

# MAMULENGO

n°10

1981



# MAMULENGO

REVISTA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO DE BONECOS  
julho/1981

## SUMÁRIO

EDITORIAL .....	pg. 5
IX FESTIVAL BRASILEIRO DE BONECOS E VI CONGRESSO DA ABTB — Fernando Melo .....	pg. 7
OFICINA DE TEATRO DE BONECOS — UM MÉTODO COMO OUTROS — Álvaro Apocalypse .....	pg. 15
O GRANDE FORRÓ — HISTÓRIAS E ESTÓRIAS DE UMA EXPOSIÇÃO — Magda Modesto .....	pg. 25
1980 — XIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE BONECOS DA UNIMA — Fanny Abramovich .....	pg. 33
CHICO ALEIXO: O DESAPARECIMENTO DE UM ARTISTA — Fernando Augusto Santos .....	pg. 43
UMA OFICINA DE PESQUISA — SOBRE O CASULO — CENTRO EXPERIMENTAL DE BONECOS — Ana Maria Amaral .....	pg. 47
REUNIÃO DO COMITÊ EXECUTIVO DA UNIMA — Relatório de Ana Maria Amaral .....	pg. 51
TEATRO DE BONECOS PARA CEGOS — Armia Escobar .....	pg. 57
CHAPEUZINHO AMARELO: UMA EXPERIÊNCIA DE TEATRO DE BONECOS EM UMA ESCOLA DE 2º GRAU — Maria do Carmo Freitas .....	pg. 63
OS TRÊS CAMINHOS PERCORRIDOS POR HONÓRIO DOS ANJOS E DOS DIABOS — PEÇA PREMIADA NO III CONCURSO NACIONAL DE TEXTOS PARA TEATRO DE BONECOS/80 — PROMOÇÃO DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO — de João Siqueira .....	pg. 71

**PATROCÍNIO .SNT**

**ESTA REVISTA TEM O PATROCÍNIO DO**  
**SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO**  
**SECRETARIA DA CULTURA**  
**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA**

**MAMULENGO**

*Publicação da Associação Brasileira do Teatro de Bonecos*

*Presidente — Fernando Augusto Santos*

*Vice-Presidente — Humberto Braga*

*Secretário — Fernando Melo*

*Tesoureiro — Nilson Moura*

*Editores — Vanêde Nobre e Sylvia Heller*

*Capa*

*Sylvia Heller*

**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 — Luis 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 de 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).



# EDITORIAL

Mais uma vez lançamos ao público a REVISTA MAMULENGO, publicada anualmente pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, com o patrocínio do Serviço Nacional de Teatro.

Desta feita atingimos o 10º número de nossa publicação e por uma feliz coincidência fazemos o seu lançamento nacional durante a realização do X Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos e do VII Congresso Nacional da ABTB.

Destacar a importância da REVISTA é mais ou menos incursionar sobre o óbvio já que ela continua sendo a única publicação especializada no setor do Teatro de Bonecos. O SNT financia sua publicação sendo as matérias redigidas a título de colaboração por associados e pesquisadores.

Neste número, Fanny Abramovich faz uma análise do último Festival Mundial de Marionetes da UNIMA, realizado em junho de 1980, em Washington, e da participação brasileira neste evento; Álvaro Apocalypse discute em profundidade algumas das mais importantes experiências com oficinas de bonecos realizadas no Brasil; Maria do Carmo de Freitas e Ana Maria Amaral dedicam-se também a relatar suas experiências com ateliers ou oficinas, a primeira referente a grupos de alunos do 1º grau em Minas Gerais e a segunda ao Grupo Casulo; Madre Escobar nos traz importante contribuição, analisando a experiência desenvolvida pela Fundação CECOSNE — da qual é diretora —, onde utilizou-se o Teatro de Bonecos para deficientes físicos (cegos), demonstrando a pluralidade e alcance artístico-educativo dos bonecos às mais diferentes aplicações; Fernando Melo relata o que aconteceu durante o IX Festival de Bonecos, realizado ano passado em Lages-SC., bem como os resultados do VI Congresso Nacional da ABTB onde os associados refletiram sobre a questão do mercado de trabalho para o titireteiro brasileiro; Magda Modesto escreve sobre a realização da Exposição "Mamulengo: História e Estórias", montada com grande sucesso pela primeira vez em Washington D.C., durante o Festival Mundial de Marionetes, promovido pela UNIMA, e remontada agora em Curitiba, como parte das comemorações do X Festival da ABTB.

No seu 10º número, a REVISTA MAMULENGO firma-se definitivamente no panorama cultural brasileiro refletindo o momento, os anseios e realizações da classe titireteira.

Para nós que compomos a Diretoria da ABTB e entregaremos nossos cargos após o Festival, este número reveste-se de um significado especial: são dez anos de Festivais, são dez números de nossa Revista. Fatos que constituem motivo de regosijo e exigem comemoração pois sabemos o quanto isso significa na trajetória que o movimento titireteiro vem descrevendo no programa das artes cênicas do Brasil.

Por isso tudo só temos a desejar e continuar lutando para que a ABTB e a MAMULENGO continuem firmes, completando no decorrer da história, novas décadas de existência e trabalho em favor dos bonecos, que são a razão de nossa arte e a aplicação do nosso talento.

FERNANDO AUGUSTO SANTOS  
PRESIDENTE ABTB



**IX FESTIVAL BRASILEIRO DE  
BONECOS E VI CONGRESSO DA  
ABTB**  
Fernando Melo

*“Numa tranqüila, pachorrenta e interiorana cidade de Santa Catarina — Lages — aconteceu o IX Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos. O Festival desenvolveu-se no clima e no ritmo da cidade: tranqüilo, sossegado, esparramado. Mas em Lages também acontecem experiências novas, galvanizantes e mobilizadoras de toda a comunidade e em todos os níveis (hortas comunitárias, mutirões para casas populares, nova tecnologia própria etc.). E o Congresso captou este clima de investigações, questionamento, procura de novos caminhos. E tudo isso foi muito bom!”*

Não havia melhor texto do que o da lúcida crítica de Fanny Abramovich para abrir o nosso relatório. Foi por essa soma de esforços, por essas propostas inéditas no país, pela identificação com essas ‘metas lageanas’, que, no dia 19 de janeiro de 1980, às 22 horas de um sábado carnavalesco na Praça João Costa em pleno centro de Lages, o Prefeito Dr. Dirceu Carneiro fez sua saudação de abertura ao IX Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos, classificando-nos de “obreiros de transformações” e afirmando que “a arte é o carro-chefe de todas as transformações sociais”. Em seguida, falou o Secretário Municipal Sr. Antônio Munari, que disse acreditar na realização desse festival “como um fortalecimento da nossa luta pela liberdade de expressão cultural”. Finalizando a cerimônia de abertura, o Presidente da ABTB, o Sr. Fernando Augusto G. Santos, classificou de “decisiva” a participação da Prefeitura de Lages na realização do Festival e também conclamou a classe teatral à discussão dos problemas do bonequeiro e de sua criatividade, pois “a Arte do Boneco é significativa na cultura do País e, portanto, terá de ser respeitada”.

Vale a pena ressaltar que a cidade de Lages foi escolhida para o Festival devido a sua experiência concreta de desenvolvimento comunitário, bem como pelo desempenho marcante do Teatro de Bonecos — através do Grupo Galha Azul — nesse processo.

Um dos pontos mais positivos desse Festival foi a plena integração com a realidade da comunidade e, por isso, a grande maioria dos grupos, além da apresentação oficial para os congressistas e público pagante, levaram seus espetáculos a bairros periféricos, apresentando-se em centros comunitários, salões paroquiais e praças públicas. Dessa forma, o Festival abriu-se e foi ao encontro da comunidade carente, não se limitou ao recinto fechado do teatro, integrando-se de maneira mais concreta à população. Outra inovação: os ingressos dos espetáculos podiam ser adquiridos em troca da doação de material de construção (caibros, telhas, tijolos etc.) recolhidos ao Banco de Materiais do Projeto de Habitação Popular.

Por outro lado, a comunidade deu a sua participação livre, decorando as ruas com imensos bonecos e preparando a apresentação de manifestações folclóricas da região. Logo no primeiro dia do Festival os participantes visitaram os principais projetos de desenvolvimento comunitário executados pela Prefeitura de Lages, como o Projeto Lageano de Habitação Popular e o Hortão Comunitário, ambas as experiências denotando o alto nível de trabalho e justiça social.

## Os Espetáculos

*“O patrocínio foi do Serviço Nacional de Teatro (encarregando-se do transporte dos cenários dos participantes), SEAC — Órgãos do Ministério de Educação e Cultura e Prefeitura de Lages. Só a Fundação Catarinense de Cultura não ajudou absolutamente em nada, o que motivou moções de protestos gerais. A Prefeitura recebeu, alojou, alimentou e deu condições de trabalho (a nível de Congresso e Festival) a mais de 150 pessoas. Foram 12 grupos apresentando espetáculos e 43 pessoas representantes de grupos sem espetáculo, de 14 Estados do País, além de convidados especiais. O Festival acontecia o dia todo; às onze horas, um espetáculo na Rádio Clube, ao qual chegavam crianças — absolutamente independentes — sozinhas ou em bandos: sentavam-se, assistiam e comentavam o que viam. À noite e à tarde, grupos levavam seus trabalhos para a periferia, procurando um contato direto e vivo com outra espécie de público, não acostumado ao palco. Às 19 e 21 horas, duas apresentações do mesmo espetáculo. E, no final de cada apresentação, debate com quem o quisesse, sobre os caminhos e descaminhos de cada trabalho mostrado. Debates tumultuados, ricos, densos, questionadores, agressivos, ou palmas avassaladoras porque nada mais tinha a ser dito”. (Outro trecho da crítica “A alegre invasão dos Bonecos em Lages” de Fanny Abramovich — *Jornal da Tarde* — São Paulo.)*

A ABTB tem como critério fundamental para a apresentação de grupos no Festival (além do nível do trabalho) o espetáculo ser inédito. Por isso, não se apresentaram alguns dos grupos mais significativos de Teatro de Bonecos (como o Giramundo, o Laborarte, o Casulo, o Carreta, O Vento Forte, o Dadá e o Mamulengo Só-Riso). E isso se deve à demora da elaboração (produção) de um espetáculo de bonecos de bom nível. Em geral, um grupo leva dois anos para cada trabalho. Sem esses grupos mais tarimbados, que constituiriam um referencial de aprendizagem para os mais novos, com propostas mais concretas, o Festival, por um lado, perdeu um pouco em termos de continuidade de experiências, mas lucrou, por outro lado, revitalizando-se com propostas novas e cheias de intenções, como no caso de *Cadê o osso da minha sopa?* do Grupo Carrossel de Porto Alegre (participante livre), a *Folia dos três bois* do Grupo Casa de Ensaios do Rio de Janeiro (participante oficial) e do ecológico-poético-contundente *E a galha falou* do Grupo Teatral Galha Azul de Lages, SC. Deve-se ressaltar também o ótimo nível do espetáculo *Processual inacabado*, fruto da Oficina de Trabalho de Ouro Preto — Som/Forma/Movimento (participante oficial). Organizada e dirigida pelo Grupo Giramundo, a Oficina mostrou-se altamente compensadora na formação do bonequeiro brasileiro, em todos os níveis de ofício, e a sua necessidade e funcionalidade tornou-se inquestionável depois do resultado visto.



