséria, quase cego, em completa indignação, no seu casebre de madeira à beira da maré, no bairro da Mustardinha, no Recife.

Conheci Ginu há vários anos, acompanhando seu trabalho, admirando seu talento, com ele aprendendo muito da arte do mamulengo. Na ingenuidade primitiva do seu “brinquedo”, no seu quase analfabetismo de letras, Ginu não podia ver a importância do seu trabalho como titereteiro e a influência que exercia nos outros colegas de brinquedos. Nunca pôde contar com o apoio de entidades e instituições culturais. Ele próprio, pouco antes de morrer, nos momentos de lucidez que a avançada arteriosclerose lhe permitia, se dizia “um explorado, que nunca teve apoio, ou ajuda de nenhuma espécie”

No momento em que os mais expressivos titereteiros do país se agrupam numa tentativa de organização e de reflexão artística, em busca de valores e de uma identidade brasileira para a arte dos bonecos, a vida de Ginu nos parece carregada de significação e de elementos fundamentais à compreensão da realidade do Teatro de Bonecos Popular do Brasil.

Analisando informações disponíveis sobre a história do mamulengo em Pernambuco, podemos afirmar que Ginu foi o sucessor dos grandes mestres do Mamulengo, que fizeram desse folguedo, no decorrer de meio século, a mais expressiva forma de arte dramática da região.

Durante seus 47 anos de “mambembadas”, Ginu foi iniciado e seguiu com uma intuição quase mediúnica e espantosa imaginação, o fio misterioso da tradição do mamulengo.

Essa tradição que vem passando de mestre a mestre. — pelo que dispomos de informações orais, de depoimentos de mamulengueiros, de artistas populares e corroborados pela pesquisa feita por

Hermilo Borba Filho —, começa, (até onde se tem notícia), com o falecido e até hoje famoso na memória popular, Doutor Babau.

Severino Alves Dias era o verdadeiro nome do Doutor Babau, que começou a brincar no início do século, permanecendo ligado aos bonecos a vida inteira, até seu desaparecimento. Praticando um mamulengo de categoria, chegou a ter um grande repertório e mais de 70 bonecos no seu elenco. Ele próprio autor, ator e artesão, criou inúmeras farsas com um sentido profundamente popular, entre-meadas de brigas, pancadarias, danças, mágicas e tramas heróicas, onde o conflito perene do bem contra o mal fazia as delícias das platéias de subúrbios, compostas geralmente de portuários, prostitutas, moleques de rua, carregadores, calungas de caminhão e vendedores de bugingangas.

Com seu “brinquedo” Dr. Babau ganhou fama, sendo conhecido no Recife inteiro, viajando pelo interior, sempre alcançando grande sucesso. Isso num tempo distante em que as diversões do povo ainda guardavam sua pureza e o mamulengo era um folguedo que envolvia o público com sua força de transfiguração do real e espontaneidade do riso.

O Dr. Babau tornou-se tão popular que tanto o seu criador, Severino Alves Dias, quanto o próprio mamulengo passaram a ser denominados em certas zonas de “Babau.”

Entre suas farsas mais conhecidas estão: “Engole Fogo”, “Ver para crer”, “De como o Cão ganhou uma porção de almas”, “O Sedutor Apaixonado”, entre outros.

Com seu mamulengo, “Doutor Babau” influenciou diretamente a quase todos os mamulengeiros do Recife e a muitos do interior, com sua maestria de “invenção” e espantosa habilidade de manipulação.

Seu sucessor foi o conhecido Cheiroso, que segundo a tradição, aprendeu os mistérios do mamulengo através do próprio Doutor Babau.

Cheiroso, de quem não se sabe o verdadeiro nome, ganhou este apelido pelo fato de que, não conseguindo sobreviver inteiramente de sua arte, fabricava “cheiros”, essências de odor forte, extraídas de flores, ervas e raízes, as quais vendia em pequenos frascos nas feiras de Casa Amarela e outros birros.

Foi até o final da década de 40 o mais expressivo mamulengueiro atuante, influenciando Ginu e a toda geração de mamulengueiros que a ele se seguiu. Ganhando fama e dando espetáculos em todas as festas populares do Recife, Cheiroso ganhou mais projeção ao ser divulgado, fora de Pernambuco, através do pintor Augusto Rodrigues e Olga Obry que entusiasmada com sua maestria, escreveu sobre ele interessantíssimo artigo na Revista “Argumentos”, em 1948. O Teatro do Estudante de Pernambuco, tendo à frente Hermilo Borba Filho, soube na época valorizar e compreender a importância de Cheiroso, sendo por ele diretamente influenciado na cria-

ção de um Grupo de Bonecos que veio a encenar, inclusive, a farsa de Lorca: “Amor de Dom Perlimplim com Belissa em seu jardim”. Graças a todo esse movimento, Cheiroso teve um certo reconhecimento, sendo inclusive citado em artigo publicado pela Revista da UNESCO.

Não disponho de dados mais precisos, mas tudo leva a crer que Cheiroso veio a falecer em 1954 ou 55, tendo Hermilo Borba Filho, na época em que realizava sua pesquisa, tentado inutilmente encontrar sua mulher.

Seguindo a linhagem desses mamulengeiros, temos em Ginu a continuador e sucessor de Dr. Babau e de Cheiroso.

Segundo depoimento do próprio Ginu, ele aprendeu sua arte diretamente do Dr. Babau que o iniciou como mamulengueiro, nos mistérios da arte titereteira. Ginu nos conta que seu primeiro contato com o mamulengo se deu em 1927, no Recife, justamente através do Dr. Babau: “Eu tinha largado do emprego e vinha pra casa almoçar. Quando ia atravessando a Ponte de Boa Vista vi um velho preto e gordo esculpindo, num pedaço de pau, um boneco. Então eu parei para ver. Ele me disse: sai menino daqui, vai pra tua oficina, tu aqui num tá ganhando nada. Isso aqui é coisa pra gente pobre”. Ginu, interessadíssimo no boneco, respondeu: “Mas eu queria aprender fazer um boneco pra dar a minha irmã”. Dr. Babau negou-se terminantemente e mandou ele se afastar. “Saí cabisbaixo e como vi que o velho fumava corri, no dia seguinte, no Mercado de S. José, comprei dois tostões de fumo. Levei o fumo e dei ao velho Babau. Ele cheirou e disse: é do bom. Aí eu pedi outra vez pra ele me ensinar. O velho me deu um pedaço de pau de mulungu e disse para eu levar para casa e fazer um boneco. Em casa todo mundo mangou de mim. Virei a noite e no dia seguinte levei a cabeça do boneco pronta para o velho ver. Então ele disse: tá bom, tá bom, tu até que tens jeito. Agora vou lhe ensinar para que serve isso”.

Daí então Ginu foi aprendendo o segredo dos bonecos e sua significação. Aprendeu a fazer as mãos, a roupa, a pintar e passou a assistir o Doutor Babau que se apresentava todos os sábados na Campina da Casa Forte. Um dia, diz Ginu: “achei de enfiar a cabeça na tenda pra ver o velho brincar. A mulher dele, sem saber quem eu era, me jogou um punhado de areia na cara, gritando: sai daí, menino safado! Depois o velho Babau viu que era eu e me deixou entrar pra assistir à função. Foi uma alegria ver a função. Ele era o saudoso Doutor Babau, o Babau legítimo era ele”.

Mestre Januário continua falando de sua iniciação que aos poucos vai sendo feita pelo Doutor Babau. Este, entre outros ensinamentos, lhe dizia: “O artista não ri. Trabalha com toda a calma, para arrancar o riso do freguês. Se não consegue agradar o cliente ele é um fracassado, lembre-se disso”.

Por muitas vezes, Ginu acompanhou o Doutor Babau, ajudando-o nas funções, a ele que já estava velho, reumático, a cada dia mais doente, quase impossibilitado de continuar com seu brinquedo.

Ginu passou a substituir Doutor Babau nos espetáculos, estreando como mamulengueiro — ele só, dono da brincadeira — aos 17 anos. Segundo nos contava: “foi uma noite de outubro e no final da função eu tava chorando de alegria”. Um dia, voltando de um espetáculo para entregar o apurado ao Mestre Babau, encontrou-o já morto consumido pela doença. “Eu chorei bastante... foi uma noite muito triste. Pedi à mãe cinco mil réis emprestados e com esse dinheiro comprei, da esposa do mestre, a boneca Quitéria, que ainda hoje faz bonito nos meus espetáculos. Ela não tem preço. É uma reliquia!”

Daí por diante, Ginu começou a praticar o mamulengo, criando seus próprios bonecos e peças, ganhando as praças e atingindo grande popularidade. Entretanto, considera que sua estréia se deu em 1920, quando botou na rua um espetáculo completo, todo de sua autoria.

Ginu, na sua ingênua vaidade de artista, era um homem magro, falador, a quem faltava uma vista e tinha, quando o conheci, o outro olho já atingido pelo glaucoma. Mulherengo incorrigível, gostava de farras e cachaça. Dizia ter tido quarenta e sete mulheres e setenta e dois filhos. Uma ocasião, findo um espetáculo, afirma ter namorado uma morena que logo depois veio a saber ser uma de suas filhas.

Durante anos, até sua morte, Ginu denominou-se “o diretor artístico do Mamulengo do Nordeste ou Rei do Mamulengo Nordestino”, títulos esses mais do que merecidos mas que, tudo indica, foram outorgados por ele próprio, satisfazendo a sua vaidade de artista popular, desprestigiado e sem condições financeiras de sobrevivência. Dizia-se “Rei do Mamulengo da mesma forma que Lula Gonzaga é Rei do Baião”.

Explorado por muitos, Ginu era desconfiado, arisco, metido a valentão, cabra macho. Ganhar-lhe a confiança, penetrar no seu mundo mágico, povoado de Tiridás, assombrações, guerreiros, bichos, dançarinos, santos, jagunços e sabe-se lá o que mais, era ofício duro, a exigir constante paciência.

Pobre e muitas vezes sem dinheiro para comer o indispensável, Ginu jamais perdeu seu orgulho que o fazia arrotar proezas e recusar de ponto qualquer atitude de menosprezo à sua arte, consciente que era do seu valor e talento como artista.

Tendo uma privilegiada imaginação, começa a representar o que chama de “comédias velhas” tiradas do Doutor Babau e Cheiroso. Delas partiu para uma recriação até chegar à criação de novas peças. Embora afirme que no seu repertório todas as peças foram tiradas por mim, são de minha autoria” pode-se perceber que várias peças de Cheiroso e de Doutor Babau permacecem presentes, recriadas e adaptadas ao seu estilo.

Até inícios da década de 70, Ginu mostrava-se em sua melhor forma, exibindo todo o virtuosismo e destreza de manipulação que tornaram seu estilo inconfundível. Ficaram famosas suas brigas de

cacetes — os chamados “Deus-me-perdoe”, os “marmelórios-nolombório” — que segurados por dois bonecos que se engalinhavam em brigas espetaculares, resultavam num balé de extraordinária agilidade. A rapidez e precisão dos golpes de pau ou de facas aconteciam num ritmo tão alucinante e frenético que nos conduzia, a todos, da realidade ao mundo comovente e poético que criava em cena.

Impossibilitado de teorizações intelectuais, ele jogava nos seus espetáculos, alternadamente, o real e o mágico. Digo espetáculos porque suas peças, jamais escritas, quando transcritas não revelam nunca a espontaneidade dos espetáculos a cada dia diferentes, sempre recriados ao sabor das circunstâncias. Jogava o real e o mágico com a liberdade de quem sabe que a fronteira entre esses dois mundos é quase sempre constituída por um simples estalar de dedos.

Sem ser gênio, tinha uma capacidade histriônica, intuitivamente desenvolvida, que lhe permitia interpretar sozinho todo o espetáculo, fazendo uma dezena de personagens, manipulando com ambas as mãos e por vezes utilizando até a boca para segurar mais um boneco. Tinha um domínio vocal apurado fazendo seis a sete vozes distintas e uma resistência física admirável que lhe permitia prolongar um espetáculo por quase cinco horas.

Dos seus muitos filhos — “criei dez filhos, porque sou pai de quarenta e cinco, mas isso tudo pelo mato, pela rua, pelo mundo”¹ —, dois herdaram sua paixão e talento pelo mamulengo. Cumpria-se assim uma tradição secular que vem das *troupes* titereteiras europeias, a mesma, aliás, que se observa nas circenses, e mais perto de nós, nas famílias dos circos mambembes do nordeste, os chamados “tomara-que-não-chova”, cuja arte vai passando de pai a filho no ciclo das gerações. Só que a Ginu nada agradava ter mamulengueiros na família. Sabia das dificuldades da profissão e não desejava tal sorte para os filhos. Aliava-se a isso o fato de que, tendo influenciado toda uma geração de mamulengueiros, Ginu se dizia “roubado na sua invenção”. Queixava-se assim dos copistas que lhe roubavam os números, os nomes de bonecos e a temática de suas peças. Passou a resguardar-se de tal modo que a ninguém ensinava seus truques e não deixava nunca pessoa alguma penetrar na tenda e assistir ao seu ato de criação, ato íntimo e solitário de incorporação dos bonecos ao ritual teatral. Aos próprios filhos recusou qualquer ensinamento sobre sua arte. Nunca permitiu que “brincassem” com seus bonecos.

Contrariando a vontade do pai e desafiando sua autoridade, Arinaldo José de Oliveira e Natanael de Oliveira tornaram-se mamulengueiros. Arinaldo José de Oliveira, conhecido como Capitão Jatobá, depois de muita insistência conseguiu pacientemente convencer Ginu e teve seu consentimento para “brincar”. Capitão Jatobá

(1) 12 anos atrás declarava a Hermilo ter 47 mulheres e 72 filhos.

montou um mamulengo, brincou durante vários anos representando as comédias e farsas de Ginu, desenvolvendo pouco a pouco novas peças, ele próprio esculpando, pintando e vestindo os bonecos.

Em fevereiro de 1975, levado pela Fundação CECOSNE, Jatobá apresentou-se no IV FESTIVAL DE TEATRO DE BONECOS, realizado em Curitiba, onde apresentou mais de uma peça, impressionando a todos pela destreza de movimentos e liberdade de linguagem. Lamentavelmente, o Capitão Jatobá teve sua carreira bruscamente interrompida, vindo a falecer no dia 22 de fevereiro, vítima de pneumonia contraída em Curitiba, durante o Festival. Sem costume de temperaturas mais frias, sem contar com qualquer assistência médica e com um organismo marcado pela subnutrição crônica dos que vivem nos alagados recifenses, Capitão Jatobá não resistiu à pneumonia, falecendo 10 dias após sua chegada do Festival. Seus bonecos foram posteriormente adquiridos pela Fundação CECOSME que os tem guardados em seu acervo.

O outro filho, Natanael de Oliveira, também conhecido por "Capitão Anastácio", nome do seu boneco-apresentador, além de nunca ter conseguido a aprovação do pai para seu "brinquedo", foi por ele expulso de casa e amaldiçoado, tendo Ginu morrido sem jamais perdoá-lo. Natanael, que atualmente mora na Bahia, é ainda muito jovem e se afigura como um dos mais promissores mamulengueiros da atualidade. Representa basicamente o repertório do pai e, segundo me afirmou em recente entrevista, já inventou várias peças, todas elas novas, "tiradas da minha cabeça". Natanael vive na Bahia, fazendo apresentações, já tendo influenciado o surgimento de um novo grupo de mamulengo em Salvador.

Intransigente nas opiniões e por vezes irritado, Ginu detestava que lhe tocassem os bonecos, motivo para desenfreada entoação de insultos e impropérios. Tinha um ciúme exagerado dos bonecos, mantendo com eles uma relação absolutamente viva, calorosa, personíssima. A todos se dirigia como a pessoas intimamente conhecidas, numa relação respeitosa e profundamente afetiva.

"Esses bonecos são meus amigos das horas tristes. São meus companheiros. Eu não quero ver ninguém dar uma queda neles. Pra mim é meu filho. Cada um tem um jeito de vida, cada um tem uma religião. Adoro meus bonecos. Tenho mais amizade a eles do que a um filho".

Os bonecos, todos eles esculpados em mulungu, tinham talhe rústico, sem grandes relevos, sobressaindo-se mais os de papéis importantes, os outros tendo uma caracterização quase uniforme. No auge do seu mamulengo chegou a ter mais de 60 bonecos. Já no fim da vida brincava apenas com 25, "os mais importantes". O restante, foi levado na grande cheia de 1975, que inundou o Recife.

"Não adianta boneco bonito. Boneco de mamulengo tem que ser feio. Não adianta ter boneco bonito. Se vem um bonito o pessoal nem liga, mas se vem um feio mesmo, arranca o riso do mais sisudo espectador". Assim definia todo o seu conceito plástico so-

bre o boneco. O "boneco feio" é o caricatural, é o exagerado, feito sem preocupações realistas, o despojado, o que não é enfeitado de adornos e atavios. O "boneco feio" na sua forma plástica, antes sugere do que mostra, configura o essencial do personagem e exige do público a complementação. É o boneco despido, sóbrio, o boneco pobre, a seu modo, brechtiano.

Das inúmeras peças que inventou enumera dezesseis:

"Manuel Pequenino, o filho amaldiçoado", "As bravatas do Professor Tiridá na usina do Coronel de Javunda", "O homem que não deve nada a ninguém", "A cobra gigante e os dois vigias valentes", "As Aventuras de uma Viúva Alucinada", "O Fugitivo de um Manicômio", "O Matuto Sentando Praça", "A Alma Perdida", "A chegada de Tiridá no Inferno", "A negra do balaio grande", "As paródias do Libório", "O casamento de Quitéria", "Os dois pescadores mentirosos", "Os tocadores nordestinos", "O cavalo virou doutor", "A Escola do Ignorante".

Nem todas, como já dissemos, são de sua completa autoria. Há trechos de Cheirosa, argumentos de Babau etc., mas isso não importa nem em nada diminui a força criadora de Ginu. Seus personagens tirados do real e do imaginário compõem um retrato fiel da magicidade que envolve o dia-a-dia do nordeste brasileiro. O aspecto religioso, tão caro ao teatro popular em toda parte, está sempre presente nos espetáculos, aliado ao espírito folgazão de brincadeiras e artimanhas, aos ditos irreverentes, às obscenidades e ao constante apoio de danças e cantorias.

Criando seu boneco-apresentador, o Professor Tiridá, Ginu inventou um dos bonecos mais famosos da história do mamulengo, aproveitado depois por outros mamulengueiros e atingindo tamanha popularidade que o próprio Ginu passou também a ser conhecido com o nome de Tiridá.

"Esse é o Professor Tiridá, é esse que tem quarenta e seis anos e fama mundial. Alagoas, Cabedelo, Rio de Janeiro, só não tive com ele em São Paulo".

Sobre o nome Tiridá, Ginu revela que o tirou "de um jogo de bozó (dados). A pessoa joga dá oito, o da frente diz, agora vou tirar seus oito e dou um ponto pra frente, quer dizer esse aqui tira e o outro dá. É um Tira e Dá. Daí o nome. Gosto tanto desse boneco que ele dormia comigo. Era... dormia dentro da minha cama. Eu tenho um ciúme danado nesse boneco".

Mestre Januário, no mamulengo, não se restringiu às inovações de temas, ou de formas de representação, também inovou a técnica. Nesse campo introduziu pela primeira vez — ao que me conste — o uso de microfones, hoje amplamente utilizado por outros mamulengueiros. Passou, segundo ele, a "irradiar" seu espetáculo. Atitude inovadora que permitiu uma abrangência maior de público nas feiras e praças, colocando o mamulengo na era dos consumidores da moderna tecnologia.

Escudado no seu talento e nos microfones, dizia comumente: “Estou apto para ir até para o exterior, exhibir o intitulado professor Tiridá como Rei do Mamulengo Nordestino, em todo o mundo. Aqui nessa praça da Mustardinha junto de 2.000 pessoas pra lá, a questão é eu anunciar”.

A partir de 1974, Ginu teve sua saúde seriamente abalada por problemas pulmonares, hepáticos —, tendo o glaucoma lhe tirado quase completamente a visão. Mesmo assim continuou a trabalhar ajudado por sua mulher Tereza, com a qual permaneceu até morrer. Reduzir seu espetáculo em personagens e lentamente foi adquirindo uma artrose que lhe tirava a agilidade das mãos, não conseguindo mais exhibir a primorosa manipulação, com a qual se tornou conhecido.

É nessa fase de declínio que começa a fazer espetáculos infantis, muito mais para satisfazer um mercado do que por gosto ou intenção. Eis aí um problema que está a merecer sério aprofundamento por parte de pesquisadores, ou seja, o das formas de “ajudas culturais” que, minguadas e insuficientes, quase sempre burocráticas e cerceadoras, agem como instrumento de dominação da cultura oficial junto à arte popular. Muitas vezes castrando a espontaneidade inventiva de artistas populares — que no desejo de agradar para sobreviver — inclinam-se por caminhos e posturas que ao invés de contribuir para o pleno desenvolvimento da arte popular, a levam a distanciar-se de suas origens primitivas.

Nos seus espetáculos para crianças, mostrava todo um lado moralista, em nada compatível com sua vida e sua arte. São espetáculos carregados de um didatismo enfadonho, sem maiores vôos de imaginação, que não repetem o nível dos anteriores e quase nada acrescentam ao seu trabalho.

Ginu fez de tudo para preservar seu mamulengo, lutando para agradar a quem lhe garantisse o pão, inclusive fazendo concessões na sua arte que a própria vida e o sistema lhe impunham. Entretanto sempre gritou, e já perto de morrer ainda desabafa sua justa queixa de nunca ter sido efetivamente ajudado: “Contando com 47 anos de existência nessa arte nunca teve nem Prefeitura, nem EMETUR, nem EMPETUR, nenhum desses que liberasse uma verba anual para mim, uma vez que sou ancião e artista conhecido em toda cidade de Pernambuco. Por isso eu acho essas entidades completamente desconhecidas. Não dão valor ao artista e se dão é ao que não pertence ao folclore. Só precisa da gente na hora, naqueles dias, e depois abandona”.

Encarando os bonecos como uma religião, numa atitude inteiramente mística, Ginu dizia: “Esses bonecos não me pertencem, não são meus e sim de um poder invisível, de uma força desconhecida. Se me roubarem um boneco, não sou eu quem vai buscar, nem a polícia. Me roubaram um, na Campina da Torre, em espetáculo que eu dei: — Dias depois (o ladrão) veio me entregar do-

ente, muito doente, com a cara toda inchada” e acrescentava: “Acredite quem quiser mas tudo no mundo existe”.

Pobre, sem recursos ou bens materiais, a única herança que poderia deixar eram os bonecos que se constituíam patrimônio artístico do povo, testemunho de sua vida e arte. Entretanto, não quis que assim fosse. Em toda entrevista ou conversa sempre afirmava: “Eu não quero meus bonecos em museu. Tenho ordem para queimá-los. Não sou eu, é ordem superior. Por isso não posso vendê-los. Logo após a minha morte, terão que queimar todos. Não admito que ninguém fique com um. Quero que a fumaça deles me acompanhe até a eternidade”.

Não sei se assim aconteceu. Alguns dizem que sua mulher, Tereza, — a quem nunca mais consegui encontrar —, vendeu todos por Cr\$ 500,00. Entretanto, Natanael de Oliveira, seu filho, me afirmou ter ficado com dois, os outros sendo queimados, conforme o desejo expresso de Ginu.

Sem dúvida, Mestre Januário de Oliveira, do “encantamento” onde está, continuará presente nas praças e festas de rua do Recife, através de outros mamulengueiros, como presente deverá estar quando um dia for escrita a história do Teatro de Bonecos no Brasil.

Ao morrer em 1977, sua morte não teve a menor repercussão, não chegando sequer a ser noticiada nos jornais. Nenhuma palavra, nenhum registro. Tremenda injustiça contra quem, durante 50 anos suados de bonecos nas mãos, levou alegria e riso, mesmo quando nas praças o que existia era dor.

BIBLIOGRAFIA

- Borba Filho, Hermilo, *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, Cia. Editora Nacional, São Paulo, 1966.
- Diário de Pernambuco — edição de 25/12/1977
- as informações contidas no artigo provêm basicamente de 7 entrevistas gravadas com Januário de Oliveira, em períodos e locais diferentes, que se encontram integradas no acervo do “Mamulengo Só-Riso”.

II ENCONTRO DE MAMULENGOS DO NORDESTE

Humberto Braga

A Fundação José Augusto promove há dois anos um encontro de mamulengos do nordeste, em Natal — Rio Grande do Norte. Talvez esta iniciativa seja uma das poucas que se preocupam com essa manifestação popular.

O Encontro é simples, mas eficiente. Participam seis mamulengueiros, apresentando espetáculos, alguns estudiosos como palestradores, e o público constituído principalmente de estudantes, convidados através das escolas.

Neste II Encontro, em novembro de 1977, lá estiveram os irmãos Relâmpago, o Grupo Invenção Brasileira, de Pernambuco, o Grupo de João Redondo, de Cabedelo — Paraíba, o Grupo de Antônio Pequeno, também do Rio Grande do Norte, e o Círculo de Marionetes Malmequer, do Rio de Janeiro, incluído na programação para, segundo a opinião dos organizadores, estabelecer uma análise comparativa entre o teatro popular de bonecos do nordeste e o estilo dos grupos, que trabalham com a mesma linguagem, no sul do país.

Aproveitando a reunião desses artistas, procurei colher informações sobre o trabalho que realizam, sem a pretensão de estar promovendo uma documentação aprofundada, fato esse que deverá ocorrer no III Encontro, este ano, com o apoio do Serviço Nacional de Teatro, que já destinou recursos para esse fim.

Aqui estão transcritas as pequenas entrevistas com os mamulengueiros e com o folclorista Tenente Lucena, estudioso do assunto, que mantém uma pesquisa constante, junto à Universidade da Paraíba.

FOLCLORISTA JOÃO EMILIO DE LUCENA

- Lucena, qual é a sua cidade natal?
- Eu nasci em Itabaiana, na Paraíba, mesma cidade em que nasceu Sivuca, por sinal é meu primo.
- O senhor vive hoje na Paraíba?
- Vivo na Paraíba, vivi no Exército uns 25 anos, como músico do Exército. Depois me dediquei à questão folclórica, à pesquisa folclórica. Minha atividade é junto aos grupos folclóricos. Em todas as regiões do Estado, fazendo pesquisa no local. Onde há núcleo folclórico, eu vou, faço pesquisas, e por que passa, e por que aconteceu aí, e por isso tenho descoberto várias manifestações populares até mesmo de outro século. De início eu fiz particularmente. A Universidade da Paraíba, então, me convidou para trabalhar nesse sentido, e hoje o maior número de manifestações catalogadas na Paraíba é feito pelo meu trabalho.
- Quer dizer que o senhor é ligado à Universidade da Paraíba?
- Sou sim. Sou músico também, tenho um grupo, quer dizer, grupo de folclore não se organiza, não é isso? Porque o folclore é uma coisa que ninguém sabe de onde vem. Organizam-se “grupos de demonstrações” e então faz-se pesquisas folclóricas. Eu demonstro chachados, Coco de Rodas, Ciranda, Dança do Camaleão e muitas outras danças motivadas aqui e lá, que ninguém conhecia. E hoje conhece através do nosso grupo que é do SESC de João Pessoa.
- O senhor, que fez tanta pesquisa pelo interior, como é que o sr. vê hoje o teatro de bonecos na Paraíba?
- Isso é uma coisa que tinha praticamente desaparecido, viu? Muito pouco... e o povo não compreendia, agora dado esses trabalhos, por exemplo, da Funarte, das Instituições como tem aqui, o teatro, Companhia Nacional de Teatro, e outros, o povo começou a ter esse tipo de folclore, começou a surgir com mais segurança. Nós sentimos hoje o interesse pelo que é a manifestação popular, vindo através de outros, via oral, não é? Isso é que é importante, que venha por via oral, e como você viu são analfabetos que fazem esse trabalho e fazem, criam histórias, fazem estórias, uma coisa muito importante, eu acho.
- O senhor poderia falar sobre a origem desse tipo de teatro aqui no Nordeste brasileiro? Onde, no seu modo de entender, está a origem desse tipo de teatro?
- Eu acho o seguinte. Que hoje o teatro vem da Europa, vem da África, vem de tudo isso, mas eu acho que o nosso teatro daqui surgiu mesmo entre nós. Era justamente naquela época, o tempo da escravidão, né, e os senhores de engenho eram os terrores daquela época. Cada senhor de engenho desses era um carrasco,

comprava negros. Negro trabalhava à força e no meio desses negros existiam brancos também, então, o trabalho era duro nessas zonas dos canaviais e por aqui a fora. Aqui havia muita injustiça, e o negro compreendia, porque na cultura negra veio muita gente sabida, como você sabe. Então, eles começavam a fazer essa espécie de reação, criavam aqueles teatrozinhos, demonstravam, conquistavam... Era uma questão social, era uma forma de dar uma lição nos senhores e eles eram a classe que estava sofrendo. Então através desses bonequinhos eles demonstravam isso. E eles demonstravam que eram gente, que eram como o patrão. Demonstravam que o negro podia casar com a branca. Por isso você vê sempre o dono da fazenda, o João Redondo, a Dona Quitéria, vê vaqueiro que era um escravo, vê o vaqueiro sempre lutando contra o boi, e contra quem aparece desafiando e dançando e bebendo, e desafiando a todos até chegar ao dono da fazenda e pedir a filha dele em casamento. Se ele não desse, ele casava porque tinha que casar e no fim o negro sempre vencía, porque era uma força que ele não considerava, mas na realidade era uma força que existia ali dentro da fazenda, no trabalho, no campo, com o gado. Naquele tempo aqui era mais o ciclo do couro, do gado, da cana de açúcar. Então eu acho o seguinte: esse teatro veio trazido, talvez, pelos jesuítas, pelos portugueses e introduzido de qualquer forma no Nordeste. Mas eu digo que a feição que eles tomam é diferente. Como se eles se adaptassem aqui. Eu não acredito que esse João Redondo daqui, como nós chamamos, tenha sofrido essa influência trazida. Eu acho que foi criado mesmo por aqui, pra conversarem uns com os outros e sentir ou demonstrar aquilo que eles sentiam também, humilhados talvez. Eu não acredito que eles tenham recebido essa influência de fora, não, acho que foi criado aqui. Eu tenho essa opinião.

— *Que tipo de auxílio o sr. acha que os órgãos do governo, as instituições poderiam dar a esses grupos de uma forma que não descaracterizasse essa manifestação cultural?*

— Bem, eu acho que esses auxílios dados assim diretamente não surtem efeitos. Eu acho que o auxílio devia ser projetado como esses Encontros. Aqui no nordeste apareceu uma campanha de alfabetização. Traziam fubá, óleo, e as escolas estavam cheias. No dia em que desapareceu, as escolas fecharam. Eu acho que o maior incentivo é dar condições deles trabalharem, para eles ganharem o dinheiro, fazerem os bonequinhos deles. Isso eu acho interessante. Eu, por exemplo, tenho a idéia de que o Fantoche, o Mamulengo, o João Redondo, é tão importante que se tivesse uma campanha organizada dentro das escolas primárias, através dos bonecos, a respeito do trânsito, daria muito mais resultado do que trazer soldado de trânsito para dar explicação, porque fique na certeza do que eu vou dizer: uma criança ouve mais um boneco desses do que o professor. Eu acho que é um veículo maravilhoso para transmitir um trabalho educacional.

— *Eu acho que o mais urgente seria encontrar um jeito de registrar, de tornar todo esse material — os espetáculos, os textos — de alguma forma escrito para que não se perdesse assim ao vento. Certo? O senhor conhece algum trabalho de documentação na Paraíba?*

— A Universidade da Paraíba tem. Existe até um banco de dados, pra alguém que queira estudar esse ponto de vista. Está tudo organizado, viu? Mas é só literatura, literatura, literatura, é, não é suficiente. Eu acho que se tivesse um centro de demonstrações desse tipo de trabalho que o povo fosse assistir, eu vou dar o exemplo: a Bahia, todo mundo conhece o condomblé, conhece tudo isso, porque eles têm aqueles centros e demonstram, sem ser por meio de empresa de turismo. Então os meninos iam assistir aos bonequinhos.

— *Quer dizer que na Universidade da Paraíba existe um banco de dados?*

— É um trabalho muito recente, do ano passado, mas há muita coisa escrita. Nós temos trabalhos do Hermilo, tem de Altimar Pimentel, também um trabalho lá posterior ao de Hermilo e é bom. Tem muitos que têm obras pra publicar e não têm oportunidades, que não têm condições nesse sentido. Eu tenho a impressão que se esse material fosse para o Rio, para a Funarte, ou para o SNT, eles poderiam analisar e, dependendo do material, eles poderiam até publicar.

É necessário, sabe, esse trabalho. É o caso da Ordem dos músicos. A maioria tem a composição, escreve a música e não pode gravar. O músico popular claro que só está realizado o dia que grava um disco. E ele não tem condições. Vai numa gravadora dessas, eles criam mil dificuldades e aí precisa não sei quantos mil pra gravar e o pobrezinho fica sem a sua música e aí vem o sabido e grava a música no nome dele. Mesmo assim muita gente tem. Eu conheço um rapaz na Paraíba que tem cerca de duzentos livros manuscritos para publicar e nunca publicou porque não tem condições. O Prof. Rubens. Em outros assuntos, por exemplo, ele está fazendo um trabalho importantíssimo na Paraíba. Ele fez o Grupo Realejo, Grupo não sei o quê e então ele tem a biografia desse povo todinho, de todos os grupos espalhados. Importante, não é? Grupo Senador Girl, o sujeito nunca sabe o que é Senador Girl, não é? De forma que ele tem a biografia e nunca pode publicar, e assim também muitos trabalhos.

Eu acho que devia haver também interesse nessas pesquisas de de quem tem algum trabalho para publicar, porque escreve muita coisa que ninguém nunca viu. No meu sentido folclórico ainda existe muita coisa a ser publicada. Agora muita gente segue esse roteiro folclórico e publica como música popular. Quer o exemplo? A velha debaixo da cama é motivo folclórico, não é? outros muitos motivos dos cantadores populares, que lançam, são

motivos folclóricos. Mesmo como folclore ele assina “de autoria de fulano para ter direito autoral. Eu acho que vocês deviam criar trabalhos assim como está feito no Estado. No Estado, ter um Encontro como a gente está realizando aqui, folclórico, um mamulengo em mais de uma cidade, você poderia fazer isso no Sertão, que vocês iam encontrar coisas importantes. Eu tenho certeza de uma coisa: Se vocês fizerem em João Pessoa vocês tinham um assunto; se vocês fizerem no Brejo vocês têm outro assunto; se vocês fizerem no Sertão vai dar vaquejada, corrida de boi, vai ter a influência da região. Eu volto a dizer: todas essas manifestações do Nordeste são feitas mesmo, nascidas e criadas no Nordeste. Você sai e em cada cidade que você for você tem a influência da terra, como se deu aqui na invasão francesa. Eles trouxeram a quadrilha junina, mas você sabe que a quadrilha era dançada nos salões fidalgos da França, como foi dançada com D. João VI e a fidalguia vindo atrás... Então, com a invasão francesa, eles trouxeram e os franceses foram embora e a quadrilha ficou aqui. Então, da quadrilha francesa só existe ainda aquele vestígio do vocabulário. Em vez de roupa de Maria Antonieta, do Príncipe de sangue azul, o matuto botou chita, remendo de chita, um cachimbo, um chapéu e dança a quadrilha. De forma que recebeu a influência da terra e ficou. Até mesmo o vocabulário, você vê, eu gosto muito de citar isso. Eu vou cantar: “Atirei o pau no gato-to, mas o gato-to, não morreu reu-reu, dona Chica-ca admirou-se-se do miau do miau que o gato deu.” Quer dizer, aqui no Nordeste, nego velho, o gato mia, lá no Sul o gato berra, não é? Aqui quem berra é o bezerro.

- *Tenente Lucena, como é o seu nome todo?*
- João Emílio de Lucena. Sou tenente da reserva do Exército e músico.
- *Qual o seu endereço na Paraíba?*
- Rua Brigadeiro Eduardo Gomes, 164. Sou muito consultado. Vem gente até de fora, do Rio. Mas voltando, eu não acredito que esse mamulengo daqui tenha sido importado, acredito que tenha sido criado aqui mesmo como uma demonstração de protesto ou coisas dessas semelhantes. O negro dizendo ao branco que podia dar nele, que podia casar com a filha dele, que não é só ele que podia ser pisado. Que ele pegava o touro à unha e o branco não pegava, tudo isso, eu acho que foi criado mais por isso. Olha, eu quero lhe dizer mais: eu não tenho literatura não, tenho vivência. Meus garotos perguntam por que eu não estudei. Eu digo se eu estudasse eu saía da trilha. Eu vou contar um fato muito interessante a você: eu fui a um quilombo que tem em João Pessoa, distante da cidade Alagoa Grande e subi a serra. Na época da escravidão, nesse quilombo, os pretos se refugiavam lá dada a dificuldade de acesso — 15 quilômetros serra acima — eles ficavam impunes da ação dos perseguidores e iam se agrupando. Existia no Recife o Clube do Cupim que

era organizado por estudantes. Eles traziam uns molecotezinhos e jogavam ali, ficavam livres da escravatura. Então eu posso levar vocês hoje, lá tem uma banda feita por eles. Tem instrumentos com mais de cem anos, instrumentos de origem francesa até. Como é que veio parar dentro desse negócio um instrumento francês? Quer dizer, foi importado, não é isso? Quer dizer, passou alguém por aí e caiu na mão deles. Encontram-se quatro pretinhas juntas lá morando e eu perguntei: “quem trouxe vocês aqui?”