## O FESTIVAL E SEUS ESPETÁCULOS

### — Participantes oficiais

- Grupo Navegando — Rio de Janeiro/RJ.  
*Duvi-de-ô-dó* de Lúcia Coelho e Caique Botkay  
Atores e bonecos  
Direção: Lúcia Coelho
- Grupo Ungoqui — Rio de Janeiro/RJ  
*A lenda do mamão maluco* de Oswaldo Rosário  
Atores e bonecos  
Direção: Oswaldo Rosário
- Grupo Quintal Teatro Infantil — Niterói/RJ  
*O velho mar* (adaptação do conto "O pescador e o gênio" — *Lendas das mil e uma noites*)  
Só bonecos  
Direção: Beatriz Bedram
- Grupo Casa de Ensaio — Rio de Janeiro/RJ  
*A folia dos três bois* de Sílvia Orthof  
Atores e bonecos  
Direção: Sílvia Orthof
- Grupo Teatral Gralha Azul — Lages/SC  
*E a gralha falou* de Hector Grillo  
Atores e bonecos  
Direção: Hector Grillo
- Grupo Asfalto Ponto de Partida — Rio de Janeiro/RJ  
*Sobre estes últimos dias* — Criação coletiva  
Atores e bonecos  
Direção: Marcondes Mesqueu
- Grupo Som/Forma/Movimento — Ouro Preto/MG  
*Processual inacabado* — Criação coletiva  
Atores, bonecos e formas animadas  
Direção e orientação: Grupo Giramundo

### — Participantes livres

- Rodrigo Libânio Cristo — Minas Gerais  
Solista — espetáculo individual
- Grupo Teatroneco — Recife/PE  
*As aventuras de uma viúva alucinada* e *Matuto sentado na praça* de Januário de Oliveira (Ginu)  
Só bonecos  
Direção: Augusto César de Oliveira
- Grupo Carrossel — Porto Alegre/RS  
*Cadê o osso da minha sopa?* de Júlio César Saraiva  
Atores e bonecos  
Direção: Júlio César Saraiva
- Grupo Bolim Bolacho — Belo Horizonte/MG  
*Três histórias* — Criação coletiva  
Só bonecos  
Direção Luiz Alberto Nacif Campos

- Grupo Tempero — Rio de Janeiro/RJ  
*A cigarra e a formiga* de Mário Paris (adaptação de Marcelo Jósio de Souza e Maria Fernanda Leite)  
Atores e bonecos  
Direção: Marcelo Jósio de Souza

Ainda a respeito do Festival, sentiu-se que o fato de estarmos todos alojados no mesmo local deu maior unidade e intensidade à experiência, haja visto que o tempo de um Festival é curtíssimo em relação a sua vastíssima pauta e, por isso mesmo, o fator tempo torna-se prioridade. Sem problemas de locomoção e distância foi possível congregarmos muito mais. E aí o lado do relacionamento duplicou, tudo virou festa concentrada (havia até um bar entre o alojamento propriamente dito e a sala do Congresso).

### Os Debates

Sentia-se um clima vivo de interesse no ar. Cada espetáculo foi visto com avidez e concentração absoluta. Cada espetáculo era uma fome a ser saciada. Quando essa fome não era preenchida havia o natural exacerbamento crítico e um leve tumulto incendiava o auditório com opiniões nem sempre felizes, porém seríssimas. Mas certas colocações deixaram a desejar devido à falta de critério disciplinar na sua exposição, quando a objetividade crítica sumia na balbúrdia. Foi aí que se sugeriu a importância de melhor organização nos debates, que constituem, sem dúvida, um ótimo veículo de aprendizagem viva e presente. E pelo pouco tempo que se tem é sempre bom uma orientação mais direta e incisiva nas discursões. A sugestão é que se escolha um crítico ou bonequeiro experiente que seria a cada noite o debatedor/guia/crítico, que conduziria as colocações após cada espetáculo. Radicais, tempestuosos ou não, os debates durante o IX Festival de Bonecos foram de uma intensidade invejável.

### O VI CONGRESSO NACIONAL DA ABTB

Às nove horas do ensolarado 20 de janeiro de 1980, teve início o VI Congresso Nacional da ABTB, com representantes de 43 grupos de 14 Estados brasileiros. Os trabalhos foram iniciados pelo presidente Fernando Augusto G. Santos, que passou a direção do Congresso a Manuel Kobachuk, presidente do Conselho Deliberativo. Em seguida, foi apresentada pela Diretoria a pauta a ser aprovada pela Assembléia Geral para discussão durante o Congresso.

A pauta aprovada foi a seguintes: (1) definição de sócios titulares e comuns; (2) relatório da ABTB; (3) avaliação do desempenho da diretoria; (4) natureza e tipos de eventos que poderiam ser realizados; (5) mercado de trabalho para o bonequeiro no País; (6) questões de organização interna; fundos para a ABTB; (7) UNIMA — Festival Internacional; (8) Congresso da ABATEDER — 1º Encontro Nacional de Artes Cênicas realizado de 11 a 19 de janeiro em Canela, Rio Grande do Sul. (Marcelo Jósio Bezerra de Souza, que foi o representante da ABTB nesse Encontro, pediu a palavra e sintetizou as conclusões do Encontro, para que tivéssemos uma visão mais global da batalha das Artes Cênicas no país. Enfatizou ainda que as formas *amador* e *profissional* já não mais preenchem as necessidades legais dos grupos, que buscam outras opções como livres associações, cooperativas e grupos independentes. Encerrando, alertou sobre a importância da ABTB se fazer representar no próximo Encontro a ser realizado em abril/80.) E assim, com essa pauta de peso, já se começou a sentir o problema do curto espaço de tempo, diante do volume de assuntos.



No segundo dia foi feita a avaliação do trabalho dos representantes de grupos: *Região I* — Rondônia, Acre, Amazonas, Amapá, Piauí, Maranhão e Ceará. Representante: Nelson dos Santos Brito. *Região II* — Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Pernambuco. Representante: José Gilberto Bezerra de Brito, ausente. *Região III* — Sergipe e Bahia. Representante: Elias Bonfim dos Santos, substituído por Pedro Leão. *Região IV* — Mato Grosso e São Paulo. Representante: Ana Maria Amaral. *Região V* — Espírito Santo. Representante: Sebastião Alves dos Santos. *Região VI* — Rio de Janeiro. Representante: Maria Luzia Lacerda. *Região VII* — Minas Gerais. Representante: Maria Terezinha Apocalipse. O ponto alto do seu relatório foi a informação sobre o convênio firmado pelo Grupo Giramundo com a Universidade de Minas Gerais para a inclusão da Oficina de Bonecos (aberta a todos os bonequeiros do país) no *curriculum* da Universidade. *Região VIII* — Paraná. Não enviou representante. *Região IX* — Santa Catarina. Representante: Valmor Beltrame, que, entre outros eventos, realizou um Festival de Teatro de Bonecos, incluindo dois grupos de Curitiba e um de Florianópolis; e que voltou a ressaltar a importância do Festival para o desenvolvimento do Teatro de Bonecos em Lages. A *Região X* — Rio Grande do Sul e a *Região XI* — Roraima, Goiás, Brasília, não enviaram representantes.

O clima de interesse e participação foi aumentando gradualmente e o horário teve de ser estendido com aprovação de todos.

No dia 23 de janeiro, na 4ª sessão da Assembléia Geral, o plenário foi dividido em quatro grupos de estudos, para discussão dos itens da pauta do dia — um trabalho que resultaria numa panorâmica geral da situação do bonequeiro dentro das diversas realidades brasileiras.

Foram discutidos os seguintes itens: (1) dificuldades de espaço para temporada e ensaios — razões e alternativas; (2) problema de falta de público; (3) problemas de divulgação; (4) questão da profissionalização; (5) relações com organismos estatais.

Os grupos de estudos foram geograficamente divididos: 1º grupo — Rondônia, Acre, Amazonas, Pará, Piauí, Maranhão, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Sergipe, Pernambuco e Bahia; 2º grupo — Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Roraima, Goiás, e Brasília; 3º grupo — Espírito Santo, Minas Gerais e Paraná; 4º grupo — São Paulo e Rio de Janeiro. Cada grupo teve um redator responsável e a leitura, nem sempre rápida dos resultados, foi feita pelos próprios redatores e pela ordem dos grupos. As propostas e situações resultantes dessa etapa do Congresso estão resumidamente descritas no relatório que se segue sobre Mercado de Trabalho.

## RESUMO DA DISCUSSÃO SOBRE O MERCADO DE TRABALHO PARA O BONEQUEIRO BRASILEIRO

Apesar da heterogeneidade da realidade sócio-econômica dos Estados, levantamos as principais questões que nos pareceram comuns à maioria dos grupos presentes ao Congresso. Tentaremos resumir as principais dificuldades e carências dos bonequeiros brasileiros.

### 1. Dificuldade de espaço para temporadas e ensaios

Verificou-se que:

- Existem pouquíssimas casas de espetáculos com espaço especializado para Bonecos, no país. Na maioria dos casos, os espaços

não são adaptados e a sua pauta, de difícil acesso, tanto pelos preços dos aluguéis, como pelos processos seletivos de certas entidades.

- Devido ao número reduzido de espetáculos não se pode preencher um espaço com a necessária rotatividade, ou seja, não há espetáculos de bonecos suficientes para cobrir uma temporada anual constante.
- A maioria dos grupos presentes não dispõe de espaço especializado para instalação e funcionamento de suas oficinas. Vale ressaltar que o funcionamento de oficinas foi considerado por unanimidade indispensável ao desenvolvimento dos grupos.

### 2. Divulgação e falta de público

Concluiu-se que:

- De modo geral, a divulgação é mal conduzida e sem critério publicitário. Não se tem infra-estrutura econômica para o alto custo de uma publicidade correta e de grande penetração, em veículos como televisão e jornal.
- Infelizmente, ainda se tem no País uma péssima imagem do Teatro de Bonecos.
- O público do Teatro de Bonecos é quase sempre formado de crianças. Quando visto pelo público adulto, os espetáculos são tidos como uma variante menor do Teatro propriamente dito.
- Na maioria dos Estados há uma desconhecimento quase total por parte da crítica especializada em relação ao Teatro de Bonecos.
- A fragilidade do nível qualitativo da maioria dos espetáculos de bonecos dificulta a formação de platéias interessadas nesse gênero teatral.

### 3. A questão da profissionalização

Constatou-se que:

- Há em alguns casos completa desinformação sobre o assunto, principalmente nos Estados que não têm representatividade de classe, devido ao reduzido número de grupos, como é o caso de Santa Catarina, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Minas Gerais e Paraná.
- No caso do Rio de Janeiro, a conscientização e representatividade da classe é maior e atuante. Começa-se a promover mesas redondas e seminários para a discussão dos problemas da classe, procurando-se também saídas para se alterar a estrutura jurídica hoje permitida, buscando a criação de livres associações e cooperativas.
- Poucos grupos fazem temporadas normais (contínuas) e a maioria vive de espetáculos vendidos.

### 4. Relações com organismos estatais

Verificou-se que:

- Na maioria dos casos, o apoio recebido é maior por parte de entidades federais (como o SNT) do que estaduais.
- Mesmo no caso de grupos com maior vinculação com organizações federais e estaduais, como os de São Paulo e Rio de Janeiro, não se tem representação da ABTB em nenhuma dessas entidades.





# OFICINA DE TEATRO DE BONECOS — UM MÉTODO COMO OUTROS

Álvaro Apocalypse

Pode-se considerar que a 'oficina' é um poderoso meio de formação, desenvolvimento e atualização de nosso bonequeiro. Mas, devido ao ainda pequeno número de experiências neste sentido, torna-se difícil precisar-lhe os contornos com suficiente nitidez, e daí deduzirem-se os graus de eficiência e adequação.

De qualquer modo já dispomos de dados para uma análise parcial, muito embora o método que tenhamos adotado na coordenação dessas oficinas fosse empírico, pois em muito pouco ou quase nada podíamos nos basear para conduzir o processo.