- Foi meu pai.
 - Quando?
 - Eu não sei...
 - E essa terra de quem é?
 - É minha.
 - Quem deu a vocês?
 - Foi uma herança de meu pai.
 - E de quem seu pai herdou?
 - Não sei.
 - Quantos anos você tem?
 - Eu não sei...
 - Em que ano você está?
 - Acho que é 70, parece que uma pessoa falou aí que era 70.
 - De que vocês se alimentam?
 - Nós nos alimentamos de fava, mas, quando chega o inverno, vamos nos alimentar de feijão.
 - E carne?
 - Não senhor. A gente pesca, peixinho assado e outras coisas.
 - De que vocês vivem? Quatro irmãs numa casa dessas?
 - Nós trabalhamos na roça.”
- João Emílio de Lucena: — Isso se encontra ainda. Foi filmado.
- MIGUEL RELÂMPAGO...
- *Qual é o seu nome todo?*
 - Meu nome é Miguel Relâmpago de Assis. Moro em Lagoa da Pedra.
 - *Há quanto tempo o senhor brinca com João Redondo?*
 - Eu era garoto...
 - *O senhor e os seus dois irmãos, né?*
 - Eu, Zé e Antônio.
 - *O senhor é o mais velho dos três?*
 - Sou o mais velho.
 - *E os bonecos, o senhor mesmo quem confecciona?*
 - Sou eu mesmo que faço os bonecos. Faço com um trabalho muito grande.

É uma raiz debaixo do chão, arrancada com sacrifício, negócio de dois a cinco metros do chão. Uma raiz pra dar uma cabeça daquele tamanho, não são todas que dão não. Tem que caçar aquela grossa.

- *Mas como é que o senhor faz? O senhor cria a história primeiro e depois faz o boneco, ou o senhor faz o boneco primeiro?*
- Eu faço o boneco, e depois quem bota a história sou eu.
- *O senhor se apresenta muito com João Redondo?*
- Duas vezes por semana, mas depois eu deixei de andar. Eu andava muito, sabe? Agora só estou apresentando sábado e domingo. Lá, tem um salão de um grupo, uma coisa assim, o pessoal me arranja, aí eu vou trabalhar. Aquele pessoal que entra, todo ele coopera comigo, aí eu faço essa brincadeira. Tem um ingressozinho... Até o ano passado era Cr\$ 3,00 a entrada, esse ano eu botei Cr\$ 5,00.
- *E vai muita gente?*
- Tem vezes que vai, tem vezes que não. Ali no mercadinho, à tarde. Mas tem canto que eu brinco e vai muita gente.
- *O senhor tem outro trabalho?*
- Eu não vivo só disso não. Não dá pra viver. Podia dar sim, se fosse coisa como está sendo agora. Mas antigamente ninguém tinha canto certo...
- *Qual o outro trabalho seu?*
- Eu trabalho em máquina de costura, sou frandilheiro. Trabalho em bacia, aquelas latas, lamparinas, funil, outras coisas. Trabalho com a enxada também, Eu gosto de um trabalho de enxada e aí boto roçadinho. Tem aquela verdura no tempo e essa coisa, é só para ir escapando...
- *Que tipo de ajuda o senhor acha que poderia ser dada pra vocês?*
- Eu achava assim: se tivesse um convite. Se eu tirasse um dinheiro, que nem meu irmão Zé no ano passado. Ele foi a São Paulo e lá ele arranhou parece que sete milhões. Esses sete milhões ele ajeitou. Ele sendo irmão da gente está em melhor condição. Ele tem o transportezinho dele pra andar. Com essa vivência dele ele juntou uma coisa com a outra e tem uma casa aqui, na Estrada do Capão; uma casinha fraca, mas está no que é dele. Tem um barracãozinho para vender as coisas e eu até aqui nada arranhei. Eu nunca peguei uma boca. Se eu arranjasse oito ou dez, ou uma coisa assim, eu sabia me fazer também.

ZÉ RELÂMPAGO

- *Zé, há quanto tempo você brinca com João Redondo?*
- Há dezesseis anos, eu sou do interior do Rio Grande do Norte.
- *Como é que você faz os seus bonecos?*
- De timbaúba, de mulungu, imburana, aliás esses bonequinhos aqui são feitos de timbaúba. Eu mesmo preparo eles e faço o meu serviço. Eu não gosto de trabalhar com dois ou três de uma vez. Todo canto que eu chego é assim mesmo. Eu sou uma pessoa que estou lá em casa tranquilo porque sei que agrada mesmo, sei que dá para agradar. Por isso eu faço bem feito.
- *É você mesmo que cria as histórias?*
- Homem, é o seguinte: tá sendo quase eu, as coisas que vi em criança guardei, aí chega aquelas lembranças, as coisas vão e pronto. Isso aí improvisado por mim mesmo, da minha teoria, não vivo aprendendo com ninguém.
- *O senhor se apresenta muito na sua cidade?*
- É, sempre apresento, eles me procuram sempre, só quando eu sou convidado porque eu vivo lutando em casa, tenho um barracãozinho, tenho um negocinho lá e coisa e vou levando. Quando aparece uma representação, eu faço aquela notinha e vou quebrando o galho. Eu junto uma coisa com a outra porque uma mão ajuda a outra e é com essas duas notinhas que eu vivo me aguentando...
- *Nesse trabalho, com o João Redondo, qual é a dificuldade maior que você encontra?*
- É o seguinte: eu acho que devia ser uma ajuda assim: eu estou meio imprensado, estou sem casa, tenho um terrenozinho que comprei, a prestação, aos pouquinhos, e ainda não acabei de pagar. Se aparecesse uma ajudazinha para fazer a minha casinha que eu não fiz. Estou dentro da casinha dos outros. Agora eu achava melhor uma ajudazinha, assim até que é bom, né?
- *Esse Encontro, por exemplo, é importante, não é?*
- É um milhão que eles estão pagando. Agora eu vou receber pelo direito, eu acho que é dois milhões.
- *Você apresentou dois espetáculos?*
- É, dois espetáculos.
- *Os meninos que trabalham com você são seus filhos?*
- Não. Mas todos três tocadores são meus. São três, todos tocam, porque não pôde vir agora à noite.

— *O que toca sanfona é seu filho?*

É, aquele é. Mas eu tenho sanfonista, pandeirista e batedor de tarol que são meus filhos.

— *Você tem algum filho que vai continuar essa brincadeira?*

— Tenho um garotinho, com idade de oito anos, que já fez uma representaçãozinha, assim na casa de vizinhos e tem uma saída medonha e ele faz o cabra sorrir sem precisar de boneco. Ele é jeitoso.

— *Eu vi uns personagens muito interessantes em sua história. É uma alma que aparece, aquela de branco? Tem nome?*

— Não, é só uma alma mesmo.

— *E, aquele outro personagem, aquele que acaba com a autoridade?*

— Aquele é o Batatão. O feito do boneco é porque eu toquei numa brincadeira do Mané Januário e então vi, quando eu era muito novinho.

ANTONIO PEQUENO

— *Como é seu nome todo, por favor?*

— Antônio Pedro da Silva, conhecido aqui, na Fundação, como Antônio Pequeno.

— *Há quanto tempo o senhor trabalha com João Redondo?*

— Quinze anos.

— *O senhor mora em Natal?*

— Eu moro aqui na cidade, perto. Eu moro na Quintas.

— *Qual é o seu endereço lá?*

— É na Rua Antônio Basílio, 103.

— *É o senhor mesmo quem confecciona seus bonecos?*

— É sim senhor.

— *Eu notei que seus bonecos são de uma madeira mais pesada do que a dos outros que eu tenho visto. Por quê?*

— Porque aquilo é de imburama, eu não encontrei um material maneiro para fazer isso.

— *Mas aqui em Natal tem boas madeiras...*

— Tem não. Se tiver é vindo de fora.

— *Eu vi, por exemplo, uns bonecos, aqui em Natal, de uma madeira mais leve...*

— É aquele de Miguel Relâmpago. É feito de outra madeira, porque ele arranjou umas madeiras não sei por onde, lá onde ele

mora, e então eu já encomendei para ele umas madeiras mais maneiras. Mas ele disse que está difícil. Então eu faço com madeira bruta.

— *O senhor vive disso, não?*

— Não senhor, eu brinco isso como esporte, não faço profissão. Eu trabalho de carpinteiro, trabalho de pedreiro, isso tudo eu faço. Sempre vivo trabalhando. Agora é o caso que me procuraram ontem na minha casa e não me encontraram, é que eu trabalhava e quase não me encontraram. Estava tudo desorganizado, eu não queria vir. Mas já que vieram atrás de mim, eu vou.

— *Mas, durante esses 15 anos que o senhor trabalhou com João Redondo, o senhor sempre trabalhou por esporte ou já houve uma época em que o senhor viveu disso?*

— Não, senhor. Nunca vivi disso. Brinco por brincar, quando o pessoal me chama eu vou.

— *Qual é a sua idade?*

— 62, sou de fevereiro de 1915.

— *Quer dizer que o senhor começou a brincar com quarenta e poucos anos?*

— Foi.

— *Por que o senhor resolveu brincar depois dos quarenta anos?*

— Porque eu estava brincando o Boi de Reis. Brinquei, dezoito anos, Boi de Reis. Eu deixei de brincar de Reis, de Boi, deixei por uma parte, e então continuei com João Redondo, de uns 15 anos para cá, eu tenho brincado assim por esporte, agora o Boi vive lá em casa parado, está todo direitinho. Estou esperando agora pelas festas que a gente vive.

— *Mais ou menos, quanto é que o senhor cobra?*

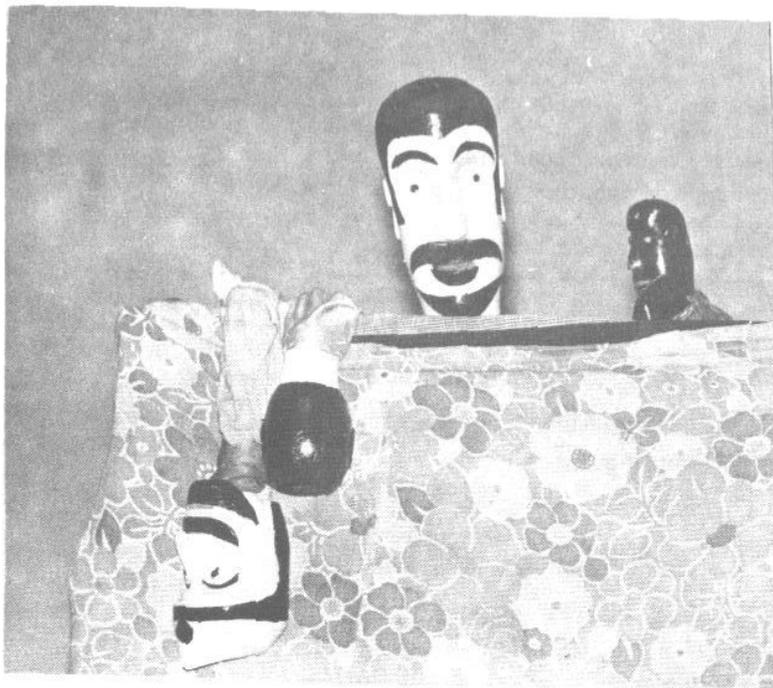
— É uma entradazinha de cinco contos, de três, de dois...

— *Ah! então é uma sala. Chamam o senhor, mas cobram uma entrada e não lhe dão uma quantia para o senhor ir?*

— Não senhor. A gente ganha pelo que faz, pelo que diz.

— *E essas pessoas que chamam, quem são?*

— É proprietário de casas, aquelas pessoas que gostam de brincadeira. Tenho muitos amigos que gostam de brincadeira e às vezes me chamam e eu não vou cobrar nada na casa deles. Agora se os que vêm de fora quiserem me dar um agrado, eu faço uma cobrançazinha de cinco contos, de três, de dois, para meninada. Não tem preço marcado. Agora aqui pra Fundação, a gente tem uma verba, não sei de quanto, que eu não brinquei



Brinquedo de Antônio Pequeno

mais aqui. Brinquei em novembro do ano passado, mas isso é... o preço era um, não sei se é o mesmo ou se é outro.

- *E a orquestra, são seus filhos?*
- Não. Meu filho só é esse, agora esse aqui é um vizinho, esse aqui, são os dois filhos dele.
- *O senhor tem algum filho que o senhor acha que vai continuar brincando?*
- Eu tenho filho, mas talvez ele não queira brincar. Hoje em dia a mocidade é muito diferente da velhice, né? Um moço não quer sair com a mala de João Redondo e se apresentar em canto nenhum. Agora uma pessoa de idade de quarenta, de cinquenta anos, não tem acanhamento de sair pra brincar em canto nenhum. Ou muito, ou pouco, ele faz, mas um jovem não quer sair. O jovem está na infância da vaidade. E se eu hei de ir para fazer uma brincadeira dessas, vou pro jogo, vou ao baile.
- *O senhor acha que está difícil, atualmente, brincar com João Redondo, o senhor gostaria de se apresentar mais vezes?*
- Tantas vezes me procuram tantas eu me apresento...
- *O senhor se apresenta bastante então?*

— Bastante. Agora aqui, e fora, em qualquer canto. Eu tenho brincado no interior do Sertão e no circo daqui, na cultura. Brinquei em São Tomé, Macarim, em Caicó, nisso tudo eu tenho brincado, São Paulo de Jurimá, para onde me chamou eu vou. Agora não me chamando eu não vou não.

ANTÔNIO RELÂMPAGO

- *Como é o seu nome todo?*
- Antônio Soares de Assis, conhecido como Antônio Relâmpago. Somos três, Miguel, Zé e Antônio que eu sou eu.
- *Qual é o seu endereço aqui em Natal?*
- Estou esquecido do meu endereço.
- *Está esquecido? O senhor mora muito afastado daqui, não?*
- O ponto mais certo é aqui na Fundação porque todo mês eu estou aqui, represento aqui.
- *Há quanto tempo o senhor brinca com João Redondo?*
- É o seguinte: eu mesmo comecei com treze anos, estou com quarenta e cinco...
- *O seu trabalho mesmo é o quê?*
- É a roça. Eu aprendi a brincar, mas não vivo brincando, não sou cara de dizer assim que vivo brincando. Agora, aqui nessa cultura, eu tenho brincado muito. Há um ano e seis meses que estou aqui.
- *O senhor mesmo faz os seus bonecos?*
- Eu não faço não. Esses bonecos foi meu irmão Miguel quem fez. Faço alguns, aquele que estava lá em cima, Felipe, foi eu quem fez. Aquela alma também foi eu quem fez, bonitinha, o retrato fui eu que fiz. Fazer eu faço também, mas o que eu tenho foi comprado do Miguel, meu irmão.
- *Eu achei interessante, na sua brincadeira, aquele boneco que o senhor mantém o tempo todo pendurado e sempre que vai mudar a mão, ou num intervalo, ele fica dançando.*
- Ele chama Felipe. Nenhum brincador da Fundação tem esse boneco, mas existe em João Redondo. Quando eu era menino eu já assistia a esse boneco em João Redondo.
- *O mecanismo dele como é que funciona?*
- É uma linhazinha de puxar por baixo, aí ele vem em conformidade, fica assim, desconjuntadozinho. Eu botei uma bitola até que é para ninguém ver, mas a linha dele está meio grossa, mas sendo

mais fina e pretinha é mais difícil de ver. Aquilo os meninos do interior gostam muito, quando eu armo ele. Aquele boneco favorece muito um brincador, ele não sabendo brincar, mas tendo aquele boneco ele representa um João Redondo. A cena nunca fica em branco sempre que precisa trocar um boneco, não é, fica se distraindo com a música, é o tempo justamente de trocar o boneco.

- *O senhor consegue uma variação de vozes muito grande, não é?*
- E hoje de noite eu não entrei bem bacana, mas terá dia ou noite que eu entro melhor que entrei hoje, em voz:
- “Senhores ouvintes, meu cordial boa-noite. Vocês sabem com quem estão conversando? Vocês estão conversando aqui com o velho Capitão do Redondo Pé na Bota...” — Voz de mulher: “Seu tocador, boa noite, seu tocador, o senhor está tocando aqui com ordem de quem? Eu não quero tocar aqui o senhor sabe que eu estou muito doente, eu já fui ao meco, meco não, ao médico, porque minha língua escapiculiou e eu estou contrariada.”

MANUEL LUCA

- *Há quanto tempo o senhor trabalha com o João Redondo?*
- Faz uns vinte e cinco anos.
- *O senhor é de onde?*
- Vargem Nova, Paraíba.
- *O senhor vive desse trabalho?*
- Faço representação, mas vivo trabalhando.
- *O senhor tem outro trabalho?*
- Trabalho de carpinteiro.
- *O senhor se apresenta só quando é convidado?*
- Convidado. Quando me convidam aí eu vou representar.
- *As estórias que o senhor apresenta são criadas pelo senhor mesmo? E os bonecos são confeccionados também pelo senhor?*
- É, os bonecos eu faço também.
- *Como é que o senhor faz os bonecos?*
- Eu faço de madeira, cortiça, com a mão. A gente faz a cabeça direitinho, pinta, veste e aí representa.

— *O que o senhor acha, por exemplo, que deveria ser feito para que vocês continuassem trabalhando de uma forma melhor?*

— O senhor Altimar está com vontade que eu compre um terreno que ele ia fazer um cirquinho pra eu ficar representando e qualquer coisa que aparecesse na Paraíba. Qualquer coisa que aparecesse eu representava lá. Vou ver se arranjo lá um terreno... O terreno lá é caro como o diabo, dezoito milhões, seis por trinta, por vinte e cinco, seis assim e vinte e cinco de fundos, mas sendo uma terra de 12x30 estava bom, não estava?

— *Por quanto o senhor apresenta um espetáculo?*

— Por um milhão e quinhentos.

— *E é muito chamado?*

— Que nada, teve um tempo, mas isso tudo está parado. Agora tenho que dar alguma coisinha ao rapaz Firmino, pago quinhentos ao tocador, pago duzentos ao rapaz que leva..

— *Cada tocador ganha quinhentos cruzeiros?*

— Não, os dois. O outro rapaz ganha duzentos e eu fico com oitocentos.