Mas, enfim, o que é uma 'oficina' de Teatro de Bonecos?

#### *Métodos Usuais*

De início se torna necessário uma análise dos métodos de trabalho geralmente adotados por alguns grupos de Teatro de Bonecos no Brasil. Esses métodos nem sempre são ditados pela convicção em sua eficácia. Muitas vezes, são resultados de carência de meios materiais, amorosismo, ingenuidade e improvisação. Quando não pela absoluta falta de oportunidade de formação.

Seja qual for o caso, de início o que se adianta como principal característica é uma nítida divisão entre os componentes da estrutura do espetáculo, resultado de uma espécie de 'especialização' entre o pessoal envolvido. Ou seja, a cada componente do grupo cabe determinada tarefa, que, por sua vez, se destina a produzir determinado componente do espetáculo.

Como resultado dessa forma estanque de trabalhar emerge a figura do especialista, que não assume a obra como um todo, respondendo tão somente pela sua parte, o que vai acarretar, no futuro, o precoce esvaziamento do grupo.

É claro que se pode recorrer a pessoas que dominam melhor certa particularidade, mas desde que estejam intimamente ligadas à trama toda da produção e que aceitem, procurem e facilitem a colaboração dos outros membros do grupo. É que, acima de tudo, se sintam diretamente responsáveis pelo resultado final.

Se não, vejamos.

Na maioria dos grupos de Teatro de Bonecos rege um amontoado de pessoas e coisas a figura do diretor, pessoa abnegada, apaixonada pela Arte, que se confunde com a do 'dono' do grupo. Assume todos os compromissos, faz os contatos e guarda em casa bonecos, cenários, impressos e demais trastes.

Geralmente trabalha desta forma: escolhe um texto, mimeografa, reúne os atores em casa para a leitura; escolhe em discos as músicas para o espetáculo e as copia em cassete; chama uma pessoa que já fez bonecos, dita-lhe as características dos personagens e marca-lhe

o dia da entrega; faz os *releases*, percorre os jornais, desencava a verba, consegue os cartazes, obtém a data, marca a estréia.

Bonecos prontos, dá-se o encontro do ator e seu personagem: o boneco vê uma mão estranha entrar-lhe ventre a dentro ou a lhe manipular os braços através de varetinhas fugidias.

É hora de encontrar alguém que desenhe os cenários. A iluminação será criada no decorrer do ensaio geral. Se der tempo.

Estréia, temporada, festivais.

O diretor-chefe-proprietário recolhe os trastes.

Com o passar do tempo e este método de trabalho, o diretor vê-se só, caso onde se confunde a pessoa com o próprio Teatro. Sendo idealista como é, não abandona a luta e, de posse de outro texto, tenta recompor o grupo arregimentando nova leva de futuros bonequeiros.

Foi para propor uma forma mais consciente de criação, que positivamente influenciaria de maneira benéfica tanto na formação do bonequeiro, quanto no trabalho dos grupos, que criamos a Oficina Som/Forma/Movimento em julho de 1979, por ocasião do Festival de Inverno de Ouro Preto.

#### *Os Antecedentes*

Mas não foi aí o começo. Antes, em 1976, no mesmo festival, havíamos colecionado uma série de experiências por ocasião da montagem da ópera de Manuel de Falla, *El Retablo de Maese Pedro*, composta especialmente para Teatro de Bonecos, com texto de Cervantes.

O projeto, dentro do festival, pretendia comemorar cem anos do nascimento de Manuel de Falla e serviria como fator de interação entre as áreas já existentes de Teatro, Música e Artes Plásticas. Nada melhor que o Teatro de Bonecos.

Adotamos a forma de estágio para interessados em Teatro de Bonecos.

A concepção cênica do espetáculo esteve a cargo do Giramundo (cujos membros já haviam ministrado curso de Teatro de Bonecos na Educação em outro festival), cabendo aos estagiários a execução dos bonecos, cenários e figurinos assim como a manipulação, maneira pela qual se familiarizariam com o novo universo.

A parte musical esteve a cargo do amplo e completo setor de Música, uma tradição no Festival.

Embora de aparência simples, a experiência coroou-se de êxito, trazendo alguns dados extremamente positivos.



The puppet is a character from the film 'The Muppet Movie'.

It is a Muppet character.

A começar pela oportunidade dada aos estagiários, todos iniciantes, de desenvolverem técnicas complexas de construção e manipulação; de participarem, do começo ao fim, da produção de um espetáculo verdadeiro, de nível profissional, onde se contava com orquestra, regente, cantores, com todo o aparato técnico do palco, com ensaios que envolviam mais de sessenta pessoas e, finalmente, com apresentações a um público dos mais exigentes.

Embora fosse esperado um distanciamento ou mesmo indiferença entre as áreas de Música e de Teatro (de bonecos) ocorreu exatamente o contrário; os bonequeiros se empenharam em conhecer os menores detalhes da música e da história e os cantores passaram a visitar a oficina e a se inteirarem dos processos de construção e manipulação.

Alguns outros pontos contribuíram decididamente para o funcionamento quase perfeito desta oficina.

De início, texto e música estavam previamente definidos e constituíam-se de verdadeiras e consagradas obras-primas e, além disso, foram entregues a pessoas de reconhecida capacidade profissional, como é o caso dos professores do Festival de Inverno.

A parte cênica (Teatro de Bonecos) ficou sob a responsabilidade do Giramundo que se constituía de tais professores, três monitores, um figurinista, um técnico e uma pessoa de apoio, todas pessoas experientes e com anos de prática no setor.

Os estagiários contribuíram além do que se esperava, demonstrando ausência completa de qualquer preconceito e verdadeira vontade de aprender. Trabalhavam com afinco além do horário, submetendo-se com o melhor ânimo possível aos demorados e cansativos ensaios.

E, por fim, tornando as coisas mais fáceis e agradáveis, o ambiente de Ouro Preto, a própria oficina, ampla e com seções separadas, o material farto e o apoio da boa infra-estrutura do Festival.

*El Retablo de Maese Pedro* teve vida curta, mas intensa. Estreou no Teatro Municipal de Ouro Preto, onde fez quatro apresentações em dois dias seguidos, seguindo para Belo Horizonte, apresentando-se no Auditório da Reitoria da UFMG e depois no Teatro Municipal de São Paulo, em temporada de uma semana. (Todas essas apresentações foram com orquestra e cantores ao vivo. Nas que se seguem usou-se fita gravada). Apresentou-se no Festival de ABTB em Brasília e inaugurou o Teatro do SESC na Tijuca, Rio, e fez temporada no Teatro Marília de Belo Horizonte. O alto custo dos deslocamentos (14 manipuladores, dois técnicos e material cênico) pôs fim à sua carreira.

#### OFICINA SOM/FORMA/MOVIMENTO-OURO PRETO-1979

Mas, afinal, o que é uma oficina de Teatro de Bonecos?

#### *Objetivos*

Tomado amplamente, o objetivo desta oficina era subverter ou causar uma ruptura nos processos habituais de criação do nosso Teatro de Bonecos.

O ponto visado localizava-se entre os componentes do espetáculo que de uma maneira geral são descuidados em detrimento de outros. Isto, quando são lembrados.

Desta maneira, destacamos três deles, o som, a forma e o movimento, aos quais deveríamos ter acrescentado a luz.

Geralmente a esses componentes não é atribuído conteúdo algum, utilizando-se deles apenas para 'vestir' uma idéia gerada por um texto.

Nossa intenção e objetivo era, então, encetar uma série de experiências usando estes elementos como estímulo à criação, valorizando-os.

Fiel às tradições do Festival, o projeto objetivava ainda a interação entre suas várias áreas onde, se preciso, iríamos buscar subsídios.

Como proposta inicial sugerimos que o som poderia dar origem à forma, a forma ao som e o movimento aos dois primeiros. Esta, a hipótese.

E como produto ou resultado esperávamos obter uma manipulação econômica e expressiva, sentido de ritmo e de tempo, uso e vivência do espaço, conceito de forma, interação de som e movimento. Pretendíamos mostrar como se deve dar o tempo exato para que os olhos degustem uma forma antes que uma enxurrada de gestos e ruídos confundam tudo; como a luz não deve mostrar tudo antes que o som nos prepare para a ação: como o gesto deve compor o personagem, ajudando a caracterizá-lo, e não o contrário; como o uso do espaço condiciona toda a expressão etc.

#### *Metodologia*

Pelas inscrições ao projeto obteve-se um razoável acervo de formação variada, sendo os participantes originários das áreas de Teatro, Música e Artes Plásticas, sendo a grande maioria estudantes universitários. O projeto desenvolveu-se através das etapas seguintes.

1 — AUTO-APRESENTAÇÃO — onde o participante relatava sua experiência anterior, seus projetos futuros e o que pretendia desenvolver na oficina, ficando claro mais uma vez uma tendência geral já detectada em outros festivais. Isto é, uma necessidade de ultrapassar as fronteiras tradicionais em que se compartimentam as diversas artes. E todos foram unânimes em considerar que o campo do Teatro de Bonecos é o ideal para conter experiências desse gênero.

2 — LANÇAMENTO DE IDÉIAS — nessa etapa o participante expunha uma idéia qualquer, a qual era registrada sem maiores comentários ou críticas. Na maioria das vezes eram idéias gerais, sem contornos definidos, sem desfecho ou continuidade. Mas muitas delas já continham o embrião de uma futura ação ou conflito.

3 — ANÁLISE E DESENVOLVIMENTO DAS IDÉIAS — aqui cada idéia foi examinada, reformulada pelo autor ou por outro participante, agregada de novos ângulos, submetida a variações e, enfim, adotada em princípio ou descartada de vez. Com um acervo razoável de idéias já examinadas, procurou-se encontrar entre elas algum 'parentesco', reunindo-as em grupos de idéias afins ou assemelhadas. Nesse ponto já se antevia o rumo tomado e foi possível dissolver o agrupamento geral e partir para a etapa seguinte baseada no trabalho de grupos menores.

4 — TRABALHO NO GRUPO — o processo anterior de reunir as idéias em grupos de idéias afins deu origem à formação dos grupos de criação, aos quais os participantes aderiam voluntariamente, atraídos pelas propostas de cada grupo.

Com o evoluir dos trabalhos, os grupos acabaram por expressar com clareza as várias tendências ali representadas, de forma espontânea e natural:

a) abstratos, com características plásticas visuais, com ênfase nos aspectos de espaço, ritmo e movimento, que manipulariam formas geométricas, partindo do linear para a forma concreta, usando sons correspondentes, obtidos de material variado.

b) pantomímicos, que previam uma seqüência lógica dentro de um conceito de tempo; uns utilizavam formas não figurativas que por si só produziam o som, mas representavam aspectos e sentimentos humanos de uma coletividade hipotética. Outros, desse mesmo grupo, utilizavam-se de formas figurativas, mas de comportamento absurdo, cujo estímulo inicial foi um som metálico interminável. E outros, ainda, desenvolveram uma verdadeira pantomima, ou seja, um acontecimento sem palavras.

c) verbais, que criaram o desenrolar da ação tendo a palavra como elemento indispensável à narração. Nesse caso, partiu-se de um roteiro proposto que teve o texto desenvolvido passo a passo com os demais elementos de uma.

5 — OFICINA — logo que se percebeu, no trabalho de grupo, que se fazia necessário passar à prática iniciaram-se os trabalhos de oficina propriamente ditos. Com roteiros, toscamente esboçados, elaborou-se o mapa de produção onde se previa o fluxo de cada proposta. Nessa fase, então, projetaram-se os bonecos e elementos de cena, construíram-se modelos e miniaturas para testes e ensaios, ao mesmo tempo em que a discussão do conteúdo em si evoluía para etapas mais precisas.

Havia horários estipulados para que cada projeto produzisse sua música ou efeitos sonoros, assim como ensaios de manipulação ou o que fosse necessário.

#### *Encontros e Desencontros — A Oficina Funcionando*

O primeiro acontecimento inesperado tomou forma sob a rivalidade acirrada (mas cordial) entre dois grandes grupos. Com a divisão em grupos menores e a sugestão de que se participasse em mais de um grupo, o problema se desfez e a colaboração recíproca voltou a imperar. Encontrávamo-nos ainda na fase de análise das idéias e, se o sentimento de disputa se estendesse às outras fases, o resultado final talvez não fosse o que foi, pois, na certa, alguns guardariam para si suas idéias na crença de que assim não favoreceriam o grupo rival.

De fato, o hábito de trabalhar só, ou de participar apenas de determinada fase do processo criativo, explicitou-se em um excessivo apego às próprias idéias ou através de veementes defesas das idéias do grupo. O remédio, simples e natural, veio com o andar do projeto. Cada idéia tem sua própria autonomia de vôo. Nesses casos só vingam aquelas que se aproximam da aspiração comum. Outras são abandonadas ou reformuladas pelos próprios autores, levados a repensá-las pela invasão permanente de seu universo e pela descoberta de outros.

É natural que nesta fase uma crise se estabeleça e cause danos aparentes. As individualidades, cuidadosamente cultivadas, hábitos e convicções são de tal forma questionados que a sensibilidade se aguça e busca reservas, antes questionáveis. É uma etapa cansativa, mas muito produtiva. Aspira-se com intensidade partir para a experimentação prática.

Mas, atenção, neste ponto é preciso ficar atento, pois já é hora de entrar em cena um personagem típico. Aí vem ele.

#### *Alta Cosmogonia*

Em trabalhos desse gênero há sempre aquele que tem o maior prazer em permanecer na fase de lançamento e análise das idéias. Por ele, o trabalho aí se finalizaria, pois expõe aos ouvintes suas teorias, concede apartes, coleciona adeptos e testa sua capacidade de convencer. Sente-se feliz.

Mas, quando nota que se aproxima a hora da decisão, decisão esta que, se tomada, representará dias de trabalho quase braçal, se desespera e apela.

Questiona a validade do processo e sugere começar tudo de novo. Propõe analisar o Teatro como meio de expressão, a comunidade como veículo da opressão paterna, o país como aglomerado de interesses antinaturais e o universo como uma incógnita, um enigma cujo segredo não decifrado, ali e agora, botaria todo o trabalho a perder.

Aliás, tem tendência de começar do começo, isto é, da nebulosa original até as primeiras formas de vida orgânica. E daí até o homem, seus sistemas políticos, sua atualidade.

Alguém tem que fazer ver a este participante que, embora o tema seja realmente relevante, trabalha-se dentro de um período limitado de tempo e que o produto final nada mais é que o fruto de uma criação ocasional, resultado relativo de um encontro, amostragem para análise e que, como tal, dificilmente chegaria a responder questões tão abrangentes.

Acaba aceitando o veredicto do grupo e dedica-se o resto do tempo a lixar um pedaço de madeira ou a cobrir com sucessivas camadas de tinta da mesma cor uma latinha de massa-de-tomate.

#### *Ainda o Espaço Incomensurável*

Outro comportamento típico caracteriza-se pelo uso abundante da palavra "surge", o que parece indicar um desconhecimento absoluto das possibilidades técnicas do Teatro de Bonecos ou um desafio aos responsáveis pela oficina. Sendo assim, apega-se a idéias difíceis de serem concretizadas, quando não de todo impossíveis. Para o desfecho de qualquer impasse, não titubeia e faz surgir do nada, suspensos no espaço, naves, sóis, personagens alados, um inesgotável rol de seres flutuantes. Não admite que haja um espaço limitado, nem que a técnica atual não conheça meios de manter no ar um objeto, a não ser através de fios ou de suportes que o público, enfim, veria, desfazendo a ilusão. Mas com o andar penoso do trabalho, recorre às próprias reservas e acaba por conceber soluções mais exequíveis.

#### *Desmonta-se a Oficina em Ouro Preto*

Não há dúvida de que houve uma abertura muito grande, sobretudo no que diz respeito aos estímulos iniciais do processo criativo.

O Teatro de Bonecos tem padecido de deformações congênitas devidas, em parte, a seu parentesco próximo com o Teatro. Às vezes é tido como primo pobre, como imitação, substituto ou derivado e é chamado de teatrinho, puro e simples diminutivo de algo melhor e verdadeiro. E, como seu parente mais próspero (?), ou, pelo menos, mais conhecido e consagrado, bebe avidamente nas fontes perenes da Literatura (através de textos próprios ou adaptados) como ponto inicial do processo criativo. Nada de errado, muito ao contrário, mas para

métodos de investigação, pesquisa, experimentação há outras fontes. Não tão copiosas, mas, no máximo, alternativas.

Em Ouro Preto, muitas vezes, partiu-se de uma vaga idéia, onde a expressão verbal pouco ajudaria. Um rosto ansioso, muitos gestos, cabeças assentindo tornavam as idéias aceitáveis.

Cenas nasceram de uma sensação sonora, como a que partiu da idéia de um som metálico interminável, que ocupava o vazio. Apenasmente. Mas foi contundente de tal forma que gerou uma ação desencadeada plena de significados e ramificou-se em outras. Outra nasceu do enunciado simples de que a linha, bidimensional, é uma forma concreta, tridimensional, latente. Outra, ainda, de que o som teria um correspondente cinético. Assim: som seco, movimento brusco. Sensações de puro movimento, de silêncio, de deslocamento ritmados foram encontrando meios adequados de expressão.

E, no entanto, não se prescindiu da palavra, nem se evitou o texto. Aconteceu que, pura e simplesmente, não se partiu da palavra e, sim, chegou-se a ela. Foi evidente uma mudança positiva no comportamento habitual.

O resultado dessas experiências tomou forma final em um espetáculo unitário, embora composto de quadros aparentemente isolados. Chamou-se *Processual Inacabado*, título que tinha a intenção de mostrar que se tratava de um processo em andamento e não de uma forma cristalizada, acabada e definitiva.

#### OFICINA DO TEATRO DE BOLSO AURIMAR ROCHA RIO DE JANEIRO JULHO/AGOSTO DE 1983

A oficina do Rio, que aconteceu no Teatro de Bolso Aurimar Rocha, no Leblon, já se revestiu de características inteiramente diversas.

A primeira dela e, sem dúvida, a mais importante, foi o recrutamento: desta vez se recorreu ao próprio contingente de bonequeiros e conseguiu-se reunir vinte e dois deles, oriundos de oito Estados.

As instalações não eram as ideais — um pequeno teatro em reformas.

A cidade grande, com grandes distâncias e evidentes apelos, contribuiu algo para a dispersão e acabou por prejudicar o horário de trabalho. Mas a decidida colaboração dos patrocinadores, ABTB e SNT, tornou as condições bastante aceitáveis.

Para os trabalhos utilizamos quase que os mesmos estímulos da oficina anterior, com auto-apresentação, lançamento de idéias etc.

Mas houve uma grande falha, pois não pudemos contar, nos primeiros dias, com uma pessoa responsável pelo setor musical. E isso era fundamental como meio de causar a ruptura pretendida no processo tradicional de criação.

Se, de um lado, isso impediu que se partisse de um estímulo não verbal ou não visual para o ato criativo, por outro, trouxe um retrato significativo do nosso bonequeiro, de suas preocupações e de como trabalhava habitualmente.

As tendências já conhecidas nos festivais da ABTB fizeram sua aparição.

Embora nem sempre os espetáculos o demonstrem, nosso bonequeiro tem um compromisso formal e absoluto com nossos problemas sociais e tais preocupações são de relevante prioridade. Muito embora haja na maioria das vezes uma discrepante distância entre o que pensa e o que faz. Pareceu-nos mesmo que, embora as intenções sejam firmes e claras, o fato político como parte de um espetáculo seria antes um problema de consciência que resultado insofismável de uma vivência. Isto é, algo próximo do teórico, da tese, da carência, da lógica. Algo distante do resultado de um processo vivido com intensidade.

É claro que vale como intenção. Entretanto, seria mais válido se fosse apresentado através de um instrumento maduro, como resultado do aprofundamento dos aspectos estéticos da linguagem. O resultado é que uma idéia generosa acaba por ser expressa através de meios ingênuos, óbvios e de curto alcance.

Um outro aspecto detectado nessa oficina: sérios preconceitos a respeito da forma ou do material empregado. A uns parecia que a busca de uma forma boa (e não bela, necessariamente) se confundia com formalismo ocioso e a outros parecia uma traição a seus princípios.

Nossa opinião, no entanto, era de que a forma nos apresenta o conteúdo e o boneco, mais do que qualquer outro instrumento, depende dela.

Se preciso que a simples presença do boneco expresse algo e que sua atitude e gesto contribuam para isso, então não é qualquer forma que me satisfará. Devo buscá-la, mesmo que sofridamente.

Mas há os que preferem que outros meios, como a verbosidade e a manipulação vigorosa, façam o que o boneco (forma) não pode fazer.

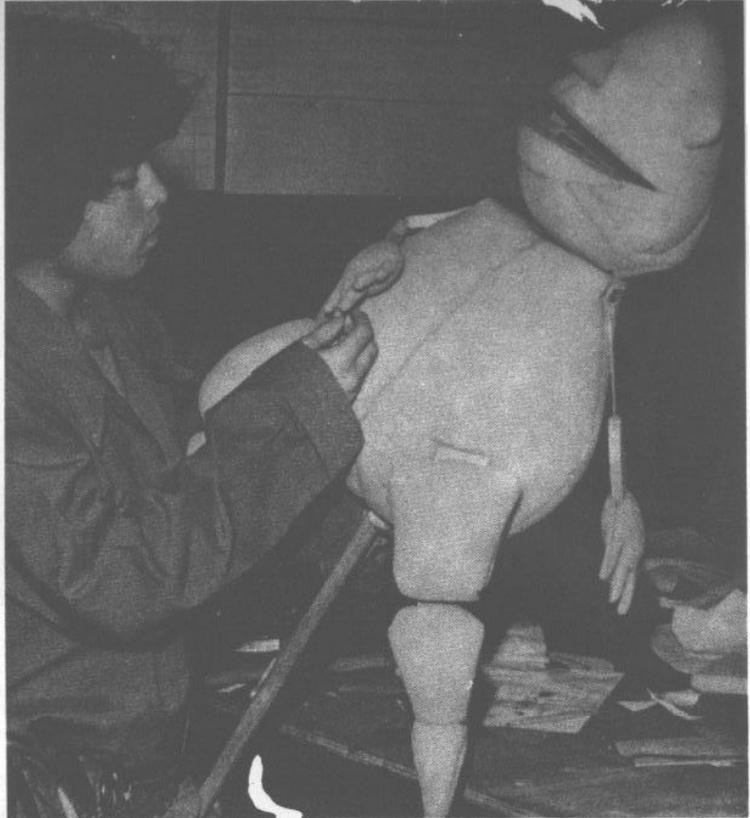
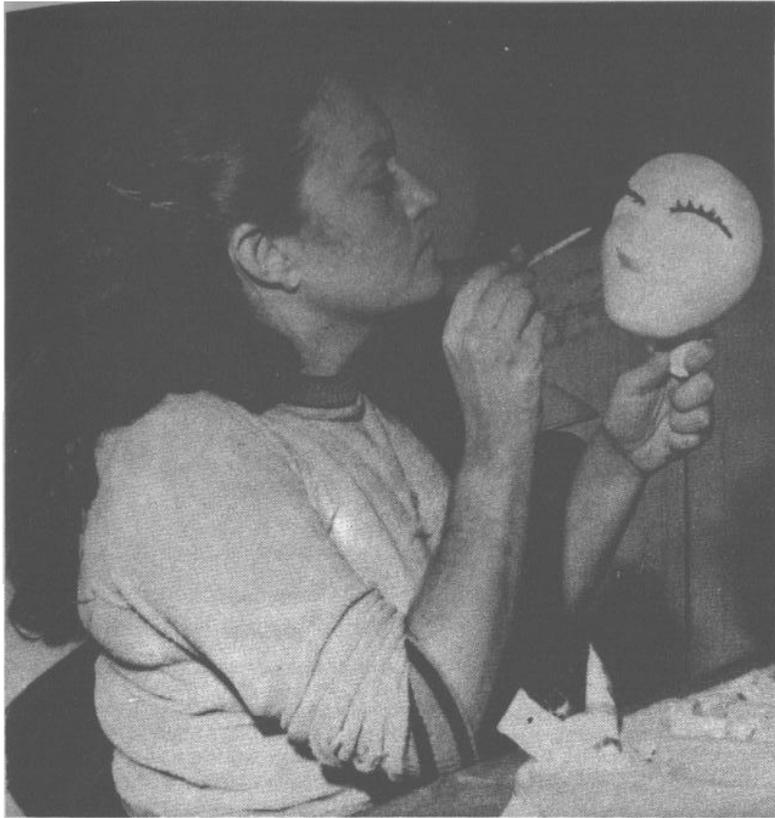
É uma tendência, claro.