— *Quer dizer que o senhor viaja com quatro pessoas?*

— É quatro pessoas. Quando a gente não tem um rapaz, a gente leva a mulher.

— *Os seus filhos, o senhor acha que eles continuariam a fazer o seu trabalho?*

— Os meninos já estão casados, não se interessam.

— *O senhor conhece muitos, que brincam lá na Paraíba?*

— Tem um rapaz lá, tem uns três ou quatro que trabalham lá. Mas é um pessoal assim que tem medo de andar, de falar com o pessoal. A gente faz uma pergunta, uma coisa, ele fica com medo, não sabe falar.

— *Qual é o seu endereço lá na Paraíba?*

— É Vargem Nova, Rua Boa Vista, nº da casa 65.

SOLON ALVES DE MENDONÇA

— *O nome do seu mamulengo é Invenção Brasileira...*

— Eu botei Invenção Brasileira para criar um título diferente dos outros mamulengueiros porque tem também criação minha, tem

números exclusivamente meus. A minha primeira apresentação foi no ano de 1937.

- *Quer dizer que há 40 anos que o senhor trabalha com mamulengo?*
- Passei uma temporada morta porque o mamulengo chegou a uma fase de ninguém querer saber dele. Ele só volta a aparecer depois que o turismo veio divulgar a dar o valor, o reconhecimento, inclusive com a cobertura do Governo, o próprio Presidente da República. Aí, deu condições pra gente reviver aquilo que já estava se apagando, já estava a nada...
- *Que tipos de condições foram essas que o senhor disse?*
- A condição é a seguinte: dentro de uma apresentação o Presidente da Empetur presenciou, a convite do Prefeito, e ele achou que aquilo merecia uma ajuda porque achou que era um trabalho que tinha lógica, que tinha fundamento para uma diversão. Já veio gente também do Rio filmar aqui. Agora, esse amigo, um moreno, tem uma alcunha, ele é lá da Funarte, ele parece que mora em Botafogo. Eu já morei no Rio também...
- *Os seus pais também eram mamulengueiros?*
- Não, meu pai tinha defeito de um olho, que ele sofreu naquela epidemia. Mas negociava e dava condições pra gente se criar sem ser oprimido.
- *O senhor é relativamente novo, desculpe perguntar, qual é a sua idade?*
- Já estou com 57 anos.
- *Então o senhor começou a trabalhar com mamulengo com 17 anos, não foi?*
- Ou antes, porque o primeiro que eu vi tinha oito anos. E daí eu guardei aquilo. Ficava entusiasmado vendo os bonecos batendo um no outro, eu pensava que aquilo tudo era vivo, de verdade. Via eles brincando, dando cacetada um no outro, aí eu fiquei horrorizado com aquilo. Pra mim tudo aquilo era vivo. Então eu guardei aquilo na memória e disse: ainda faço uma brincadeira daquela, até que realizei. Meu pai e minha mãe me deram apoio total, eles riam quando eu fazia aquilo, achavam graça, e aí me enchia de vida com aquilo. Era justamente o que eles podiam me dar: achar graça naquilo que eu fazia. Naquele tempo, nem escola existia. Eu viajava uma média de quatro quilômetros a pé pra ir e voltar da escola. Fiz o 5º ano primário, mas esse mesmo quinto ano primário que eu fiz, hoje estou equiparando quase com esse... um artigo que tem aí...
- *Quantos mamulengueiros que o senhor conhece, no interior de Pernambuco?*
- Eu conheço três, mais ou menos. Um lá mesmo em Carpina que se chama João Redondo; tem um outro que se chama Zé Banana, e tem um outro perto da Serra Nova que se chama Mané Bilu. São esses três que eu tenho aproximação. E o primeiro que brincou comigo, ou seja, eu aprendi muito com ele, se chama Samuel, mas já morreu. Era um mamulengueiro. Mas o primeiro sanfoneiro que tocou no meu mamulengo ainda é vivo, mora lá perto de mim. Está velho, aposentado.
- *Esse sanfoneiro trabalhou só com o senhor ou...*
- Não, ele toca comigo e tem um teatro em casa para fazer ponteira, cordão, mas diz que aquilo não dá para ele viver. Está sacrificado e eu também não posso ajudar a ele porque vivo lutando com dificuldade, e a gente vem vivendo assim...
- *O senhor dá uma gratificação a ele?*
- É, eu gratifico por cada apresentação. Digo a ele: olha, isso não é pagamento, isso é uma gratificação, porque esse dinheiro não vai recompensar o nosso trabalho.
- *Sempre que o senhor viaja, é o senhor e o sanfoneiro só?*
- O sanfoneiro e mais três ou quatro.
- *Mas são ajudantes?*
- São ajudantes...
- *Não trabalham dentro da tenda com os bonecos?*
- Me ajudam. Me entregam o boneco e eu falo. Tem vezes que falo por quatro vezes. Falo por quatro idéias.
- *No seu entender, que tipo de auxílio poderia ser dado para que essa manifestação continuasse existindo?*
- Olhe, não individual porque a gente dentro da sociedade não pode ter proveito individual. Mas, pra mim, a única coisa que podia me ajudar, pra tranquilizar o meu estado, porque eu não tenho condições de subir dois metros acima do chão, eu fico logo perdendo os equilíbrios, eu brinco sentado. Eu fiz uma instalação sentado porque eu não aguento em pé. Mas, se por acaso eu tivesse uma aposentadoria, aí eu tranquilizava, ficaria até me apresentando em instituições sem tanta exigência porque eu já tinha o meu garantido. Infelizmente, isso acho que vai ser muito difícil; na segunda idéia a única coisa que pode ajudar o mamulengueiro, não é bem ajudar, é ele ter uma satisfação, é ele ter uma viagem dessas de instrução. Por exemplo, eu tenho uma vontade louca de ir a São Paulo, ou ao Rio, ou a Brasília, fazer uma apresentação. Eu estava quase doido na semana passada, liso, devendo, sem saber o que fazer. Só olhando pros bonecos... Quando eu menos espero, batem na porta: era o

rapaz da Empetur. Eu digo: abriu o céu pra mim. Ele disse: “Você vai a Natal”. Aí eu mudei... Foi o mesmo que dizer: “Eu nasci hoje”. Eu estava devendo na venda, devendo a luz, água, não sabia onde ia arranjar o dinheiro. Quando ele disse “você vai a Natal”, eu corri e disse na venda: “Se prepare que eu vou fazer uma viagem e vou lhe pagar”. Minha filha dá o almoço, mas o café da manhã e de noite eu tenho que arrumar. O café eu faço na minha casa.

— *Quer dizer que o senhor vive desse trabalho?*

— Atualmente eu não vivo porque a minha filha me ajuda. Mas eu parei o trabalho que exercia como carpinteiro porque eu sofri um acidente, me prejudiquei da coluna. Então os meus pés ficaram de um jeito que eu não posso calçar sapato de sola, só pano. Eu fui ao INPS e os médicos me deram seis meses de licença de benefício, depois me tiraram do Instituto, aí eu perdi aqueles direitos. Eu não tinha outro recurso, o jeito que tinha era desistir porque eles estavam ganhando mais dinheiro comigo do que eu com INPS. O gato tem que levar tudo porque o rato não tem nada. O mamulengo me ajuda também. Mas o essencial quem me garante é minha filha.

— *O senhor se apresenta diariamente ou nos fins de semana?*

— Eu me apresento sempre assim a convite no Recife, sempre em vários bairros do Recife, só a convite, porque depende de ajudante depende de transporte e aí tem despesa a pagar...

— *O senhor cobra um cachê?*

— Uma média de mil cruzeiros, oitocentos, depende.

— *Agora, as histórias, os temas são todos criados pelo senhor?*

— Bem, umas são criadas. Outras tirei cópia de outros mamulengueiros. Eu faço pequena modificação e apresento porque o mamulengo quem tem vocação para mamulengueiro tem condições de criar. Eu criei a história de um cangaceiro que acabou com o baile na bala, e então prendeu gente, pintou o sete, e coisa, e fez o que quis, aí o mesmo cangaceiro foi morto pelo dono da fazenda, e aí acabou o cangaceiro. Aí, sai uma parte também de cultura porque eu trago assunto do meio social, direito que nós temos pelo INPS, tudo aquilo dentro da cena, eu acho que quem está assistindo nota...

— *É o senhor mesmo quem confecciona os seus bonecos?*

— Eu mesmo que faço. Compro a madeira, faço o entalhe, até costurar a roupa, sou eu que costuro.

— *O senhor confecciona a partir da história ou depois do boneco pronto é que cria?*

— Não, quando vou fazendo os bonecos eu já vou fazendo a história. Esse é tal, vai fazer isso, aquilo; esse aqui é tal até quando eu completo a cena, paro e passo para outro.

— *O senhor não tem um filho que esteja se interessando em continuar o seu trabalho?*

— Meu filho agora está com 24 anos. O caçula dos homens. Eu tenho uma filha caçula com 10 anos. Então, ele não. Eu tenho um neto, dessa filha que me ajuda, que é alucinado por boneco. Quando ele crescer vai trabalhar comigo. Ele se chama Rogério, ele é alucinado. O pai dele disse: “Eu sei que você vai fazer mamulengo mesmo”.

"PUTXINELLI" DA CATALUNHA



O títere de luva é conhecido na Catalunha pelo nome de "putxinelli". Os "putxinellis" parecem ter surgido, na região, pelas mãos dos titereteiros franceses e italianos, no final do século XVIII ou começo do XIX. Contudo, na primeira metade do século XIX, a popularidade dos "putxinellis" era muito inferior à dos teatros de sombra (realizados com títeres de vara).

Com a pacificação do país, sobretudo a partir da Restauração, os titereteiros começam a aparecer na Catalunha e os teatros "putxinellis" se popularizam.

No século XIX, os titereteiros alcançam maior popularidade, passam a adaptar novelas de êxito (Conde de Montecristo e outras) e chegam a representar na célebre cervejaria "Pere Romeu", onde se reuniam os mais conhecidos modernistas. E são estes modernistas, com sua curiosidade voltada para as formas de arte não consagradas, que vão dar categoria estética aos "putxinellis".

A partir desse momento, os representantes mais destacados do gênero mantêm relações com diversos literatos de prestígio que escrevem peças para os "putxinellis". Alguns titereteiros são acolhidos pela alta burguesia e pintores de prestígio fazem a cenografia de alguns espetáculos.

Do ponto de vista técnico, o "putxinelli" catalão tem uma característica de luva: é que nele a cabeça é sustentada por três dedos — indicador, médio e anular — ficando o mínimo e o polegar (com extensores) para animação das mãos. A cabeça do títere catalão, talhada em madeira (até os ombros), apresenta então três orifícios e é de dimensão maior. Tem vantagens e desvantagens: permite trabalhar em cenários maiores e portanto, perante um público mais numeroso, mas o peso que o titereteiro tem de suportar é quase triplicado, e a manipulação é mais difícil. O títere catalão do século XIX, em seus exemplares mais requintados, é uma talha de grande beleza. A tradição de construção perdura durante as primeiras décadas do século XIX. Federico Garcia Lorca, que conhecia muito bem as obras dos entalhadores catalães, mandou fazer, em Barcelona, os "putxinellis" que utilizou em seu teatro.

TAKUO ENDO

Kazuko Oshima

Takuo Endo e as Relações entre Atores e Bonecas

Takuo Endo foi primeiramente um pintor. Seu interesse pelo som, dança moderna e Bunraku, o teatro de bonecos japonês tradicional, finalmente o levou ao teatro, em que passou a se imergir no final da década de 60. Atualmente, escreve roteiros para rádio e televisão, dirige suas próprias peças e projeta concertos de dança moderna. Este ano, organizou seu próprio grupo de teatro, *Taiyo No Te* (As Mãos do Sol) a fim de dar prosseguimento ao seu interesse na relação teatral entre atores e bonecas.

Até agora, Takuo Endo produziu três peças utilizando bonecos, marionetes, bonecas e brinquedos como atores. A primeira, *O Peixe Dourado do Paraíso* (*Gokuraku Kingyo*), foi representada em novembro de 1967. Endo foi responsável pelo roteiro e também serviu como diretor. As bonecas foram projetadas e construídas por Kikuko Ogata, a mulher de Endo, uma das principais desenhistas de trajes do teatro, dança e ópera japoneses modernos.

Dez bonecas foram utilizadas. Um ator e uma atriz falaram e atuaram com as bonecas, e outros oito artistas formaram um coro. A peça destinava-se a um pequeno teatro com capacidade para uns duzentos espectadores. Tudo era negro, inclusive a parede do fundo. Os assentos da platéia também estavam cobertos de negro. No palco havia uma plataforma negra redonda ou palco central com cerca de quatro metros de diâmetro, ligeiramente inclinada na direção dos espectadores.

A peça inspirou-se na história de Hoko-San, cujo nome tinha sido dado a uma boneca folclórica japonesa, usada num ritual de sacrifício ainda hoje existente. O esboço da história é muito simples: Taro, o filho de um homem rico, fica doente com febre alta. Uma feiticeira da aldeia tenta curá-lo com danças rituais e não consegue. Uma feiticeira do rio ordena que um cavalo seja decapitado, para que o seu sangue possa ser usado numa cura, mas isto também falha. Finalmente, uma feiticeira da montanha diz que uma virgem com menos de dezesseis anos de idade deve dormir

com Taro a fim de curá-lo. A filha de um pobre pescador, Osaki, é comprada pelo homem rico e obrigada a ter relações com o filho. Taro é curado. Osaki é queimada no mar, num barco cheio de óleo. Ela é transformada num peixe dourado do paraíso e sobe aos céus com o cavalo decapitado. (Durante este final, a plataforma foi de novo erguida, mostrando a sua superfície inferior e o seu chão dourados. Bonecas quebradas douradas e flores de lotus caem de cima e ficam suspensas no ar.)

Endo adaptou *O Peixe Dourado do Paraíso* para o Yuki Ningyoza (Teatro de Marionetes Yuki), em 1968. Trabalhando segundo uma tradição que começou há mais de 330 anos, os membros da família Yuki manejavam os cordéis das marionetes, seja do mesmo nível das figuras ou de andaimes acima do palco menor que fora construído sobre o palco comum. Como na versão anterior da peça, os operadores humanos eram visíveis para a platéia.

Em 1969, Endo fez *Gorila, Gorila: Uma Fantasia Poética para Bonecas*. Escrita para o Yuki Ningyoza, foi representada no Jiyu Gekijyo, em Tóquio. A peça não tinha um enredo significativo. Uma atriz, Kazuko Imai, era a “Mulher” simbólica e todos os outros personagens eram bonecas e marionetes. Vozes falavam de fora do palco através de atores e atrizes. Ao contrário de *O Peixe Dourado do Paraíso*, a Mulher não era a manejadora das bonecas ou outros objetos. Ela existia pelo que ela representava — um ser humano. As bonecas e marionetes representavam a repugnante realidade da nossa vida diária. Elas se achavam ali para ameaçarem a Mulher. A Mulher tentava escapar de sua vida comum, que não mais tinha qualquer qualidade “natural”.

No primeiro ato, intitulado “Folhas e Lágrimas”, O Homem A e o Homem B argumentam poeticamente, enquanto a Mulher surge derramando lágrimas vermelhas que escorrem por sua máscara abaixo.

No segundo ato, intitulado “O Ritual do Jogo”, animais enfaixados aparecem em cima de vagonetes. Um Velho tenta fazer a Mulher vir ao zoológico, mas quando ela age como uma fanática, ele se mutila, joga-se no chão e em seguida desaparece no ar.

O terceiro ato é “O zoológico”, onde a Mulher vê o Guarda do Zoológico atrás do vidro e sente-se atraída por ele fisicamente. Após intercâmbios verbais eróticos entre os dois, a Mulher procura recobrar o estado natural, e entra no Zoológico. O Guarda do Zoológico se transforma num ser comum e brutal. Os dois gorilas e o Guarda do Zoológico (todos marionetes) representam uma peça-dentro-da-peça que retrata o homem destruindo os animais. O Gorila no Zoológico simboliza o animal que já foi domesticado pelo homem e perdeu o seu senso da natureza. O Guarda do Zoológico tenta fazer amor com a Mulher, enquanto os dois Gorilas assistem. Em seguida, um Gorila tem relações com a Mulher. Realiza-se entre a Mulher e o Gorila uma união muito estranha e violenta.

O ato final é intitulado “O Rito da Vida e da Morte”. A Mulher se defronta com o caos. Todas as marionetes que aparecem não têm rostos: Homem A, Homem B, o Velho, o Guarda do Zoológico. Surge uma Velha. Ela lembra à mulher alguém que ela conheceu outrora — sua mãe. A Velha-Mãe representa o mundo uterino, no qual ela é envolvida. A Velha não é apenas uma boneca mas o símbolo de algo que não tem mãos, pés, olhos nem boca. Esse “algo”, mas palavras de Endo, poderiam ser “. . . diminutos deuses que viviam sossegada e pacificamente na terra, no céu, nas florestas, nos atoleiros e em outras coisas, nos antigos tempos.” A peça termina com a Mulher rendendo-se completamente ao mundo que descobriu — um mundo de loucura, êxtase e harmonia.

Em julho de 1970, Endo estreou *Kotaro de Maio* no Jiyu Ge-kiyo para o Yuki Ningyoza. Era a sua terceira peça com bonecos. Mais uma vez, foram projetados por sua mulher. Por vezes, Endo requeria efeitos que somente marionetes poderiam conseguir. Ao ruído de uma explosão, todos os bonecos se partiam e voavam em pedaços. Numa cena, operadores desmantelavam as duas marionetes principais: pênis, intestinos, coração, pescoço etc. foram todos separados como se fossem partes de uma máquina. No final da peça, os manejadores desapareciam do palco, deixando todas as partes dos corpos suspensas no ar. (Em 1971, Endo reescreveu a peça para atores, e declarou ter sido obrigado a mudar um terço dos elementos para torná-la praticável para intérpretes vivos).

Em julho de 1972, *Taiyo No Te*, o grupo teatral recém-formado de Endo iniciou uma excursão pelo Japão. Eles estão representando uma versão de *O Peixe Dourado do Paraíso*. *Taiyo No Te* se considera “um grupo teatral à procura de um novo ambiente criado por homens e bonecas.”

SONHOS DE UM CORAÇÃO BREJEIRO NAUFRAGADO DE ILUSÃO

ENTREMÊS PARA MAMULENGO

*Ernesto de Albuquerque Santos Filho
(Ernesto Zaranza)*

O Serviço Nacional de Teatro instituiu o prêmio de Cr\$ 40.000,00 para o melhor texto de teatro de bonecos, como complemento ao Edital 31/77, que regulamenta o Concurso para Teatro Infantil, de 1977. As inscrições ficaram abertas até 31 de março de 1978, e para a Comissão Julgadora foram designados os seguintes nomes: Luciana Cherobim, de Curitiba, Ilo Krugli e Humberto Braga, do Rio de Janeiro.