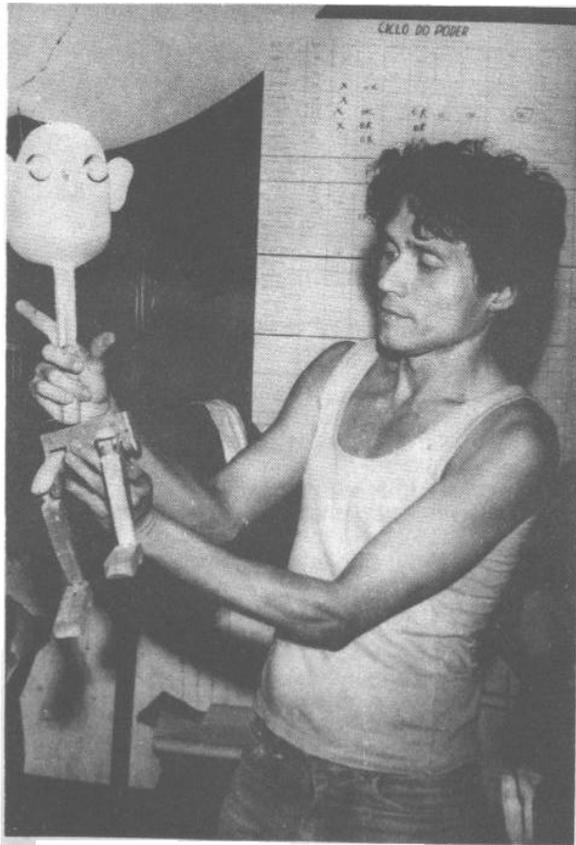
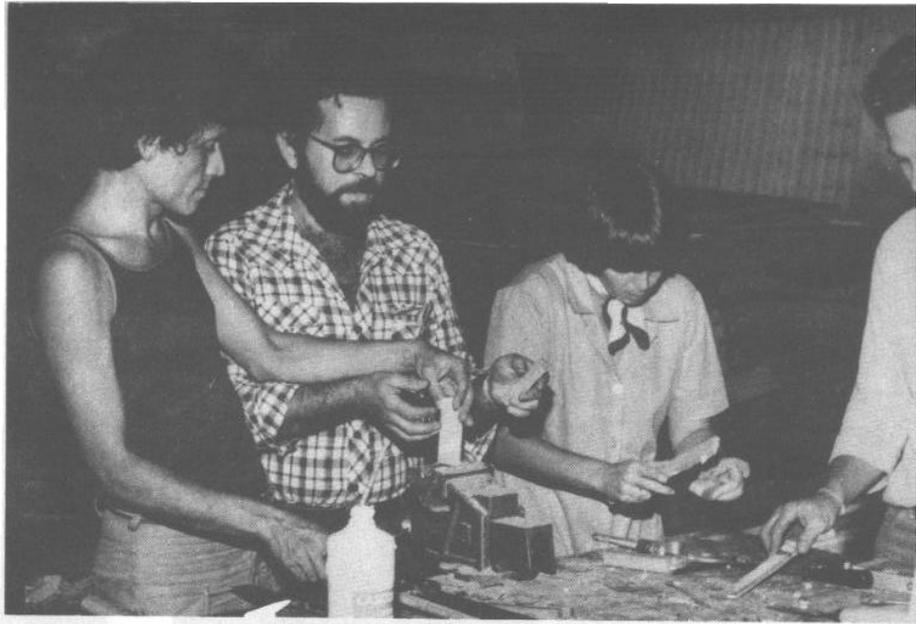
Quanto ao material, há os que preferem trabalhar com material, digamos, natural. Ou simples, se querem. Rejeitam material vindo das indústrias.

Tudo bem, se se objetiva alcançar um determinado valor estético. Mas tudo mal, se o argumento é que o Brasil não é Europa, pois isopor, tubos de metal, parafusos e outros apetrechos já convivem conosco há muito tempo. Nem o custo aí serve como argumento, pois usados com critério e parcimônia não pesarão tanto afinal no custo de uma produção séria.

Esses aspectos vinham acompanhados de outros, um dos quais é uma espécie de "horror ao fazer". Parece-nos que este decorre de uma falsa postura intelectual dentro do Teatro de Bonecos. Se no Teatro de Atores há uma divisão clara no processo criativo, isso se deve, em parte, ao tributo que este historicamente presta à Literatura, ou seja, ao fato de que figuras notáveis nessa arte escrevem textos para serem encenados por pessoas não tão notáveis. Daí o culto do autor, a postura intelectual.

Nada de mais, mas há um ligeiro desvio quando isso serve para ficar claro que "eu penso e dou as idéias, mas fazer, oh! que horror!"





Ainda mais em um trabalho coletivo, em um gênero de teatro onde, afinal, as personagens nascem em uma banca de carpinteiro e não exatamente na máquina de escrever. Ali, no máximo, pode ser concebido, aliás com muito gozo; quanto a nascer, como todo parto, traz alguma dor.

Outro aspecto que merece comentário foi a confusão que se estabeleceu no decorrer dessa oficina causada pela indefinição do rumo a ser tomado.

É preciso que não se esqueça que era a primeira composta exclusivamente por bonequeiros de formação e tendências variadas.

Pois uns achavam que era curso, outros oficina de criação coletiva, outros, ainda, estágio. Notamos que qualquer dos ângulos se tornaria válido desde que assim fosse encarado e mais: havia pessoas que se beneficiariam de um desses aspectos mesmo que o rumo tomado fosse outro, pois cada um veio buscar alguma coisa, mas, se pudesse, levaria mais outra.

Mas, enfim, não pudemos nos decidir por um desses aspectos e essa oficina acabou por ser um pouco de tudo. O que, enfim, foi um ponto negativo. Culpa nossa. Indecisão. Mas, também, respeito às necessidades de cada um e à heterogeneidade da formação do grupo.

Atitude que, afinal, favoreceu o aparecimento de alguns equívocos. Um deles, sintomático, foi a arguição de que os coordenadores deveriam estimular mais os participantes a criarem a partir do corpo, ou seja, da expressão corporal. Tudo bem, onde o equívoco?

Parece-nos bastante claro aí a influência do comportamento do Teatro de Atores, no qual, é claro, não se prescinde da presença física do ator como elemento indispensável à ação. Não acontece o mesmo no Teatro de Bonecos, onde, se a presença do ator é desejável, não se pode afirmar que seja indispensável. Ao contrário, o que se vê como tendência mundial recente é uma busca da linguagem e universo próprios a este gênero, visando uma autonomia de seus meios expressivos, mesmo que tais meios pertençam originalmente a outras artes.

No caso, optou-se por um gênero de teatro — onde se usa o instrumento boneco/forma como ponto focal da expressão. Ou seja, meio expressivo, intermediário entre o emissor e o receptor da mensagem. Nada mais adequado, nos parece, em vista do tempo e das condições, do que enfatizar o conhecimento do instrumento e a sua linguagem particular; ao invés de se perder em ramificações experimentais demoradas.

Outra crítica levada à coordenação (que a aceita humildemente) foi a de que houve pouca discussão durante o processo. Houve, de fato, mas causada mais pelo horário irregular do que por intenção. Nosso temor era perder parte do dia onde ainda tínhamos bastante energia física, em discussões que poderiam ser feitas mais para à tarde ou mesmo à noite. Mas aí muitos já tinham se ido.

Mas há aí também um desvio. O processo de oficina envolve discussão, é claro, mas exige também a presença constante do participante em seu projeto. Isso quer dizer trabalhar com as mãos, e isso não resulta em que a cabeça pare de funcionar.

Muito ao contrário. A presença do boneco enquanto estrutura sugere muita coisa, estimula a imaginação, força o desejo de manipular, sugere textos, atitudes e, às vezes, muda o espetáculo. Como, de fato, aconteceu.

Enfim, estes são pontos conflitantes, mas aí mesmo reside o fato de o método oficina ser um processo vivo, que não se repete, que toma seu rumo de maneira imprevista e circunstancial.

Houve muito trabalho, muita colaboração entre os participantes, muita troca de experiência, muita crítica e autocrítica e algum descontentamento.

Afinal, produziu-se um espetáculo que, em dois dias seguidos, foi apresentado no mesmo local onde foi concebido, a um público que superlotava a pequena sala.

Mais uma vez cumpriu-se o ritual. As idéias, no início imprecisas e nebulosas, tomaram forma concreta e, debaixo da luz, evoluíram naquele universo mágico que nossas cabeças, nossos corações e nossas mãos puderam criar.

*Massa Corrida* chamou-se o espetáculo e com esse título tinha-se a dupla intenção de, por um lado, fazer referência a um material muito usado na oficina para dar forma às nossas idéias e, por outro, homenagear a entidade de nossa história, motivo da maior preocupação de nossos bonequeiros, que até hoje encontra-se longe do palco das decisões nacionais: o sofrido povo brasileiro.

#### Conclusão

Enfim, de tudo o que pudemos concluir até hoje como participantes dessas oficinas, resulta evidente o benefício que esse processo traz ao nosso meio.

Mas é preciso lembrar-nos de que não é o único e que, além dele, deveríamos instituir cursos, com objetivos claros e precisos, expressos através de programas bem definidos. Cursos escalonados por graus de dificuldades, por gêneros de manipulação e caracterizados por uma ênfase no instrumental.

Naturalmente, seriam complementados por parte teórica e informativa sobre o Teatro de Bonecos e, talvez, com um laboratório de roteiros e textos. E, havendo tempo e disposição, se coroaría o processo com uma montagem de peça ou espetáculo como exercício final.

Sejamos realistas, nós, bonequeiros do Brasil, temos muito o que aprender. Muito mesmo. E está na hora de começar.