Deste Concurso participaram vinte textos, tendo sido escolhido "Sonhos de um coração brejeiro, naufragado de ilusão" do autor pernambucano Ernesto de Albuquerque Santos Filho, que concorreu com o pseudônimo Ernesto Zaranza.

A Companhia Dramática Brasileira, do SNT, montou o espetáculo, tendo sido convidado o diretor Ilo Krugli, e representou o Brasil no Festival Internacional de Teatro de Bonecos, que se realizou de 3 a 7 de novembro, em Artigas, no Uruguai.

Personagens:

Professor Constantino
Epaminondas Cossa-Cossa

Dalva

Cabo José Rasgado

Cliente

Apresentador (Ator homem)

Professor Tiridá (Homenagem)

Cenário do espetáculo:

Uma tolda de mamulengos. Dos lados, pregados à tolda, panos desenhados (lona ou qualquer tecido grosso): Com cartas de baralho, símbolos astrológicos, lembrança do circo, decorações que integrem o universo mágico dos bonecos.

Uma porta de cortina na empanada, servindo aos músicos, ao apresentador (Ator homem). Um cartaz (desenhado com os bonecos principais), anunciando o nome da peça.

Começando o espetáculo, devem ficar iluminados:

Os músicos ("Zabumba" ou "Terno"), o cenário da ação (boca de cena).

Cenário dentro da tolda:

Praça do interior nordestino; Uma igreja Matriz; Hospedaria "Que Deus me dê boa

freqüezia”; *Bar e Rói-Couro*: “*Refúgio dos Pescadores*”.

Entra a “Zabumba” ou “Terno”

MESTRE — (dos músicos)

Viemos cantar e agradar.

MÚSICO — Tocar mestre, tocar!

(O mestre canta a toada especial da “obra de nove por seis”)

MESTRE — Boa música levaremos, minha gente atenção!

A festa está pronta, animar de coração.

(*Toada especial da “obra de nove por seis”*)

Querendo mudar agora,

sem demora

noutra obra eu pego e vou!

O que eu quero é que tu diga

que em cantiga

eu sou formado Doutô!

Vamos mudar de toada,

camarada,

quero vê se és cantadô!

(*Os músicos vão sentar-se no reservado e entra o apresentador*)

APRESENTADOR — Senhoras e senhores, respeitável público!

Os tormentos da alma fascinam o espírito sonhatório dos prezados assistentes.

É certo! São mistérios dementes!

Neste turbilhar de atos, gestos, interesses;

Envolveram-se nossos hábeis mamulengos.

Arrebataram o coração do autor,

embeberam-se de amor!

Mergulhando bem fundo

nas aventuras do mundo;

Glórias, ansejos da raça;

Bebendo o sol numa taça.

Renascendo a cada nova tragédia,

Divertindo-se nas glosas da comédia.

O andamento e as soluções,

passadas, resolvidas as questões;

Devolvido ao criador,

certo dessabor:

Tempestuoso e problemático;
Atenderá a grandiosidade mágica dos bonecos.

A vitória do bem, da beleza,

está por vir, tenham certeza!

Dinstinto, auditório!

O magnífico teatro de mamulengos Pernambucano,

presenteia a nobre platéia

com o extraordinário drama sentimental:

“.....”

Uma realização de paixão, esperteza,

riso, delicadeza!

Emoções mil,

neste céu de anil!

Bravura, mentira, covardia,

luz, sensibilidade, agonia.

Que viva a festa!

(Sai o Apresentador)

(Sobe na tolda o professor Tiridá)

Homenagem a Januário de Oliveira (Ginu) (Músicos de pé)

PROFESSOR TIRIDÁ

Deus vós salve, ouvintes de boa vontade!
E se ao silêncio obedeceres, podereis com bondade,

tomar conhecimento, daquilo que se passa entre o céu e a terra.

Desfrutai deste cenário, nobres!

Esta praça que aqui vislumbras,

palco será das representações, que com vossos aplausos ireis assistir.

Um amante infeliz,

um professor pouco astuto,

um valente casto,

uma donzela solteira

e um digníssimo representante do mal,

nesta peça, divirti-los saberão.

Contudo, se o desenrolar da trama,

em vossos sentimentos não alcançar,

o galardão maior que nos ansejos da arte espera-se;

Escutai guardando fadigas;

Pois aquilo que se mostra, façanhas sinceras torna-se;

Bem quistos, os sacrifícios do trabalho, daqueles que a vós se dirige, escondendo estimas,

trazendo o peito carregado de desejos!

Que toquem os músicos! (Musica)

(depois)

Perdoai o acanhamento dos atores,

a sisudez do texto.

Mas leva em conta, principalmente,

a verdade de nós, “bonecos”,

que a simples voz do homem,

no limiar da fantasia,

vida tenta dar! (Arreia)

PRIMEIRO ATO

CORO DOS MÚSICOS

Em algum lugar desta terra,

as estrelas caem do céu.

Em algum lugar desta terra,

a ciência terá de vencer,

(*Sobe o professor Constantino*)

PROFESSOR CONSTANTINO (*Óculos, gravata, roupão azul*)

É a revolução da ciência, a solução às doenças,

salvação de todas as crenças!

O professor Constantino chegou!

Para curar e resolver,

inventar, maldizer!

Aproximem-se doentes do corpo e sofredores da natureza!

Sou um cientista curandeiro.

Ervas,

raízes e metais da terra.

Cheiros,

tônicos, juazeiros.

Tudo remendo,

justa sina, tudo sabendo.

O sertão é lugar santo,

povoado de matutos crendeiros.

Boba rouquidão, dor de barriga inchada, febre tifo,

pé desmentido, pancada.

Tudo remendo,

justa sina, tudo sabendo.

Impaludismo, sarampo,

papeira,

diarréia, cranco.

Espinhela, mau olhado,
sarna,
arrôto chôco, desgaste continuado.
Pigarro, lombriga,
enxaqueca,
gravidez, miséria de bebida.
Tudo remendo,
justa sina, tudo sabendo.

(Sobe o ajudante Epaminondas Cossa-Cossa)

(Entra declamando, cantando, dizendo rimas)

(Música)

EPAMINONDAS (*Nego com uma peruca loira*)

Suspira, soluça e chora...
Doce amada, vistosa!...
Lamento, tormento, vitória...
Sentimento, vida, aurora...
Bravatas, sereno, glória!...
Rude amor pecador!
Reza e implora, Ave-Maria!...
Violação, romance, agonia!...

(O professor Constantino dá um catolé em Epaminondas)

PROFESSOR CONSTANTINO

Ajudante infeliz!
Tenho de gritar e fazer propaganda dos nossos ensinamentos espirituais, enquanto você se diverte com danças e músicas, um tanto suspeitas!
Certas coisas no mundo, me deixa incomodado.
Ver a lua cheia de noite, ter ajudante safado.
Epaminondas Cossa-Cossa, por onde você andava?

EPAMINONDAS

Professor, eu já pedi para para o senhor me chamar pelo nome...
Doutor João Epaminondas:
Ligeiro, forte!
Sério, ousado!
Ajudante sadio e corado!

Ex-sacristão, que deixou a igreja para não virar um religioso profissional. Na vida, só reclamo de minha coceirinha! Aqui, na região onde mora o galante soldado do cordão encarnado.

E foi essa medonha doença, quando metia a mão pela batina, que fazia o padre parar a missa e dizer:

— Epaminondas, esta é a casa de Deus, tenha respeito nãojoento!
Foi por isso que fiquei conhecido e chamado de Epaminondas Cossa-Cossa.

PROFESSOR CONSTANTINO

Certas coisas no mundo, me deixa incomodado:
Coceira de sacristão,
cabeça de padre raspado;
Mentira de bom cristão,
doença de nego safado!

EPAMINONDAS

Obrigado pela consideração, professor!
(Depois) É estranho, ninguém até agora! O sertão deve estar saudável e despreocupado. Do contrário, as pessoas buscariam os grandes curandeiros. Os verdadeiros cientistas dá fé. Brilhantemente representada por minha humilde, singela, iluminista pessoa.

PROFESSOR CONSTANTINO

A ciência é ingrata, cruel!

EPAMINONDAS

Mas professor, veja lá! Ali vem um frequês!

PROFESSOR CONSTANTINO

Frequês não, Epaminondas! Doente! Ou melhor, cliente! Vamos ter um pouco de ética moral. Afinal, não estamos na igreja!
(Chega o cliente)

CORO DOS MÚSICOS

Três dias viajei.
Pelas chapadas,
caatingas,
matas fechadas,

CLIENTE

Guiava-me os pássaros!
Sol ardente,
suor,
terra batida e pó!

CORO DOS MÚSICOS

Três dias viajei.
Pelas chapadas,
caatingas,
matas fechadas.

CLIENTE

Sonhos e universo,
cantei meu verso.
Rastros velhos das boiadas,
emas desgarradas!

CORO DOS MÚSICOS

Três dias viajei.
Pelas chapadas,
caatingas,
matas fechadas.

CLIENTE

Dias queimosos e noites geladas.
Crepúsculo,
terra crua,
lua clara!

CORO DOS MÚSICOS

Três dias viajei.
Pelas chapadas,
caatingas,
matas fechadas.

CLIENTE

Minha agonia,
parece-me noite escura ao meio dia.
Um fogo abrasador me devora!
Em nome de Deus, ajude-me!
Se não, vou embora!

PROFESSOR CONSTANTINO

Todo passarinho canta,
quando vem rompendo a aurora.
Só o pobre amigo quando canta,
de tristeza, logo chora!

Cantai vossa infelicidade?
Divide as mágos comigo!

CLIENTE

(Música)

Corre,
o riacho corre.
Sertão a dentro,
Corre
E as lavadeiras,
doces,
cantadeiras,
doces.
Bromélias rubras,
travessia torturante!
Onde bebem os mocós?
Corre,
o riacho corre.
Sertão a dentro,
corre
Sangue da terra:
Verde, às vezes azul ou cinza.
Onde brotam as flores das bananeiras?
Corre,
o riacho corre.
Sertão a dentro corre
Cajueiros anões, alecrins-de-tabuleiros,
sagradas juremas, misteriosos umbuzeiros!
Corre,
o riacho corre,
Sertão a dentro,
Morre
E os gravatás,
cebolas e melancias?
As lavadeiras,
o pão de cada dia?
Corre,
o riacho corre.
Sertão a dentro,
morre.
Sem sangue,
terra nenhuma dá!
Morre,
o riacho morre.
Sertão a dentro,
Morre
(Pausa)

Professor Constantino, o caso é difícil! O riachinho tá cada vez mais fraco. Sem chuva ele não corre, planta morre; Sem feijão, homem não cresce filhos.

Professor, eu vim aqui, tão longe, para o senhor arrumar uma maneira de chuva!

PROFESSOR CONSTANTINO

Bem, a situação é chata. Mas felizmente, temos a ciência!

EPAMINONDAS

Tudo pela ciência! Vamos lá professor, dê uma solução!

PROFESSOR CONSTANTINO

É necessário, muita concentração...

(Batidas de tambores)

Médicos dos desertos, chuvas do mar.

Músicos dos infernos, aves de azar.

Mistérios do além, tigres de Salomão:

Dai-me a solução!

(Batidas de bumba-meu-boi. O professor dança procurando inspiração)

(Depois, quando a música pára e Constantino continua dançando)

CLIENTE

Como é professor, vai ficar nesse remexeremexer o dia todo?

EPAMINONDAS (Fica duvidando de Constantino e elogiando o cliente)

Bonito professor, bonito! Ai se dona Almerinda, sua esposa, estivesse aqui!

Sujeito bom esse cliente!

Autoritário, sem preguiça!

Alma responsável por justiça!

Simpático, ordeiro...

PROFESSOR CONSTANTINO

(Ao ajudante) Vou mostrar, o valor dos ensinamentos espirituais e carismáticos.

(Ao cliente) Eis a salvação: Cavem um buraco por baixo da terra, que seja bem fundo. Cortem duzentas árvores. Metam a madeira no buraco e toquem fogo!

CLIENTE

O quê professor? O senhor está querendo fazer "macaxeira", é?

EPAMINONDAS

É, eles querem chuva! A "macaxeira", vossa sapiência dê a dona Almerinda! Garanto que ela vai gostar. Afinal, a sua, já amolengou, existem anos!

PROFESSOR CONSTANTINO

(Outro catolé no ajudante)

Olhe o respeito négo "inchirido"; Nunca lhe dei intimidade, Cossa-Cossa de uma figa!

(Depois) Eu prometi chuva?

EPAMINONDAS E O CLIENTE

Prometeu!!!

PROFESSOR CONSTANTINO

Muito bem! O fogo vira fumaça. Fumaça vira nuvem. Nuvem que chove. Chuva que molha. Em terra molhada, feijão brota feito capim. Capim alimentando os bichos, feijão sustentando os braços. Braços que trabalham. Trabalhando o homem sobrevive e cria filhos. Filhos renovando o campo, construindo, cuidando dos prados, lutando na terra. Terra que assim, desse jeito, cada vez ficará bonita, a cada novo filho, nova semente.

Epaminondas Cliente

Muito bem, professor Constantino!!!

CLIENTE

A idéia é boa! Mas as nuvens, podem passar sobre nosso sertão, e ir chover noutra lugar!

EPAMINONDAS

É professor! Se elas fugirem?

PROFESSOR CONSTANTINO

Logo que o fogo e a fumaça, transformarem-se em nuvens, vocês atiram bombas, foguetes, fogos de São João ao espaço. As choronas, pensando que os trovões, raios, estão clamando por chuva, despejam suas águas e vai ser aquela festa!

CLIENTE

Muito bem, professor Constantino!

EPAMINONDAS

Muito bem, professor Constantino!

PROFESSOR CONSTANTINO

Tudo pela ciência. Tudo pela ciência.

CLIENTE

Obrigado professor! O pessoal ficará contente.

Breve teremos o riacho correndo novamente.

Quanto ao pagamento, o senhor recebe depois da chuva!

EPAMINONDAS

O dinheiro, o senhor recebe depois da chuva!

PROFESSOR CONSTANTINO

Meu dever, termina na obrigação de ajudar.

Ver, ouvir e ensinar, eis meu ofício!

CLIENTE

Certo! Então até qualquer dia, e mil vezes agradecido!

PROFESSOR CONSTANTINO

Depois da chuva!

EPAMINONDAS

Espero o senhor depois da chuva!
(Arreia o cliente)

PROFESSOR CONSTANTINO

Epaminondas, sabe de uma coisa que não tolero?

EPAMINONDAS

Sei não!

PROFESSOR CONSTANTINO

Tenho raiva de puxa-saco! Você é capaz de babar um ovo, sem molhar o outro!

EPAMINONDAS

Valei-me São Sebastião! Cada um enterra seu pai como pode, professor. Preciso tratar bem as pessoas. Quero ficar famoso! Calma! Não se irrita!

Relaxe! Esteja contente!

Desculpe!

Só queria brincar.

Fazer você rir...

Existem coisas a ensinar!

Andar de chapéu-de-sol colorido, com dinheiro no bolso e amor no coração.

Lutando em nome da ciência. "Estuporado" de conhecimento!

(Sobe dona Almerinda, mulher de Constantino)

CORO MÚSICOS

Quem vem lá?

Trate de se apresentar!

Fale baixo, respeite bem!

Cuide de se arrumar.

DONA ALMERINDA (*Boneca feia, velha. Entra com uma vassoura*)

Brincando de mágico novamente, heim Constantino! Larga a mulher solitária em casa e vem vadiar na rua, enganando o povo com falsas promessas de cura! E minha santa mãe, dona Gertudes Lima Limão, e que Deus a guarde, avisou-me para não casar com você!

Tua ciência é falta de cacete! Transforme essa vassoura em algodão, moleque safado!

Já pra casa! Passa cachorro!

PROFESSOR CONSTANTINO

Faz isso não, Almerindinha! Olha que não dou mel de engenho?

DONA ALMERINDA

O mel, dê a senhora sua mãe, aquela velha prostituta, e que o diabo a conserve no seio dos dez-pecados-mortais!

Amaldiçoado, mil vezes amaldiçoado!

Suma de minha frente, malvado!

Vá fazer perversidade no reino do canhoto:

Seu verdadeiro pai por afinidade! (Dá uma chapuleta em Constantino)

Infeliz destino, de homens como você!

Segure as pregas, cientista!

PROFESSOR CONSTANTINO

Ai de mim... Ai de mim...

(Arreia apanhando de Almerinda)

EPAMINONDAS

Se todos fossem espertos, valentes, e de boa opinião.

Burrice seria farsa, mentira inspiração.

Das tentações de uma mulher, apenas vigário, padre, sacristão, livres estão, destes torturadores desejos; Ruína de almas, sina de paixões desesperadas.

Quem diria... Um sábio! (pausa)

Bem feito, quem manda ser frouxo! Com a lúbia toda de ciência, conhecimento, não resolve nada! Os problemas todinho, terminam caindo nas minhas costas!

(Sobe professor Santanás e a cobra. Colocam-se atrás de Epaminondas, que nada vê e continua falando)

(A cobra tenta engolir Epaminondas. Sem perceber, ele escapa a cada investida) Onde, já se viu, homem correr com medo de mulher?

Eu, o doutor João Epaminondas, nunca tive tremedeira! E digo ainda: Mesmo, se aparecer, uma cobra, com uma boca do tamanho dum balaio de frutas, permaneço sóbrio, quieto, firme, forte! (A cobra engole Epaminondas)

SATANÁS

Os desamados, na noite são afogados.

Noite sem lua, onde os criminosos buscam luz, cúmplice da maldade, protetora do demônio Galafuz! (Pausa) Sou o professor Satanás, fiz pacto com o cão.

Mato envenenando, enterro por devoção. Havendo briga, pode me chamar, foi o mal que enviou-me a trabalhar. Areias movediças, corujas das trevas, macacos-da-cabeça-preta, condes-de-meia-faceta,

senhores do mal, bigode-de-barão;
Afastem-se! Chegou o rei da perdição!
(Nova pausa)
Epaminondas, o pecado manda chamar.
Tua alma vou levar.
Na Babilónia nasci,
cresci,
tornei-me negro.
Quando o professor Constantino chegar,
ajudante não vai encontrar.
E agora vou-me embora,
mas antes profeciar:
Só amor de mulher,
podê o ajudante salvar!
(A cobra larga Epaminondas e arreja junto do Satanás)
(Epaminondas, sofrendo o feitiço, fará triações, mentiras)

EPAMINONDAS (Só o amor pode salvá-lo)
(Depois, levantando-se aos poucos.)
Eu, deitado na praça? E que sonhos estranhos!
Dia enfadonho, purgado!
Vazio! Nublado!
Já sei! Vou sabotar os ensinamentos do professor.
Cobras e lagartos, caçote, capiroto,
patota, pé rapado,
caborge, burra de padre;
Azalaro compadre
e ninguém fazer milagre!
(Sobe Constantino)

PROFESSOR CONSTANTINO
EPAMINONDAS
(Assusta-se)

PROFESSOR CONSTANTINO
Tá com medo, nêgo?

EPAMINONDAS
Que nada professor! O senhor chega assim, parece assombração...
Mas Constantino, e dona Almerinda?

PROFESSOR CONSTANTINO
Pra mim, basta o dessabor da ciência.

EPAMINONDAS
Tudo pelo saber, professor!
(Sobe Dalva, filha do prefeito.)
(Música)

DALVA
Ai, d-a dá!
Quem com muitas pedras bole,
na cabeça uma lhe dá.
Ai!
Dalva tá louca,
doida pra amar.
D-a dá!
As estrelas estão se rindo,
e a alma, prestes a estourar!
Ai, d-a dá!
Beijos e abraços,
sei lá!
Ai!
D-a dá!
Um beija-flor me disse:
Bate, bate coração...
Ai!
Gira depressa,
roda feito peão.
Ai d-a dá!
Volta-e-corre, faz andar,
o bom-tom de amar.
D-a dá!
Cara de papa-pirão:
Quem roubou minha ilusão?
Ai!
Foi um anjo-verde,
dinstante, na beira-mar.
Ai, d-a dá!
Sou agora um purgatório,
onde homens vão penar.
Ai, d-a dá!
Ai!
D-a dá!
Fiz uma trova atrevida,
vou cantala toda vida.
Malcriada, tola, tonta,
na viola ela se conta.
Ai!
D-a dá!
Ai, da-a dá!
(Pausa)

Professor Constantino, ajude por favor,
essa pobre criatura,
que o destino abandonou.
Ando atrás de quem me queira,
como flor de laranjeira;
Mas só encontro tarado,
homem sem estribeira.
A vida assim, fica difícil,
não há mulher que aguento;
A vida é bonita,
mas com homem da gente!

PROFESSOR CONSTANTINO
Senhora filha da casa,
não sei que nome lhe dê?
Se menina da noite,
ou espírito do açoite?
Mulher do nariz grande,
crescido pelo rosto,
não tenha tanto desgosto!

EPAMINONDAS
Feia assim, qual é o direito?
Vá embora!...
Fuja! Saia agora!
Como suspeita de atentando
aos olhos do público,
termino prendendo a senhora!

PROFESSOR CONSTANTINO
(Ao ajudante) Perdeu o juízo, Epaminondas?
(a Dalva) Já ouvi seu azar. Agora só penso, no jeito que vamos dar.

EPAMINONDAS
Enterra essa desgraça, que nem urubu quer!
Feia assim, só jogando na maré!
Cara-de-lata-de-lixo, dente de jacaré!

DALVA (aflita)
Me ajude professor! Remende, cure, salve uma juventude!
Olha que sou filha do prefeito, Pedro Amparo dos Pobres!!!

EPAMINONDAS
Dá um jeito... (imita a voz de Dalva)
Entrega essa marmota ao diabo!
Cara-de-lata-de-lixo, dente de jacaré!

DALVA

Me salva professor! Livra-me da falta de afeto!

Olhe que mando vir o Cabo José Rasgado!!??

PROFESSOR CONSTANTINO

Calma! Não posso fazer milagre. O caso é complicado, o Epaminondas botando tudo a perder...

DALVA

Tá, gostei do tipo! Sempre adorei nêgo problemático! Infiel, cismático, desequilibrado! E a maldade é fingida, no fundo, ele me adora.

Canta curió, canta que eu quero ouvir!
Amor de meia-hora!
Ó Deus, que fiz?

EPAMINONDAS

Éita!

A conversa está degenerando!
Mal lhe conheço!
É melhor você ir andando!

PROFESSOR CONSTANTINO

UM remédio... Um tônico... Estou pensando! (à Dalva) Agora, ficar no denço, no abrir os peitos, com Epaminondas, não senhora;

DALVA

Ando naufragada, arrependida da hora que nasci, comendo arame farpado e chorando, chorando... O que eu quero, é um homem, um casamento!

EPAMINONDAS

Que nada, derrota!
Vontade também consola,
mas só um instante!
Você deve saber que no mundo tudo é mudável e inconstante.

PROFESSOR CONSTANTINO

Encontrei a cura... Achei a solução!
Manda bater no sino, dar no rádio!

EPAMINONDAS

Achou nada!

DALVA

Finalmente professor Constantino!

PROFESSOR CONSTANTINO

Peque leite de cabra, tome um banho por dia.

Junte o suco da mangaba, e derrame na bacia.

Deixe chegar lua nova,
trazendo a abertura das rosas,
cuidando das estrelas,
te sentirás formosa!

Assim, marido é fácil,
quando se tem simpatia;
O remédio no caso,
é a luz de cada dia.

Corte um cacho de cabelo,
do amante desejado.
Reze o ano inteiro
pelo santo padroeiro,
e o dono do cabelo correrá o mundo inteiro,
atrás do amor encontrado!

DALVA (Alegre)

Só Deus pode pagar o favor

EPAMINONDAS

Vá embora miséria! Não há professor que cure essa gangrena!

DALVA

Nunca andar triste... Adeus desgosto da velhice.

(Ao professor) Quanto ao pagamento, espere para depois do casamento.

(Para Epaminondas) Amor:

Adeus te digo, afinal.*1

Adeus te digo, chorando.

Adeus te torno a dizer.

Adeus! Até não sei quando.

EPAMINONDAS

Nem cego vai gostar...

(Os músicos tocam, enquanto Dalva vai saindo.)

CORO DOS MÚSICOS (Coco popular)

O colo desta menina,
vai ser branco como algodão:
Terá beleza das garças,
voando pelo sertão.

Os olhos de Dalva,
serão lavados com sabão;
Angélicas, lírios, perfumes,
chuvas, sonhos do sertão.

(Arreia Dalva)

PROFESSOR CONSTANTINO

As coisas querem é princípio, Epaminondas!

Quem o amor desconhece,
no fim por que ele padece
Rapaz sem moça é desafortunado!

EPAMINONDAS

Vivo bem!

As mulheres são flores
espinhentas e selvagens.

Que importa não ter bem?
Sou retirante da paixão.

Indigente das investidas e baladas amorosas.

PROFESSOR CONSTANTINO

Você parece que está com lágrimas de satanás e baba duma serpente!

(O professor Satanás, a cobra, e outros diabinhos, retiram do cenário, o sol)
(Epaminondas e Constantino nada percebem)

(Escurece rapidamente)

Tá pensando que o céu é perto!

EPAMINONDAS

É isso mesmo, professor! Estou com o cão no coração.

(Fim do primeiro Ato)

(Música)

SEGUNDO ATO

(Mesmo cenário. Novamente o sol)
(Sobe Constantino)

PROFESSOR CONSTANTINO

Certas coisas no mundo,
me deixa incomodado:
Apanhar de mulher,
viver sempre enganado.
(Sobe Epaminondas)

EPAMINONDAS

No fim a ciência recompensa.
(Ao público) Hoje esse bucéfalo conhe-
ce o caminho do inferno!
Tem todas as qualidades que detesto:
Respeito, bondade e vergonha.

PROFESSOR CONSTANTINO

Só agora enxergo a besteira, nêgo mole-
que!

EPAMINONDAS

Moleque é o senhor seu pai, que pôs no
mundo, um professor capacho de mulher.
E fale pouco! Dona Almerinda anda por
aí, vassoura debaixo do braço, doida pra
praticar umas mágicas!

PROFESSOR CONSTANTINO

Fui enganado, traído...

EPAMINONDAS

Fui enganado, traído... (Arremeda
Constantino)
(Sobe o Cabo José Rasgado)

CORO DOS MÚSICOS

Alegria de guarda
é vigilância, guarnição!
Divertimento de soldado
é fuzil, esporão!

CABO JOSÉ RASGADO

(Tosse, depois pára.)
Estou com os bofes presos na garganta.
Nêgo, hoje aqui não dança!
Minha faca minha vida, meu luto minha
toada!
Arranco o fígado, a moela,
agarro no pé da goela!
É gentalha, coragem comigo, bateu e fi-
cou!

Cego, aleijado, covarde,
pobre, bonito, feio,
brabo, ladrão, nêgo!
Não tenho medo de ninguém!
(Ao auditório) E fale pouco, que tem pau
pra você também!
(Aproveitando-se de qualquer riso ou
conversa, José Rasgado dirige-se a um es-
pectador.)

Você aí. É você mesmo! Tou lhe vendo,
moleque!... Cara de mamão macho...
Não brinque não, que desço daqui e dou-
lhe uma cacetada no baixo ventre, que
você vai urinar pela boca, meganha!
Haja bufete, haja tapa, haja sopapo.
Onde já se viu, povinho mais miserável!
Vocês estão brincando com a vida, ca-
nalha!

Qualquer gesto é suspeito, falou apanha!

PROFESSOR CONSTANTINO

Bom dia, cabo!

CABO JOSÉ RASGADO

Iqual a outros dias.

Bom dia é dia de capturas, punição,
é dia de prender ladrão!

EPAMINONDAS

Vejam só a valentia!?

CABO JOSÉ RASGADO

Quem falou vai morrer agora! Dou-lhe
uma chapuletada na língua, nêgo nojento!
Picolé de onça!
Pobres daqueles que ousem contrariar as
autoridades!
Arranco o bico dos seios, troco de lado os
olhos,
digo um bocado de verdades!

EPAMINONDAS

Diz coisa nenhuma, cabo enfadado!...
Se espalhe que eu quero ver a merda vi-
rar boné.

(O cabo tenta bater em Epaminondas)

PROFESSOR CONSTANTINO (*Contendo*)

Que isso? Briga de galo? Duelo?... Pu-
nição!...

(Ao cabo) Então o senhor chega que-
rendo bater em todos... Sem motivo...

CABO JOSÉ RASGADO

O problema, é que estou atrás do profes-
sor Constantino, em nome do prefeito, e
vi esse nêgo suspeito, terminei confundin-
do com ladrão.

EPAMINONDAS

Suspeita é a genitora, cabo!

CABO JOSÉ RASGADO

Eu mato comida de onça! Me solta!...
Me larga! Me larga!

PROFESSOR CONSTANTINO

Sou o professor Constantino, qual é o
caso, cabo?

CABO JOSÉ RASGADO

Então, é o famoso professor!...
Desculpe, não sabia.

O prefeito mandou cortar um cacho de
cabelo do seu ajudante. É pra filha dele,
dona Dalva, para ela se casar.

EPAMINONDAS

Cortar cabelo de quem?

CABO JOSÉ RASGADO

Fique quieto, atrevido! Estou conversan-
do com o professor.

Meu nome é José Rasgado:
Militar valente e malvado!

EPAMINONDAS

Você não corta nem barba de bode! Mos-
tre os antecedentes, cabriola!

CABO JOSÉ RASGADO (*Nervoso*)

Eu juro, por meu padrinho, padre Cícero
Romão; Eu quero que um raio caia sobre
minha cabeça, Que eu morra da pior mo-
léstia do mundo; Que minha língua parta
de bicheira; Que eu vomite tripas e san-
gue; Que meu santo pai, nunca tenha
descanso; Que sua alma fique penando
nos quintos dos infernos; Que eu estoure

da pior goto serena, bexiga lixa, cachorro doido, gangrena lascada; Se eu não matar esse nêgo!

(Novamente seguro por Constantino)

(Música. Dança dos bonecos)

(Depois)

PROFESSOR CONSTANTINO

Epaminondas, deixe o cabo cortar um cacho do seu cabelo? Não vai fazer falta!

EPAMINONDAS

Esse cabelo loiro,
amarelo, prateado,
brilhante, sedutor,
ouro-dourado.

Que nada!

CABO JOSÉ RASGADO

O nêgo é o ajudante! Bom!... Vou aproveitar, e levo cabelo, cabeça e tudo. Assim, o serviço fica completo;

EPAMINONDAS

(Animado) Pelo espírito do medonho caboclinho,

com seu cachimbo na boca,
galopando o encantado porco-espinho.

Minha alma, agora entrego,
aos pecados de Adão.

Por essa e outras mais,
chamo o cabo de Ladrão.

O cabo é ladrão!

O cabo é ladrão!

(Música, Dança. Briga. O cabo arranca a cabeleira de Epaminondas).

(Depois, Epaminondas fica caído)

CABO JOSÉ RASGADO

Filho de cachorro doido, com vaca preta...

Se resmungar, leva péia,
se chorar, leva cipó!

Na ponta de minha voz, há quatro mil desaforos!

(Ao professor) Obrigado professor Constantino, o prefeito vai ficar muito satisfeito! Até outro dia, e arrume um negro menos nojento! (Arreia)

PROFESSOR CONSTANTINO

A ciência é ingrata!

Vou, o dia finda já é hora.

No canto do galo,
o prenúncio da aurora.

Todos os dias;
Coração tempestuoso,
veloso,

vagabundo no peito.

Deus te guarde bravo!

Tendes fé, galgas o agravo.

Todos os dias,
e o sol é testemunha,
na manhã,

abraçamos os amigos
ou em pranto,

pedimos perdão.

Vou, o dia finda já é hora.

No canto do galo,
o prenúncio da aurora. (Arreia)

(Sobe o professor Satanás e a cobra.

Novamente tiram o sol do cenário.)

(Escuro e sombras.)

(Epaminondas continua caído)

PROFESSOR SATANÁS

(A Epaminondas) Pobres trastro de gente. Nem ao mal consegui servir.

Fui novamente derrotado pelo amor.

O mal é ingrato! O mal é ingrato!

Em determinados lugares, as pessoas são difíceis de convencer. É aqui já dei o que tinha de dar! Não me meto mais em nada!

O sentimento de Dalva é forte, venceu o feitiço. Ao perder o cabelo, o palerma salvou-se, novamente graças aos ensinamentos do professor Constantino.

A única coisa que ainda me dá um pouco de alegria, é o orgulho de Pedro Amparo dos Pobres, pai de Dalva, e que o diabo o conserve, pois certamente não vai permitir o casamento.

Vamos cobrinha, antes que algum nobre, termine fazendo você virar minhoca.

O mal é ingrato! O mal é ingrato! (arreiam)

(Sobe a lua clareando o cenário. Luz dourada. Muitas estrelas.)

(Sobe Dalva)

CORO DOS MÚSICOS

Em algum lugar na terra,
as estrelas caem do céu,
Em algum lugar na terra,
Dalva encontrou seu amor.

DALVA (A princípio não vê Epaminondas)

O amor é uma semente²
que se planta sem chover.
Dentro do peito da gente,
não dá trabalho ao nascer.
Epaminondas, Epaminondas...
Canta curió, canta que eu quero ouvir.
Amor de meia-hora?
Ó Deus, que fiz?
(Epaminondas levanta-se aos poucos.)

EPAMINONDAS

Dalva!

DALVA

Epaminondas!

EPAMINONDAS

Dalva!

DALVA

Fala alguma coisa.

EPAMINONDAS

Oi.

DALVA

Isso não, diz uma poesia.

EPAMINONDAS

Eu não desejo mulher³
que tem pernas muito finas,
por medo que em mim se entrosquem
como cobras assassinas.

DALVA

Finges de modo brilhante,⁴
enganas como ninguém.
Não podias um instante,
fingir que me queres bem.

EPAMINONDAS

No tempo que Eva era moça,⁵
quando Adão era rapaz;

Ninguém andava amando, com medo de satanás.

Fundo de calça era na frente,
e “braquia” era pra trás.

DALVA

Deixe de brincadeira, Epaminondas. O caso é sério! Meu pai já sabe de tudo! Meu pai já sabe de tudo, e mandou o cabo José Rasgado, prender você e o professor Constantino.

EPAMINONDAS

Desculpe, passei um tempo estranho, mas me lembro de ter apanhado.

DALVA

Ele arrancou seu cabelo, fazendo você gostar de mim. Só que meu pai pensava que era apenas para embelezar meu rosto. Quando soube do casamento, ficou uma fera e imediatamente enviou o cabo. Com muito custo, consegui uma chance para você e o professor. A única oportunidade, é ir embora desta terra.

EPAMINONDAS

E nós dois?

DALVA

Vou com você, apesar de tudo!

EPAMINONDAS

Seu pai iria vasculhar o nordeste!

DALVA

Pouco me importa.

EPAMINONDAS

O amor salvou-me e devo tudo ao professor Constantino e a você.

DALVA

Resolva logo, se me leva ou não? O cabo não demora!

EPAMINONDAS

Gosto muito dos seus olhos... Mas infelizmente, não fui criado para casamento. Além do mais, tem o professor!

DALVA

É definitivo?

EPAMINONDAS

Um dia, quando estiver rico, voltarei pra casar e cantarei!

Passei ponte, passei rio,⁶
passei também um riacho.

Quanto mais vezes eu te vejo,
mais bonitinha te acho.

DALVA

Promete?

EPAMINONDAS

Por esse céu do meu Deus!

DALVA

Jura?

EPAMINONDAS

Pela vontade do bem!

DALVA

Então, me dá um beijo?

EPAMINONDAS

Pode ter alguém espiando?

DALVA

Um beijo, um abraço...

Deus não dá importância.

Além disso, ninguém está espiando!

Nestas folias,

é você quem sai ganhando!

Agora, se você não quiser,
é melhor eu dá no pé!

EPAMINONDAS

Não sei, nunca beijei.

DALVA

Ai, amor...

Quem geme,

é quem sente a dor;

Ai meu bem,

divirta-se, e passe bem!... (Arreia)

EPAMINONDAS

Suba! Desculpe!

É a danada da timidez!

Quero sim, não me culpe!

DALVA (*Sobe*)

Sou afoita, mas sou cheirosa.

Morena linda,
lírio, botão de rosa.

EPAMINONDAS

Um de despedida, bem grande?

DALVA

Isso mesmo!

EPAMINONDAS (*Ligeiro*)

Tá certo. Você vai ser a segunda pessoa a ganhar um beijo meu.

A primeira, “foi os pés de meu Deus” que eu beijava todo dia.

Vêm cá, quero beijar na sua boca, como quem chupa tutano!

(Música. Beijo.)

(Depois) (Ao público)

Como é gulosa

até no beijar:

Que beijo gostoso,

ela sabe dar.

Quero outro, outro desejo...

Meu amor,

me dá mais um beijo! (Novo beijo)

DALVA (*Depois*)

Não vai me levar?