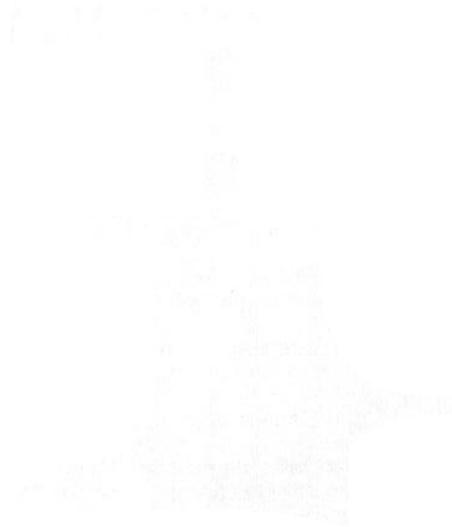
Agora!

Por que não?



# O GRANDE FORRÓ — HISTÓRIAS E ESTÓRIAS DE UMA EXPOSIÇÃO

Magda Modesto



*Reminiscências.... Ipanema, Rio, fevereiro 1978.*

*Toca a campanha, chegaram! Na porta dois homens, uma mulher, duas malas e um saco.*

— Não fiquem aí inertes. Mexam-se!

*Estavam cansados e como bons paus de arara que eram haviam viajado correndo riscos de salubridade e transporte. Pareciam assustados, não se mexiam ou articulavam um som.*

— Entrem!

*Com dificuldade são empurrados, mesmo arrastados, para o centro da sala.*

— Saim logo! Saim todos!  
— Vem cá meu xamego, vem...

— Já vou neguinho, quê que tu qué, dançá ou.....

— Sai daí sua muié da vida.

— Oxente, Beata... vai namorá cum padre!

*Paixão à primeira vista, a envolvimento daquele universo de vivências — os forrós, as perseguições, os mitos, os sonhos, as brigas... repentinamente, corta uma peixeira pelo ar, sonho morte, sonho desfeito... A voz, ainda nordestina, mas, agora sem o encanto da fantasia.*

— São 100 bonecos que agora tão em suas mãos.

— Fernando Augusto!

*Não sabia se brigava, por ter me acordado do sonho, ou se o beijava por me permitir conviver e sonhar ainda mais com aquelas jóias da coleção Só-Riso, especialmente trazidos do Nordeste para serem expostos na I Exposição do ABTB em Petrópolis, 1978...*

— Janero-vai-janero vem!

— Janeiro- vai-janeiro- vem!  
.....1980!

*".....Festival Internacional da UNIMA a ser realizado em Washington, EE.UU., no período de 7 a 15 de junho de 1980. O Festival será dedicado ao teatro folclórico. Várias exposições de bonecos populares serão realizadas....."*

*Como que telepaticamente começo a ouvir aquelas vozes, que, com sua sabedoria popular, me aconselhavam:*

— Ó veia, tá na hora de mostrá presses gringos que Mamulengo é raça valente, é pura, e é gente bem brasileira também.

— Mas, expô-los apenas? Eles precisavam ser entendidos!

— Tu não sabe de nada, esculta só, nordestino quando se arretira, num leva só a carcassa, leva também um coração, bem grande, cheiinho das verdade do norte.

— Para tanto, com que meios contaria?

— Povo é que num farta, tem o de Sorriso da Boa Olinda, o de Coelho dos Navegantes e os daqui deste sítio.

— Faz que nem nois, ó veia, tira de tua pobreza a tua riqueza!  
— O xente, não é que Simão deu de a filosofá!

— Cabeça di pau qui a filosofía, se enche de bicho e vira farófia.

— Deixa de prosopopéia, Seu Fubica, quem manda no Brinquedo sou eu. Música neles, veia, põe todo mundo, prá dançá.

As palavras mágicas de Quitérias dão início ao Grande Forró. Entre damas e cavaleiros: Seu Essênetê, Seu Itamar-A-Ti e Doninha Abâtebê, convidados também o Mestre Olando, Doutô Nando-Sabetudo, a Sinhá Cicaca, o Capataz Mané, os Tiradores de Ticuca Caiote e Ricão, o Cavaleiro Galvão, o Soldado Dauri, o Cabo Rangel e o Tenente Betão. Muita música, muita dança.

— Pro caçuá, o Forró continua em outra praça!

— Que cacué grande!

— Sulista é assim, mêmô, tem mania de grandeza.

— Que barulho, bichinho!

— Parece uma Casa de Farinha cheiinha de cobra dentro!

— Cruz, minhas entranha tá subindo que nem fuguetiiiiiii!

*E com muita animação, o Grande Forró vai se deslocando no tempo e no espaço acompanhado pelas esperançosas palavras de Mocó\*:*

*"...Eu espero que ele tenha*

*Nos (State) a boa sorte..."*

*E teve.*



*Coqueiros, passarinhos, uma rede para esticar os ossos, uma panela à espera de comida, um borborinho de feira, caçuás abertos. Como se num espreguiçar continuo, os braços vão se abrindo, as pernas se esticando e as cabeças se erguendo. Olhos abertos começam a apreciar a nova praça:*

— Ó!

— É!

— Á!

— Adivinhô uquê?

— OEA.

— Ó! É! Aaativinhôôô qui tu num sabe o arfabeto?..

— Irguinorante, Arfa é de americano e Beto é de burro qui tu é, nós está na OEA, em Vachintom, D.C.

— Decê, pronde?

— Prá prucurá tua inteligência, e sobe ligeirinho qui o Forró tá pegando fogo.

— Tá apertado, num impurra!

— É qui chegô convidado, deixa presentá Feitô Seis-Chás, Sinhá Magrinha e a Fofquera Teté co esses cabra dessa tar “Baxada Brasileira”.

— Prazê, i aquele muiéquinho ali?

— Tu num lembra, é muleque Riquinho, veio coagente. PSSSSST... PSSSSST..., minina,...ô minina, tu penetrô, né? teu nome?

— Mmmm... Mariilluu!

*E, Como Marilu, muitos entraram na dança.*

*Acolhidos na OEA como nas feiras do Nordeste, sob o aplauso e colaboração de todos, tanto de dirigentes quanto de funcionários, os Mamulengos começam a se organizar. Passa uma Cobra prá cá, um Padre prá lá e um Satanás também. Agrupam-se as raças, reúnem-se os velhos, lava-se o campo, armam-se as empanadas, estruturam-se os homens, inicia-se a vida...*

*Três dias, duas noites, circo montado, lixo acumulado, corre-corre de limpeza, portas abertas.*

— Romeiros, romeiros, um onibus cheiinho deles!

— Kasperle!

— Punch!

— Maria Esteves!

— Guignol!

— Orissa!

28

*De todos os quadrantes surgiam visitantes, eram do norte, eram do sul, eram do leste e do oeste também. Os Mão Molenga não entendiam o que era dito, mas percebiam que eram amados e respeitados. Só mesmo um humano, desastrado e inculto, poderia reagir ao carinho e à apreciação do respeitável senhor: “Petručka, Petručka!”*

— Pretuche u quê?

— PETRUCHKA.

— De preto só tenho a cara, meu nome é Mateus, MA-TEUS, Mateus Nordeste do Brasil, sim senhô, cabra valente do sertão, e com muitonra trabalhado do Mamulengo. MA-MULENGO!

— *Ma-MU-LENGO, Mamulengo aprendi muito contigo, hoje!\*\* Doce e suave melodia. A Balalaika vinda direta do coração do grande mestre. Essas foram as primeiras, mas não as últimas palavras de apreciação das Mão-Mole. O famoso historiador queria estudá-los, o curador fotografá-los, e o conhecido diretor que, após o grandes desfile que fizera com seus gigantescos bonecos, ainda vestido de branco, queria apenas sorvê-los com os olhos.*

— Nois não tem pão, nois não tem áio, só tem pimenta prus teu bu-gaio!

— Cala boca papagaio, mais respeito cúm Brinquedo, trata bem o visitante tu é mesmo INGUINORANTE!

— Quiterinha, minhamante!.....Belezoca do Si...

— ...LÊNCIO! muleque assanhado, vem aí o....

— ... e este aqui, senhor Embaixador, é...

— Sua Esselência Esselentíssima Simão o Sábio Sabido, sim senhô, o MAIS díguino, o mais esperto, o MAIS argil, o MAIS inteligenti, o MAIS MAIS... o MAIS curto representanti do Brasil!

— ... realmente, Senhor Embaixador, o MAIS curto em tamanho e em diplomacia também! SIMÃO, estes AQUI são o senhor EMBAIXADOR DO BRASIL e o SENHOR CONSELHEIRO! Senhores, quero agora mostrar-lhes o personagem MAIS IMPORTANTE do Mamulengo....

— Veja só, si essa muiézinha toda infeitada quinem uma QUITANDA é MAIS importante QUIEU! Tu vai vê só, sua véia inxirida, vou “Baixá-dô” no teu quengo, e “Onselhá” teu lombo. Tu pensa qui podi cortá descurso duma ESSELÊNCIA ESSELENTÍSSIMA qui é cabra valenti, di fala macia, matrêro i inteligenti!

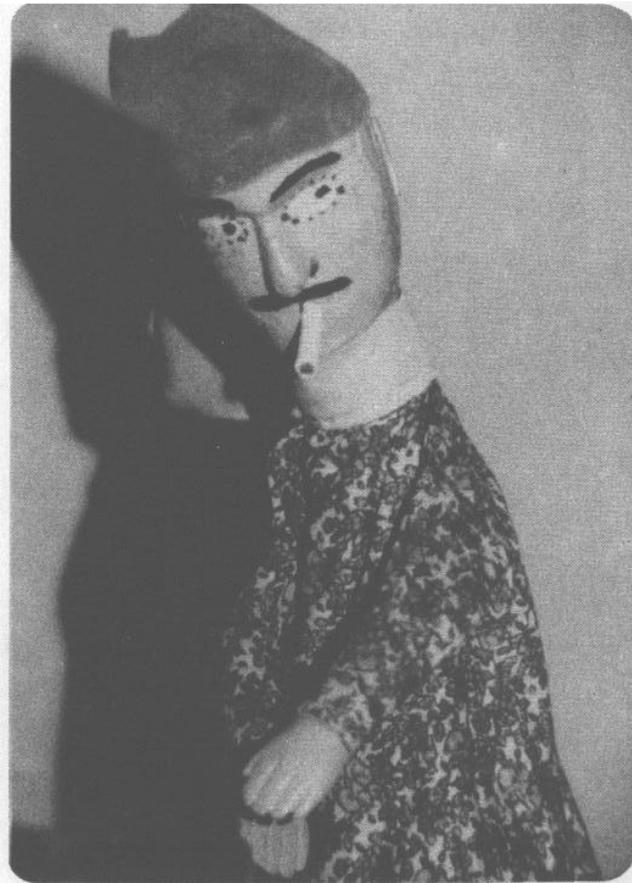
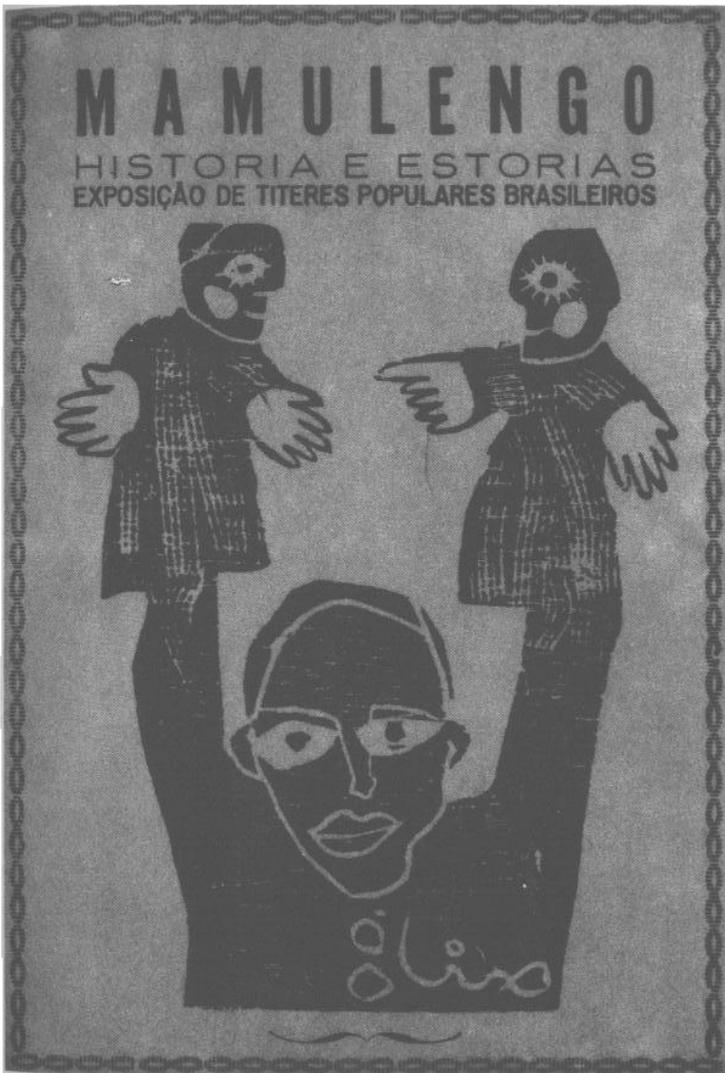
— Fedorento e indecenti!

— Queixada Intrumitido, tido! tido! MARMULORIUM no teu LOMBORIUM! borium! borium!

— E MANÉ-PRO-TEU-QUENGO, quengo! quengo! Seu mitido a sabido!

— MUIIIITO sabido, e muito porigrota.

— Porre o quê?





— PORIGOTA e PORIBATE, também, vou ti acertá com meu clabi, GULOLOSO prá ti, TOMA em inglês, TOMA em Francê, TOMA em doixi, em todas as língua, TOMA, seu cabeça chata, TOMA em CASTELHANO, ITALIANO, BRASILIANO e principalmente em NORDESTINO! déstino, tino, ino, no, o...

*Fechado o último caçua. E agora, Mamulengo, qual o teu destino? Esquecimento? Não creio, pois como diz Mocó:*

*"...Em Pernambuco nasceu  
O mamulengo que hoje  
O folclore aprendeu  
A falar sobre o seu nome  
Que o mundo nunca esqueceu..."*

*Nem o Brasil o esquecerá, se mostrar ao brasileiro, como o fez ao estrangeiro, sua vida e sua sorte, para que o defendam das ameaças da Morte!*

*Destino, Brasil.*

— João Caetano, aí vamos nós!

*Washington, julho de 1980*



\* — Do Cordel *Mamulengo do Nordeste*, especialmente escrito para o catálogo da exposição.  
\*\* — Texto traduzido



1980 — XIII FESTIVAL  
INTERNACIONAL DE TEATRO DE  
BONECOS DA UNIMA

Fanny Abramovich

Agora, agorinha, aconteceu o XIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE Teatro de Bonecos, promovido pela UNIMA, em Washington (EUA).

Começavam as férias de verão e, então, a Georgetown University cedeu todos os seus espaços para alojar os 2.500 participantes do Congresso, vindos de todos os cantos do mundo. E pessoas com as idades mais variadas (de grupo de Teatro Escolar tipo ginásiano a idosos cavalheiros com 50 anos dedicados só aos bonecos) viveram por oito dias uma vida de olhar e olhar e mais olhar todo o tipo de propostas de Teatro de Bonecos, que se faz do Egito à Hungria, do México à França, do Canadá à U.R.S.S.

Então, alojados numa Universidade, comendo em imensos refeitórios (cada um levando a sua bandeijinha repleta de ótima comida, aliás!), papeando por horas infundas nos convidativos gramados, lagarteando ao sol ameno, vendo um crepúsculo que se iniciava lá pelas 21 horas, festejando (de modo americano e de uma sem graciosidade realmente inigualável) os acontecimentos do dia no The Club (uma cafeteira quilométrica e que em nada levava a uma atmosfera mais acolhedora) até duas horas da manhã, bonequeiros do mundo se encontravam após quatro anos (o Festival acontece a cada quatro anos).

Após a tumultuada chegada de cada grupo (o *staff* de organização era todo composto de voluntários: senhoras desocupadas, cavalheiros de idade avançada, moçoilas inexperientes, senhoras que tinham um tio polonês e portanto poderiam servir de intérpretes e por aí, ia...), a luta para conseguir um quarto era brava e para apanhar os ingressos dos espetáculos que se quisesse ver, insana. Um caos, que foi melhorando, com os dias e, com mais uma semana de Festival, já se adquiria *know how* (o que se supunha que americano tinha de nascença. Mentira brava!).

Mas, enfim, travava-se de um Festival, onde foram apresentados 40 espetáculos, alguns com várias récitas, outros com apenas uma sessão marcada. Todos os dias, no mínimo, seis montagens, o que tornava absolutamente inviável a pretensão de assistir a todos. E muitas escolhas foram feitas no escuro, pois quando da inscrição (pelo Correio, meses antes) os participantes selecionavam o que queriam ver, muitas vezes sem terem a menor idéia da proposta do grupo (salvo as grandes estrelas, *off course*). E, de repente, uma montagem era objeto de todas as conversas intervalais, o que fazia com que, no dia seguinte, filas se tumutassem na porta, tentando (às vezes, em vão) ver o porquê de tamanha sensação. Quando o grupo não se apresentava nos dias seguintes (como foi o caso do Mamulengo Só-Riso, do Brasil), a consternação era geral... Ou quando intérpretes da importância de Albrecht Roser tinham um único dia, num único horário e num teatro distante, a impossibilidade real de vê-lo era — no mínimo — frustrante:

Eram seis os espaços cênicos aonde tudo acontecia. Segundo a Organização, eles foram distribuídos ao acaso. Mas, verificou-se claramen-

te que o local era determinado conforme a proposta e exigência do grupo (encaminhadas por ficha com meses de antecedência). Assim, as superproduções ficaram todas no Kennedy Center (em duas salas diferentes), os convencionais se dirigiram para o Trinity, os respeitáveis e sem audácia foram escolhidos no Gaston Hall, os mais desconhecidos, encaminhados para o Hall of Nations e os de Vanguarda (que exigem um espaço pequeno e acolhedor) foram para o Stage III. Evidentemente, com algumas exceções. Sem dúvida, espaço (mesmo que determinado por ficha técnica ou por isso) é linguagem.

E se percebeu também — e claramente — que o critério de convites para a apresentação dos grupos foi nenhum. Salvo os pouquíssimos elencos ou pessoas de reputação absoluta e consagrada, os demais foram chamados ao acaso. Ou convites oficiais, com representantes, idem. Não eram poucas as queixas de espectadores sobre a nenhuma representatividade deste ou daquele grupo no seu país, mesmo porque os queixosos ou envergonhados provinham do mesmíssimo país em causa.

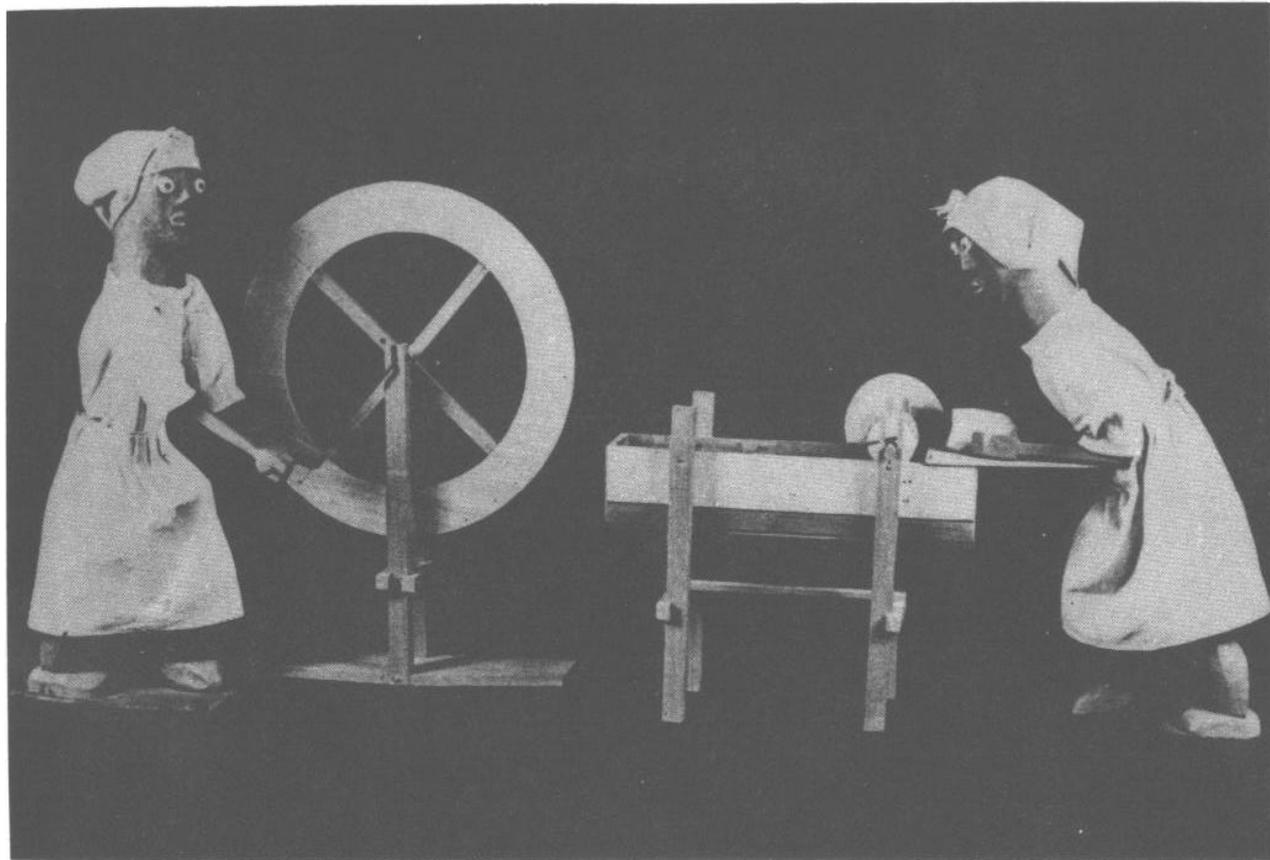
Como também se constatava o pouquíssimo sentido crítico da platéia (todos bonequeiros profissionais, afinal de contas!) a aplaudir qualquer bobagem, a querer dar risada do que não tinha graça nenhuma, a sair incomodado com a virulência dos *Bread and Puppets*, a exclamar invariavelmente: "Como manipulam bem!" Ou: "Não são bons manipuladores". Como se não houvesse mais mil questões/propostas/pesquisas/tentativas/de linguagem e de idéias em jogo.

Durante os 40 espetáculos, de tudo se viu um pouco. Artistas solando e companhias imensas; bonecas de fio, de luva, de varas, bonecos pequenos e gigantes, bonecos e máscaras, atores e bonecos, toda sorte de combinação possível da arte titiriteira. Foram vistos cenários suntuosos e palquinhos diminutos, requintes de iluminação ou descuidos com a luz... Propostas inteligentes e mexetivas e respostas já velhas, conhecidas. Um repertório que ia do canto de amor às borboletas e colibris ao questionamento do ser humano de hoje. Um caleidoscópio infundável e misterioso, pois nunca se sabia o que esperar e o jogo era ininterrupto, móvel, fásicante, opaco, colorido ou cinza.