EPAMINONDAS

Só depois de vencer na vida. A ciência necessita de mim!

DALVA

Então, faz um verso de amor!

EPAMINONDAS

Amar é ser indeciso,⁷

é não fazer distinção,

entre as lágrimas e o riso,
entre os beijos e a oração.

Amar é coisa fácil,

quando se tem coração:

Um desejo afortunado,

uma rosa de limão!

DALVA

Tou com vontade de chorar!

EPAMINONDAS

Chora em casa que o cabo vem aí.

DALVA

Adeus!

EPAMINONDAS

Adeus.

DALVA

Só mais um beijo.

EPAMINONDAS

Gostou mulher!

DALVA

Adeus ti digo, afinal.

Adeus ti digo, chorando.

Adeus ti torno a dizer.

Adeus! Até não sei quando.

EPAMINONDAS

Quem parte — gosto não tem.⁸

Quem fica — como terá?

Quem parte — põe-se a chorar.

Quem fica — chora também!

Adeus.

DALVA

Vença e venha casar! (Arreia)

EPAMINONDAS

Não podia levá-la comigo? Eita sina desafortunada!

(Sobe Constantino)

PROFESSOR CONSTANTINO

Epaminondas, você está curado?

EPAMINONDAS

O amor faz milagres! Só agora percebo o tempo que perdi enganado.

PROFESSOR CONSTANTINO

Finalmente! Estava ficando cansado de suas loucuras.

EPAMINONDAS

O mal me pegou, mas não pega novamente.

PROFESSOR CONSTANTINO

E Dalva?

EPAMINONDAS

Uma tristeza. O pai proibiu o casamento e mandou José Rasgado prender esse ajudante e o senhor, se não fôssemos embora.

PROFESSOR CONSTANTINO

A ciência é ingrata! A ciência é ingrata!

EPAMINONDAS

Desculpe as esbrulhadas e mentiras.

PROFESSOR CONSTANTINO

Pior foi Almerinda, voltou pra casa da irmã.

Tudo é como o sol quando nasce: O que achar na terra cobre!

Só que quando o rico geme, quem sente a dor é o pobre!

EPAMINONDAS

Veja só professor, nós dois, sem mulher e terra.

PROFESSOR CONSTANTINO

Vou-me embora desta terra, que aqui não posso morar.

Vou dar descanso ao meu nome, vou dar sossego ao lugar.

EPAMINONDAS

Já sei onde podemos ir!

PROFESSOR CONSTANTINO

Em qualquer lugar, os homens desprezam a ciência.

EPAMINONDAS

Preste atenção professor! Ouvi dizer, que no norte, precisam de doutores.

Falam que as estrelas estão caindo do céu, e é preciso ir pegá-las novamente.

PROFESSOR CONSTANTINO

Brincadeira, Epaminondas!

EPAMINONDAS

É sério professor! Vamos pregar essas danadas!

PROFESSOR CONSTANTINO

Epaminondas!???

EPAMINONDAS

Afastem-se azares, da terra e dos ares!

PROFESSOR CONSTANTINO

Como o vento, corre minha esperança trazendo-me lembrança, dos jardins em abandono, onde campeia à sociedade rude dos vaqueiros,

os matutos crendeiros, nos pardos requeimados das caatingas, mares de pedras, cacimbas, estranhos clarins,

luares claros, alecrins,

pica-pau, corrupção,

galo-de-campina, gavião,

cabeças-de-frades, botões perfumados,

palmatórias-do-inferno, lírios prateados...

Luzente sertão!

(Alegre) Vamos remendar as estrelas. Pregá-las novamente na noite do meu Deus! Viva a ciência!

EPAMINONDAS

(Em meio à alegria)

E Dalva? Será que ainda vou encontrá-la?

PROFESSOR CONSTANTINO

Até as pedras se encontram, quanto mais as criaturas.

(Música)

(Fim do segundo e último ano).

Obs.: * 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

Versos da peça de autoria de cantadores e violeiros (mortos ou vivos), tirados em pesquisa de arte popular.

"BREAD AND PUPPET THEATRE"

As vezes, junto com o espetáculo de bonecos, você ganha de nós um pedaço de pão, pois, no nosso entender, pão e teatro estão ligados. Durante muito tempo, as artes teatrais estiveram separadas do estômago. Teatro era diversão. Diversão era destinada à pele. O pão, ao estômago. Os velhos ritos de cozer ao forno, oferecer pão e comer foram esquecidos. O pão deteriorou-se e virou papa. Gostaríamos que você tirasse os sapatos quando viesse ao nosso espetáculo de marionetes, ou então gostaríamos de abençoá-lo com o arco do violino. O pão irá lembrá-lo do sacramento da comida. Desejamos que compreenda, o teatro ainda não é uma forma consagrada, não é a praça de comércio que você pensa, onde paga e recebe alguma coisa. Teatro é diferente. É mais como pão, mais como a necessidade. Teatro é uma forma de religião. É divertido. Prega sermões e constrói um ritual independente, onde os atores tentam alçar sua vidas à altura da pureza e arrebatamento das ações de que participam. O teatro de bonecos é de múltiplos meios. Marionetes e máscaras devem atuar nas ruas. Sobrelevam-se ao tráfico. Não explicam problemas, mas berram, dançam, batem nas cabeças uns dos outros e mostram a vida nos seus termos mais claros. O teatro de bonecos é um prolongamento da escultura. Imaginem uma catedral, não como um lugar religioso ornamentado, mas como um teatro com Cristo, os santos e as gárgulas movimentados por titereteiros, conversando com os fiéis, participando do ritual da música e das palavras. O teatro de marionetes é mais de ação do que de diálogo. A ação reduz-se aos mais simples gestos especializados e próximos da dança. Nossos fantoches de vara, de três metros, foram criados como dançarinos, cada um com uma construção diferente para o seu movimento. Um boneco poderá ser apenas uma mão, ou então um corpo complicado, de muitas cabeças, mãos, varas e pano. Nossos titereteiros fazem também de dançarinos, músicos, atores e técnicos.

PETER SCHUMANN

SOBRE O "BREAD & PUPPET THEATRE"

Apontado por todos os críticos como um dos quatro maiores sucessos do último Festival Internacional de Teatro, em Caracas, em julho de 1978, o "Bread & Puppet Theatre" se afirmou mais uma vez como uma das mais importantes manifestações artísticas de todo o mundo.

Com roteiro e direção de Peter Schumann, apresentou em Caracas sua última produção: "Joana d'Arc".

Aqui uma foto de "Mansaniello" (1977), onde mais uma vez se sente que o "Bread & Puppet" não impressiona apenas por um aspecto meramente formal, mas é antes de tudo uma inigualável atitude de reverência pela vida e uma luta pelos direitos que essa mesma vida implica.

Se as suas formas são reproduzíveis, seu conteúdo porém, antes da ação, leva à introspecção. — Ana-Maria Amaral



George Dennison

Fire, de Peter Schumann, uma das melhores peças vistas por mim, dentre as peças que já vi, é a que tem mais caráter de prece.

Mesmo sendo a prece para mim uma recordação de infância, ainda me lembro de coisas assim: a morte assumindo formas humanas; uma idéia da proporção das coisas vaga, porém, sensível; um sentido da preciosidade da vida e da sua vulnerabilidade; um traço de temor, já que o destino segue todos os caminhos e pouco tem a ver com nossos desejos.

Antes costumava considerar a prece sob seus aspectos de súplica e fé. Impressiona-me mais agora a racionalidade da prece. Ajoelhar, curvar a cabeça e depois levantar é afirmar, dentro de um espírito profundamente racional, o próprio lugar num mundo apenas em pequena parte humano. Não há dúvida de que dirigidas a Deus ou a deuses, as preces assinalam para outros que chegamos a alguma espécie de limite extremo.

Fire apresenta muitos desses aspectos de prece. Fala, situando-se, de uma tal fronteira ou limite extremo de experiência. Não é uma peça de protesto, nem de propaganda, antes sensibiliza-se perante os horrores do Vietnam, sensibiliza-se de forma modesta e autêntica e leva a que nos sensibilizemos. Até certo ponto, é um culto aos mortos. Além disto, evidencia algumas das graves premissas da condição humana: a indescutibilidade da vida, nossa dependência uns dos outros, a natureza social da pessoa. Em conjunto, constituem elas a base visceral/espiritual de todas as emoções e sentimentos, especialmente de emoções como terror, comisseração, indignação moral, senso de justiça, contrição. De certo modo, a peça de Schumann é como um sonho. O sonho não expressa emoção, arrasta-nos, porém, nas profundezas da matriz da emoção. Nossa paisagem, então, é tanto lógica como pré-lógica. Divisar suas formas é senti-las. São obscuras, mas não confusas. O sonho beira o pesadelo, recobre-se e aprofunda-se. Finalmente nos larga — e sentimos haver formulado uma prece pelas vítimas do nosso mundo.

Não falo fantasiosamente. Bastaria observar a platéia, que se chegaria a conclusões como estas.

Vi *Fire* pela primeira vez há quatro anos, no pequenino sótão do grupo *Bread and Puppet*, na rua Delancey. Os lugares estavam tomados e fiquei atrás, em pé. Dois rapazes corpulentos entraram — talvez não tão jovens, com vinte e muitos, mas usando blusões como adolescentes, sem a caveira e os ossos. Bambolearam-se, aprumaram os ombros, sorriam com circunspeção, olharam para todos os lados e juntaram as cabeças. Uma atriz de vestes escuras distribuía programas. Trazia uma bisnaga de pão debaixo do braço, par-

tia-o e ia distribuindo os pedaços ao passar. Os dois homens, agora sorrindo com ceticismo, encostaram-se à parede e cruzaram os braços, como se devessem ser espectadores para sempre. Mas agora eis a moça do pão! Distribuindo pedaços! Seus rostos bruscamente passaram a ser de crianças. Estenderam as mãos, olhando primeiro para a garota, depois para os pedaços de pão em suas palmas abertas. Olhares furtivos. Outros também olhavam, mas todos mastigavam — por isso eles enfiaram o pão em suas bocas e começaram a mastigar. Podia se notar um comentário expresso nas suas fisionomias: “Nada mau.” Era puro centeio, travoso, nutritivo. Todos mastigavam, sentindo o mesmo gosto, ajeitando-se mais nos bancos, olhando em torno. A verdade era que estávamos comendo juntos, consumindo o pão comunal.

Fire é dedicada a Alice Henry, Roger LaPorte e Norman Morrison, três americanos que se suicidaram pelo fogo pelos crimes do seu país no Vietnam.

A peça começa com a badalada de um sino. A pequena cortina abre-se sobre duas fileiras de figuras envergando túnicas e mascarados sentados em cadeiras. As máscaras são os rostos empalidecidos dos mortos vietnamitas. As mãos também são máscaras, de modo que os seus gestos tateantes e sensitivos são ao mesmo tempo maiores e menores do que os naturais. Um cartaz numa estante indica o nome da cena, que é *Segunda-feira*. As figuras murmuram e resmungam. Não chega a ser conversa, antes o “alvorço de morcegos” ouvido por Ulisses nas entranhas da terra. Mãos levantam e baixam. Os rostos não podem mover-se. Entretanto, algo como movimento — como consciência, sentimento, ânsia — parece perpassar pelos olhos, lábios e faces. O sino soa de novo. A conversa cessa. A cortina fecha-se.

As máscaras de Schumann são extraordinárias. Por si mesmas são obras de arte. Mas foram feitas para o teatro, isto é, para evocar e sugerir muitas coisas, e parecer que se movem. Só aos poucos vem a percepção do seu poder e beleza. Há algo nelas da consciência que imaginamos pairar ansiosamente nas fronteiras do sono e da morte. Os olhos estão fechados, no entanto pressentimos o poder da visão por trás das protuberâncias das pálpebras. Os lábios abrem-se, fecham-se, semifecham-se diversamente, fixando-se em posições intermediárias entre sorrir, caratear, falar, beber. Os rostos parecem ter sofrido um golpe, embora não haja sinais de ferimentos, apenas consciências retraíndo-se, recapitulando visão e tato após afastadas de toda comunicação com pessoas e coisas. Pensei nos versos de Rilke, em “Orfeu, Eurídice e Hermes”, traduzidos por Lowell:

*Suas mãos ainda ecoavam e vibravam...
E quando o deus a segurou de repente
e disse com aflição na voz: “Ele está nos olhando”
ela não alcançou as palavras
e respondeu vagamente: “Quem?”*

O sino badala novamente. Puxa-se a cortina. A cena é *Terça-feira*. Uma figura de túnica, desajeitada, veemente e afetuosa, alcança o pão e ergue uma taça aos lábios de cada uma das figuras sentadas. Cabeças levantam-se para receber o alimento. Há uma sensível confusão de quase-mãos, um profundo amainar, mal visível, de cada rosto após ser tocado pelo pão. Quando todos foram alimentados, o sino badala de novo. As figuras estão imóveis. Baixa-se a cortina.

O sino badala. Começamos a ouvi-lo agora também como se fosse um dobre de finados. Toca-se no palco uma música obsedante, entrecortada, com baquetas, chocalhos, uma cítara danificada, um violino que soa como um raspar de sapato. Lentamente, com dignidade patriarcal, frágil ansiedade e algo comparável a um solene acordo de que a alegria deve ser observada nos dias santos, as figuras dançam. É *Quarta-feira*. O sino badala. As figuras deixam de se mover. Baixa-se a cortina.

A cena seguinte (*Quinta-feira*) tem uma força estranha. As figuras estão sentadas de frente umas para as outras, numa fileira dupla, de diante para trás do palco. Um recém-chegado surge entre eles, amarrado com uma corda grossa. As mãos sensíveis, tateantes estendem-se para ele. A atenção dos olhos invisíveis parece surpresa. Suas mãos, também, caem, desajeitadas, de encontro às cordas... até, mediante falhas repetidas, todas essas mãos finalmente o libertarem. Em pé no centro do palco, ele mostra a corda para todos verem. A corda é estranha. O sino badala e baixa-se a cortina.

A etapa de *Sexta-feira* é escura. Uma figura acende uma luz no alto. O que foi libertado da corda jaz debaixo das cobertas, num catre. Um está sentado numa cadeira ao seu lado. Os outros rondam atrás. Ouve-se de fora do palco um chocalhar estrondoso. A figura sentada levanta-se e os outros avançam. Olham demorado para o que está no catre... e depois erguem as cobertas e baixam-nas devagar sobre o seu rosto. O sino badala.

O silêncio de todas estas cenas torna-se um cenário para o horrível ruído da próxima (*Sábado*), um lamento e urro estridente, metálico como o ruído de uma sirene e estilhaçar de ossos. Uma luz no palco gira loucamente em todas as direções. O efeito é como a *Guernica*. As figuras movem-se, mas como se tolhidas em confusão. Uma criatura grande, demoniacamente desgraciosa, fungando, agita-se por entre os seus pés. O sino badala em meio ao estrépito. Som e movimento cessam. A luz apaga-se. Baixa-se a cortina.

Domingo é representado em silêncio, após o badalar do sino. As figuras sentadas e em pé sugerem meditação. Uma delas vira as costas e ergue as mãos em prece. Mas suas mãos começaram a subir pela face acima, e continuam a mover-se em gestos inexplicáveis. Volta-se de novo para nós, e vemos que cobriu o rosto de sangue. O sino badala. Um figura mascarada toca o cartaz e — como os anteriores — cai no chão.

A penúltima cena chama-se *Fogo*. O silêncio aprofunda-se. Duas figuras envolvem lentamente as outras em faixas vermelho-escuras. O sino badala.

O último cartaz dá o nome de *Fim* à cena. As figuras de túnica e mascaradas estão sentadas. Uma mulher vietnamita, cuja máscara é como o rosto da morte em idade avançada, e cujas vestes brancas são como o esplendor de uma festa sagrada, coloca-se em pé, junto ao centro do palco. Agora, em completo silêncio, acontece uma coisa chocante. Entram duas figuras, de braços e mãos nus, de *blue-jeans* e usando máscaras de rostos ocidentais. Arrastam toros de carvão. Têm os movimentos de trabalhadores em ação — parecem brutais, profundamente estranhos, quase inumanos no cenário intensamente humano criado pelos outros. Colocam os toros de carvão em torno da mulher vestida de branco, e circundam-na com uma pequena cerca de arame... em seguida retiram-se. Volta o silêncio — mas é um silêncio diferente, ácido, profundamente deslocado e pavoroso. A mulher idosa segura um rolo de fita vermelha brilhante. Com movimentos estudados — ao mesmo tempo práticos, prosaicos e cerimoniosos — ela rasga longas tiras de fita e prende-as na túnica perto dos pés. As tiras vermelhas tornam-se numerosas e sobem, começando a cingi-la e a dificultar seus movimentos. Um pulso é imobilizado de encontro ao seu peito, mas os dedos ainda rasgam e prendem as tiras. As tiras já atravessam sua boca e faces e finalmente cobrem seus olhos. Ela dobra-se sobre si mesma e tomba para a frente, descaindo pesadamente de encontro à cerca. Há um longo silêncio. Algo foi reparado. O sino badala.

Todo o teatro agora está às escuras. A peça terminou, todos sabem disso, entretanto, ninguém aplaude ou se move. O silêncio é nosso como também é deles. Relutamos em nos separar dele. Finalmente acendem-se as luzes da casa. Alguns batem palmas. Outros movem-se, arrastando os pés. Dirigimo-nos para a porta, caminhando como convalescentes.

Já que a questão de ritual tem sido tão importante desde Artaud, gostaria de dizer alguma coisa sobre ele aqui, embora ache que não haja muito que se precise dizer.

Há cerimônia em *Fire*, mas não propriamente ritualismo. Schumann, como Genet, sabe que os rituais não podem ser inventados no palco. Eles existem exclusivamente na platéia, embora de forma latente — e portanto devem ser descobertos. Nada pode haver de exótico, de simplesmente ritualístico neste processo — apenas penetração do que é, nas suas formas locais e imediatas. Os poderes que realizam isto são conhecidos (e são poderes, não teorias:) inteligência, discernimento, imaginação, modéstia na experiência, dignidade na arte e o dom poético da inspiração. Afinal de contas, foi a perturbação mental de Artaud que o levou a imaginar (desejar desesperadamente) que atores, dramaturgos e diretores pudessem competir do palco com formas sociais há muitos séculos em formação.

Stefan Brecht

Quando o teatro dispensou a arquitetura aparatosa, a pompa, a poesia e a retórica solene (tendo anteriormente dispensado máscaras, personagens e temas estereotipados), passou a subordinar todo o seu efeito aos pseudo-intérpretes de personagens, escassamente maquiados, em trajes comuns e rosto nu. Peter Schumann não gosta de trabalhar com atores, preferiria dispensá-los. Na verdade, porém, expandiu teatro a dentro a titeretagem com o seu uso de atores mascarados, mascarados e cobertos, e sem máscara (embora mais como dançarinos e estatuária do que como atores) e a sua animosidade contra o ator moderno tradicional deu ao seu teatro um número de características que sugerem reformas mediante as quais se restituam ao teatro — e ao ator — a sua força e pertinência à vida de antes da era burguesa.

1. O teatro de Schumann mostra deuses, monstros, animais, os mortos, milagres e magia. Isto indica que a imaginação — que no teatro moderno tradicional foi escravizada por uma percepção adulterada da vida comum ou então recebeu aviltante emprego sob a forma do bom gosto de decoradores — poderá governar a invenção teatral, transportando-a além da maquinaria e geometria, além da relação meramente contraditória com a vida comum do surrealismo dadaísta.

2. O teatro de Schumann é sobre os temas simples da existência. Isto significa o ingresso direto na representação e mímica da existência, no espírito, na metafísica, com mínima deformação da psicologia, sociologia e lógica postas a seu serviço.

3. Isto poderá ser feito por um teatro como o de Schumann, trabalhando livremente e sem condescendência com os elementos perenes da fantasia coletiva contidos na religião, contos de fadas e mitos nacionais.

4. O teatro de Schumann evade-se da caracterização e motivação individuais. Isto poderá constituir uma maneira de o teatro recuperar sua liberdade de fabulação, livrando a história das restrições da construção de enredo (tão ridícula atualmente quanto a rima deliberada).

5. E permitindo, ao invés o arranjo da seqüência dramática visando ao impacto efetivo, através dos olhos e ouvidos, na emoção, a fim de agitar e não sopitar o impulso criativo na platéia.

6. No teatro de Schumann, a figura (máscara e traje), mímica e som (elocução e narração, ruídos, música) são elementos independentes em tensa confluência. Isto promove não apenas uma

paridade áudio-visual, como uma abordagem para derrubar a tirania da palavra — seja como exposição dos pensamentos/sentimentos/interioridade dos personagens ou da filosofia do autor — sem sacrificar a intenção. Seria possível conseguir uma combinação efetiva entre música e palavras, de modo que as suas diferentes maneiras de *exposição* cooperassem sem fundir-se — talvez (já que o teatro de Schumann, insensível à poesia verbal, retoricamente antiquado, não o consegue) recuperando a maneira poética de denotação para as palavras.

7. O teatro de Schumann traz consigo traduções diretas de emoções, significados e atitudes em movimento, desenvolvido pela dança moderna, embora o resultado seja enfraquecido pelo minimalismo. É indicado assim um modo de fugir da chicanice da postura realista, em grande parte determinada por fatores despropositados de convenção, arquitetura etc., mediante o convite ao sentido espacial (e nada oposto ao metafísico) da dança para estabelecer movimentos, agrupamentos e mímicas.

8. Até pouco tempo, a iluminação elétrica empobrecia e cena. A vida dos archotes, das velas, da iluminação a gás se perdera. A eletricidade forneceu apenas um equivalente amortecido, mínimo, da luz externa. Seus extremos quantitativos, potência de velas e obscuridade foram explorados em tonalidades complacente. Mas a tecnologia elétrica moderna (como a eletrônica na música) inaugurou uma era de ótica vigorosa e sensível. (Não me refiro à tola sofisticação dos dispendiosos painéis reguladores.) Schumann não pode custear a nova tecnologia; todavia, o seu uso deliberado, seletivo e audacioso de fontes simples assinala que as luzes nunca devem ser usadas só para iluminar o que está acontecendo para que as pessoas o vejam ou apenas para atrair a atenção para o ponto de onde provém a ação. O refletor deve ser usado como uma peça versátil e criativa, a luz branca como cor singular e significativa, o resplendor e o brilho como qualidades. A luz deve mover-se e *criar* as imagens iluminadas e também as suas próprias. A exibição de luz costuma resultar num logro hipnótico, mas talvez haja um modo de raspá-la da parade e jogá-la no espaço como parte da ação.

9. No teatro moderno, grande parte da maquinaria é construída e instalada para depois não ser usada nem na ação nem no espetáculo. O teatro de Schumann não dá preferência à maquinaria pesada. Não podem custeá-la e abominam o inumano, instrumental, inanimado, não absolutamente necessário, sugerindo como princípios de trabalho: nada de maquinaria ou sustentáculos intronitados, nada de maquinaria ou sustentáculos que não contribuam inteiramente para a ação e para o espetáculo. *Nada* de atravancamento.

10. Grande parte da maquinaria do teatro moderno expressa uma necessidade premente de sair das tábuas do chão, do espaço do caminhar do homem, a fim de tornar tridimensional o evento

teatral — o que o teatro antigo fazia com balcões, alçapões, escadas, passadiços, proscênios descidos. Na dança, a perspectiva do grande palco vazio simula o uso da terceira dimensão e a dança moderna tenta fugir à monotonia do espaço de ação a um metro e oitenta de chão trabalhando perto do solo, amando a gravidade, ao invés de desafiá-la, como no balé clássico. As ordens de magnitude qualitativamente diferentes dos bonecos de Schumann apontam o caminho para uma conquista teatral do espaço.

11. Ele prefere evidentemente locais fortuitos que lhe permitam definir o espaço dos seus eventos teatrais. Faz isto não mediante contorno, mas através de foco (uma mesa, uma tela, um narrador com um tambor, um cone de luz) definido pela ação que o torna o ponto-base da atenção. O espaço de ação cercado, bem definido, por parede do moderno teatro agoráfobo é como o emoldurar de quadros: não apenas um gesto de avaliação ilusória, mas um modo de proteger do mundo a obra — um ato covarde. Não deverá ser a norma e sim um efeito especial: cubículos, espaços estreitos, reentrâncias triangulares, alveolados. A prática de Schumann indica que a norma deverá ser espaço plástico, indefinido, interrompido, não circundado por cenários, porém definido fragmentariamente por decoração móvel, de modo que a ação não seja no meio ou dentro, mas em torno. Usar a parede de tijolos do teatro com seus canos d'água como fundo ou cortar os bastidores com cenários que cortam o palco não consegue o essencial: dar primazia absoluta à ação.

12. Os bonecos de Schumann indicam a necessidade de expressões e mímicas vigorosas, alheias ao cotidiano, emoção dedicada, que não se torna desenxabida pela personalidade.

O teatro de Schumann é feito pela criança rebelde e para ela, embora (sendo um teatro feito por adultos) talvez não para a criança rebelde real, antes para a criança no adulto não conformado. Suas imagens ideais de mãe e família conferem a esta rebelião uma virada positiva (i.e., revolucionária). O teatro de bonecos é teatro para crianças, encantadas com o tamanho pequeno dos bonecos tradicionais e o seu mundo (uma caixa), onde (vivamente, porém, um tanto desajeitados) são gente crescida, agindo com a violência grotesca dos adultos que são cruelmente satirizados do ponto de vista da criança. As crianças são nossos observadores secretos perpétuos. No teatro de bonecos eles o demonstram, representando-o.

Schumann ampliou este mundo e o âmbito de tamanho dos seus habitantes, subjugando-nos com a diferença nas suas escalas, uma realidade primordial para as crianças. Os bonecos gigantes não são dominadores. São especialmente vulneráveis fisicamente, e sua posição de criaturas dependentes, manipuladas é particularmente óbvia. As diferentes ordens de magnitude das figuras evocam mundos habitados diferentes no mesmo espaço, diferentes espécies de realidade, vidas vividas juntas mas sem comunicação: a realidade do nosso mundo, óbvia para as crianças, mas escondida para nós de vez que enquanto vemos as crianças como não-adultos ou futuros adultos, elas nos vêem como os outros. No mundo da criança existem as crianças que são *pequenas* e os adultos que são *grandes*, mas já que tamanho corresponde a poder, e já que a distinção entre adultos comuns e adultos que governam e são fontes de ordem constitui uma realidade da vida, a criança (espião arguto e diplomata hábil) vê a maioria dos adultos como de *tamanho-médio* e uns poucos como *gigantes*. As três ordens de magnitude do teatro de Schumann constituem as metáforas sociais da criança.

Adultos *são* bonecos para a criança. Nossos rostos, sobressaindo de nossas roupas, permanecem os mesmos: permutamos as máscaras de umas poucas expressões, a serem lidas como senhas. Nossos movimentos são regulados pela cabeça: seriados pela tirania de propósitos de mesquinha premência, embotados pela convenção e rotina, minimizados por uma economia de energia, falta-lhes a vitalidade do impulso contínuo. E nossos papéis são assentados: os princípios motores ficaram reduzidos a uns poucos reflexos simples. Não somos mais velhos do que eles, somos velhos. *Vivemos*. Não somos gente verdadeira, somos figuras mecânicas que para a criança representam e obedecem a duas forças simples, a força da vida — proteção, cordialidade, sustento, admiração — e a força da morte — supressão, interferência, regulamento. Elas lêem o efeito e vigor relativos dessas forças nas nossas fisionomias atormentadas e amarro-

tadas pela inibição, classificam-nos de acordo com a força que dirige nossos movimentos com relação a elas. Os operadores semimáscara deste teatro são as crianças, vivendo a vida das crianças até o ponto permitido às crianças, isto é, brincar.

A fuga livre da imaginação *para longe* — fantasia divagante — constitui o modo próprio de atividade mental da criança. As coisas são apresentadas porque são bonitas ou malucas, gratuitamente. O monstruoso e o estranho são favorecidos por causa deles mesmos. O humor que anima esta fuga tende para o grotesco. São estes os característicos dos bonecos de Schumann e a titeretagem em geral. São considerados como produtos de uma imaginação que se distancia da imitação. Corporificam assim a mímica “por brincadeira”. O mundo que Schumann cria para nós não é um mundo de sonho ou um mundo de espelho (nem mesmo de um parque de diversões) mas um outro mundo — como num microscópio ou telescópio. Mais de Alice do que de Gulliver, e se encontramos aí padrões arquetípicos do nosso mundo, consideramo-los não como senhas voltadas para o nosso mundo, não com símbolos, porém nativas do outro, embora as essências sejam as mesmas.

O nascimento do Filho imaculado da Virgem é a metáfora de Schumann da bondade do mundo, na medida em que este possa ser bom. Ele oferece a esta criança autoconcebida, na qual não há pecado e que não tem pai, a mirra, o ouro e o incenso do seu teatro. Ele nos convida para uma festa na qual, através da mímica da diversão, nos dá presentes. A festa é esplêndida, os presentes soltados diante de nós como fogos de artifício são deslumbrantes e numerosos. São efeitos do contador de histórias, seus truques bonitos, belos recursos.

Seu teatro não emprega bonecos, é um teatro de bonecos. Os personagens não são pessoas mas figuras representativas. Sua ação não consiste no que uma pessoa se disporia a ou decidiria a fazer, mas no que uma figura dessas *iria* fazer. Suas falas são ditas por eles, pelo diretor ou por qualquer um, mas suas ações quase não são narradas, a não ser na maneira — ou efetivamente através de — senhas interrompidas. Mesmo seus numerosos bonecos vivos — cobertos ou mascarados — são feitos para se moverem com os movimentos simplificados de bonecos e recebem os gestos característicos que a construção de determinado boneco poderia permitir. A gesticulação animada, mediante a qual os fantoches do teatro de bonecos tradicional imitam a vida, foi por ele substituída por movimentos muitos lentos, através dos quais atores vivos possam imitar bonecos inanimados. Com frequência, o diretor vai ao palco movê-los fisicamente, os intérpretes os movem ou eles se movem uns aos outros. São vestidos e despidos, recebem comida e bebida e seus artefatos são cerimoniosamente trazidos ou retirados. Usam expressões fixas ou máscaras.

As máscaras de Schumann fazem dele um dos grandes artistas plásticos do nosso tempo. Elas conferem às suas histórias uma emoção contrapontística, a tristeza da morte. Não raro, são máscaras de caveiras. Em geral são máscaras tiradas de moldes de rosto, porém como se fossem rostos de mortos sem desejos, misteriosamente superiores, tendo perdido a vulnerabilidade suave dos rostos dos adormecidos. A gente bela em suas peças usa essas máscaras, os rostos de lua, cinzentos, brancos, prateados, de camponesas orientais, movendo-se através do seu mundo com lentidão e graça, representações da serenidade chinesa, de critério de estilo, sem minorar a barbarismo germânico deste mundo, colocando, porém, a sua ponderosa agitação em perspectiva, qualificando-a como absurda. Há então os rostos dos que estão à sombra da morte, amarelados, rosados ou violáceos, os rostos de homens e mulheres comuns, com expressões não tanto de sofrimento, mas de concentração taciturnamente introvertida, demasiado fraca para enobrecer, às vezes apenas crostas de insensibilidade consequente a uma obtusa autopreocupação — os rostos grotescamente moldados dos amofinados, faltos de tempo, irritadiços e arbitrários, tacanhos, presos a regras e rotinas a ponto de petrificação, repulsivos devido à mesquinhez da miséria. São os rostos dos mortos-vivos. Há os rostos de estranhas criaturas monstruosas e de demônios malévolos, ogros e diabos — embora também de fadas benignas, pálidas, débeis ou de sonhadores afeminados. São os agentes da morte, geralmente imensas autoridades — fora do tempo, nem vivos nem mortos. E há os bonecos diminutos, vivazes, ridículos rebentos à espreita, saltando das barrigas ou bolsos de gigantes ou surgindo de repente da parte superior de uma cortina com certo ruído. Eles dispõem de tempo, mas não o utilizam.

“O teatro de bonecos é o teatro de todos os recursos. Bonecos e máscaras devem atuar nas ruas. Dominam o ruído do trânsito. O teatro de bonecos é uma extensão da escultura. Imaginem uma catedral, não como um local religioso ornamentado, mas como um teatro com Cristo, os santos e as gárgulas movimentados por tite-reteiros, falando com os fiéis, participando do ritual da música e das palavras.”

— Peter Schumann

TEATRO "BREAD AND PUPPET"

Temporada de Âmbito Nacional (E.U.A.) em 1978

O Teatro Bread and Puppet de Peter Schumann, de Glover, Vermont, excursionou pelos EUA em janeiro, fevereiro e março de 1978. O espetáculo principal foi uma peça nova intitulada *Hail, Star of the Sea*, construída em torno de um ambiente de missa coral renascentista de Josquin des Près (cerca de 1500), cantada pelo Coro Word of Mouth, que já colaborou com o teatro Bread and Puppet em temporadas em 1974 e 1975 e nos Circos da Ressurreição anuais. Este espetáculo foi bem pequeno, pelos padrões do Bread and Puppet, utilizando palco próprio e bonecos de cerca de um metro e oitenta a dois metros de altura, na maior parte em azul, e se baseou bastante em todos os textos de histórias e mitos medievais e renascentistas sobre Maria (Estrela do Mar).

O Teatro Bread and Puppet foi fundado em 1962 pelo escultor alemão Peter Schumann, que é o seu diretor, projetista de bonecos e autor de espetáculos. O teatro fixou-se durante oito anos na parte baixa da zona leste de Nova York, onde representou ao ar livre peças pacifistas e muitas peças de bonecos em ambiente fechado,

inclusive produções anuais de Natal e Páscoa. Desde 1970, o teatro instalou-se numa fazenda em Vermont, onde amigos e vizinhos tomavam parte em grupos de trabalho e espetáculos. Bread and Puppet, atualmene, além de realizar produções na sua sede de Vermont, excursiona com suas peças principais pelos Estados Unidos e pelo mundo. Todos os verões, o teatro produz *Our Domestic Resurrection Fair and Circus*, uma extravagância musical com dois dias de duração na sua sede em Glover, Vermont.

O Teatro Bread and Puppet de Peter Schumann dispersou-se em 1974, após treze anos de trabalho, durante os quais criou reputação internacional e aperfeiçoou um estilo ímpar de representação — uma fusão de titeretagem, circo, música e dança.

"Nossa situação se tornara pouco satisfatória. As pessoas estavam demasiado dependentes de mim e nossa comunidade demasiado acomodada — ninguém queria sair e outros não podiam entrar por causa disso. Não era saudável para o trabalho."

Malcolm Hay, em "Alternative Theatre," Baltimore

Estilisticamente, o trabalho de Schumann tem sido sempre conciso, de proporções mínimas e um tanto grotesco na aparência.

— Ron Argelander, "The Soho Weekly News", 1976.

Durante a sua existência, o Teatro Bread and Puppet tem evitado o teatro literário, sobrecarregado de texto, atuação e profissionalismo. Geralmente se opôs à política liberal, ao capitalismo, ao estado burguês e a uma visão do progresso baseada na inovação tecnológica. É "gratuito" porque, para Schumann, o pagamento violaria a essência da experiência dos rituais comunitários, conforme aconteceria se se cobrassem entradas para um casamento ou um funeral. É também sem classes e pode acolher qualquer idade e sensibilidade em qualquer estágio de desenvolvimento, como os nascimentos, casamentos ou funerais. Sua arte deriva da criação e uso de bonecos e máscaras esplendidamente esculpidos, visando "fazer" teatro com tecnologia rudimentar e singela, técnicas manuais de construção e com espetáculos, na maioria, por titereteiros não-profissionais, ao invés de "atores". Seus compromissos políticos e de estilo de vida são progressistas.

— Florence Falk, em "Performing Arts Journal", Primavera de 1977.

O CORO WORD OF MOUTH

O Coro Word of Mouth é um grupo de cantores e instrumentistas que trabalham juntos desde 1973, executando uma grande variedade de música tradicional americana, medieval, renascentista e balcânica. Seus concertos abrangem uma margem ampla de estilos vocais que transcendem as clássicas fronteiras de música erudita/música popular. Compartilham sua música com grande sucesso com quase todo tipo de platéia, de universidades e escolas elementares a centros cívicos, de igrejas rurais a clubes urbanos de música folclórica.

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 grandiloqüente, 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

LEGENDAS DAS FOTOS DA 4ª DA CAPA

TARTARÉLIA RUGA — Grupo Carreta
“O Grande Mistério da Floresta”

PIERROT — Maria Amélia de Carvalho

D. QUIXOTE — Giramundo
“El Retablo de Maese Pedro”

PRINCESA — Os Contadores de Estórias
“33 ou o jogo do acaso”

CARPIDEIRAS — Virginia Valli
“Juliana e D. Jorge”

CANTORA — Marie Louise Nery

BOLUS e ZOLUS — Grupo Quintal
“Você tem um caleidoscópio?”

O REI DO ESPAÇO — Ana Maria Amaral
“Beyond outer Space”

PALHAÇO MALMEQUER — Circo de Marionetes
Malmequer

Impresso pela Gráfica
Editora do Livro Ltda.