#### AS MESMICES

Entre os espetáculos que não acrescentaram nada e que ficaram no plano do certinho, no time do eu-não-me-arrisco-de-jeito-nenhum, o *Coad Canada Puppets*, formado apenas por um casal, que montou *La boîte* (grupo dos mais premiados no Canadá). Mostraram cenas curtas, simples, bem iluminadas, onde um cachorro, um menino e uma caixinha vivem situações cotidianas ou pretensamente mágicas. Aquela doçura que não incomoda, não instiga, não emociona. E se satisfaz em ser doce, sem ser poética, em fazer mágicas, sem ser mágica.





E o *State Puppet Theatre*, da Hungria, que apresentou *Marionettes-Masques-Hommens*, uma superprodução hollywoodiana, com uma rodagem gigante em tamanho natural (sem ter função alguma!), infinitos bonecos (a maioria, apenas prá desfilar rapidinho pelo palco), uma técnica perfeita, tudo isso prá mostrar algo totalmente acadêmico, tradicional, que não abre caminho algum. Coloridíssimo, fazendo um todo inócuo. Um desperdício de produção, prá nenhuma idéia na cabeça. De engraçado é que, no mesmo dia da montagem anestesiante da Hungria, se apresentava o espetáculo mais político do Festival, o dos *Bread and Puppets* (EUA)... E haja dialética prá se compreender essa estranha relação de ideologia e geografia...

## AS DESLUMBRÂNCIAS

Das coisas mais lindas, líricas, ternas, suaves, bonitas de endoidar de tanta boniteza, foi o espetáculo apresentado por Bruce Schwartz, um jovem da Califórnia. Sozinho, solando, Schwartz faz seus próprios bonecos, de um requinte incomparável: brinquedos antigos, bailarinas frágeis, um pierrô encantado, a negra Sarah, uma mulher-borboleta, todos lindíssimos, de provocar urros! E ele sozinho, a manipular seus bonecos de vara, com precisão e domínio, com um envolvimento amoroso total com cada um deles, com a sua mão aparecendo, se integrando, acariciando, fazendo parte do boneco. Apaixonado e apaixonante! Numa mesa preta, ele também vestido de preto, uma iluminação perfeita e íntima, uma suave música ao fundo (se necessário fosse) e a sua voz privilegiada, com um timbre raro, a cantar conforme o espírito de seu títere. E sucediam-se cenas comoventes, como o monólogo digno, sério, da negra Sarah antes de seu suicídio, uma dança perfeita e exata de uma japonesa, um suceder de bonecos um dentro do outro (todos em pálido azul) a mostrar as fases da vida e terminando com um pô finíssimo, sob o palco jogado, enquanto canta um *lied* lindíssimo... E este Schwartz, todo tímido e suave, quando de frente para a platéia, quando usa um teatro-de-pano sobre seu corpo (mais popular, impossível), se transfigura, e faz cenas do maior deboche e irreverência, brincando com as reações da platéia. Sofisticado, requintado, com um universo amplo (onde tudo cabe e co-existe), culto, poético, lindíssimo o que o Schwartz faz. Que só poderia se adjetivar com emocionante, envolvente, perfeito!

E o que falar, então, dos *Drak*, grupo tchecoslovaco, que vem desde 1958 fazendo coisas e buscando novos caminhos? Mostraram uma *Bela Adormecida*, que foi um desbunde total! um cenário incrível, uma geringonça rotativa, de onde surgiam todos os inesperados. Bonecos, atores, dançarinos, sombras, tudo se misturava, numa alegria infanda, onde todos os recursos de linguagem entravam em cena. Desde truques de desenho animado a atores em passagens rapidíssima, substituídos por bonecos a seguir. Cenas líricas como a do príncipe subindo a escada da torre e ceifando as flores, cenas alucinadas de bailarinas no melhor estilo Trocadero se degladiando, bonecos surgindo de gavetas fechadas, cenas críticas, desmitificando os bastidores teatrais, num suceder de incredibilidades, num ritmo vertiginoso. Alegre, divertido, bem-feitíssimo, com profissionais de primeira, provocando um deslumbramento permanente, através de um domínio técnico apuradíssimo.

E esses mesmos *Drak*, montando no seu estilo tão pessoal o *Circus Unikum*, onde as coisas também se modificam, se transformam, se agigantam, diminuem, aparecem e desaparecem, assim como as pessoas (que assistem ao circo ou tomam parte dele) e assim como o poder (porque a tirania em todas as suas expressões é alijada e outros assumem a direção do circo). Um grupo muito sério este *Drak*, sem ja-

mais perder a sua alegria exuberante, o seu domínio cênico (como atores e como manipuladores), inventando e criticando sempre. Bom, bom, bom.

## OS EQUÍVOCOS

Grupos e propostas equivocadas? Claro, muitas e em vários níveis. A noite de gala, a abertura oficial do Festival, foi um primor de equívocos, tantos e tais, que quase se poderia dizer que não deixaram escapar um só... De início, já foi num teatro imenso, onde atuavam bonecos mínimos, o que impedia de ver, quanto mais se envolvia... *Show* de televisão, jamais espetáculo de teatro. E surgiu Jim Henson, reduzido e redutivo, de uma bobice inigualável. Burr Tillstrom, fazendo teatro com as mãos (mais velho, impossível), num todo prá lá de gasto e cansado, seguido de Bill Baird, conversando com um bonequinho, no melhor estilo de animação de festinha de aniversário. Depois, Shari Lewis (que parece querer ser sobrinha do Bob Hope, como ideal de vida), ventríloqua, numa conversa tontíssima com seus bonecos, cantando em várias vozes, dando conselhos inúteis, de uma chatice só comparável a uma missionária-convicta (e faz um sucessão nos EUA). Prá terminar tal noite deplorável, os *Muppets*, numa demonstração acabada de desnecessário total, de falta de humor e graça. Um terror!

Outro equívoco foi o *Teen Concert Theatre* (EUA), mostrando uma bobagem absoluta com luz negra, muita dança de borboletas e flores, e o repertório que se segue de praxe. Os bonecos (devem ter surgido uns 700, dos quais 680 eram desnecessários de todo) não poderiam ser mais desproporcionados, feios e todos feitos no mesmo molde. Tudo muito estereotipado, antigo, chato e, se não bastasse, o grupo era formado por ginásianos, com a professora exultante, recebendo os aplausos. Sessão: crime pedagógico.

Do Canadá, o *Theatre Sans Fil* trouxe *Contes de la tente des Vapeurs*, uma lenda indígena, numa montagem arrastada e infinita. Bonecos imensos, manipulados por duas ou três pessoas, ficavam sem função, fazendo o papel de atores. Havia todo um requinte formal, muita repetição de soluções cênicas, mas a vontade de passar uma lenda de gênese, fica na vontade... Além da não compreensão da linguagem (para que bonecos?), ainda se colocam como um teatro para adultos, quando lendas independem da faixa etária. Pretencioso e confuso.

Outro equívoco foram as duas apresentações denominadas *Cabaret*, com vários titiriteiros americanos, solando seus números, num arrastar infinito de falta de talento, de espírito de cabaré, de humor e de malícia.

## AS INTELIGÊNCIAS E AS PROPOSTAS NOVAS

Realmente contundente o grupo *Bread and Puppet Theatre*, dos EUA, que vieram com sua aplaudidíssima *Jeanne d'Arc*. Um espetáculo austero, brechtiniano, distanciando, crítico, agudo, sem concessões, revolucionário, simples: três telões brancos com figuras desenhadas do cinza ao preto, à frente das quais atuavam bonecos, máscaras, atores (usando as mesmas cores). As cenas, curtíssimas, de dois a três minutos cada, diziam de modo inequívoco o que pretendiam. Sínteses simbólicas claríssimas (sapatos apenas se retirando, máscaras com casas solitárias, orelhas imensas enloquecendo a população). Antes de cada cena, um comentário musical irônico, através de pesquisas sonoras e instrumentais, demonstrando e criticando o que haveria de vir. Plasticamente muito bonito, sem pirotecnias desnecessárias. Cênicamente perfeito, exato, preciso.

Um teatro político realmente inteligente, cutucante, de fazer pensar (e muito!), de incomodar (e muito!). Um grifo do talento avassalador de Peter Schumann, o criador e diretor deste grupo tão especial e coerente.

E, realmente alucinante, o *Figurentheater Triangel*, da Holanda, um grupo composto por um casal, que atua num palco mínimo, numa boca de cena menor ainda. E acontece tudo! Monstros imensos pedindo carinho, uma enorme cabeça com idéias fixas e imobilizadoras, um suicídio e um assassinato de duas pessoas que brincam numa balança, a luta de um títere contra as mãos que o manipulam (sai mancando, estropeado, mas sai!). E metamorfoses mágicas e alucinadas, de objetos e pessoas que viram outros e mais outros, sem que haja tempo para se respirar.... As figuras lembram Bosch, Bruegel (criticando também os bonecos usuais), a iluminação é iluminada! Cada cena (curtíssima) é um murro no estômago. Consciente, conseqüente, exigindo que o público pense e mostrando que o mundo não é tão alegriño e tão bonitinho como parecem querer os marioneteiros... Simplesmente fantásticos, com uma técnica perfeita, fazem um suceder de inesperados, com contundência e força nunca perdidos. Incomodativos, sem dúvida. E o que conseguem é loucura e beleza pura!

## REAL BONITEZA

Mas, a real boniteza, o momento de grande vitalidade e de maior amor foi trazido por Obraztsov, um idoso e encantador russo, diretor do Teatro Central de Bonecos de Moscou nos últimos 50 anos. Este senhor, de mais de 80 anos de idade, acompanhado por sua esposa ao piano, sozinho com os seus bonecos-de-luva e suas mãos, num palquinho mínimo, canta e conta historinhas curtas, com uma ternura tal que provocou a emoção mais bonita na platéia. Sua cena, embalando um bebê, não podia ser mais bonita, mais humana, mais verdadeira, mais amorosa. Um espetáculo sem pretensão, plano de poesia, de ironia, de ritmo, de encanto, perfeito em cada detalhe naquela simplicidade e despojamento que só a muita experiência traz... Todo lírico, crítico, surpreendente, divertido, emocionante, Obraztsov faz do seu solo, uma obra-prima, que foi o momento mais vivo, mais jovem e mais verdadeiro de todo o Festival.

## OS INFANTIS

Claro que não foi possível assistir a todos. Mas, o que vi, dos especialmente dirigidos à criança, não foi muito alentador. O grupo da Bulgária, o *Central State Puppet Theatre*, que existe desde 1946 e é, evidentemente estatal, pelo menos poderia saber das coisas. Veio com a história *Tchimi*, que mui originalmente gira em torno da necessidade de amizade... Os bonecos de luva não poderiam ser mais estereotipados, os objetos de cena eram horror puro (dourados e galhos d'árvores...) e uma verborragia infinita numa movimentação quase inexistente (num espetáculo para crianças pequenas). Tudo feíssimo, chato, repetitivo, óbvio, sem graça mesmo...

O grupo francês *Mathilde et Paul Dounac* (que atua desde 1953) surgiu com uma proposta intitulada *Une plume dans le tête d'Anais Ponpon*, de uma pretensão que nem de longe correspondia às possibilidades reais do trabalho. Usando de tudo: marionetes, máscaras, sombras, luvas, efeitos visuais, nem por isso conseguiram boniteza. A chatice impera, o texto redundante, redundante, redundante... Pretende ser "Alice", mas fica na lição-de-casa mesmo: procura teu amigo e não o perderás (essas sábias palavras são repetidas, no mínimo, 200 vezes). Enfim, como

qualquer francês que pretende ser crítico e que não consegue nada, além de demonstrar um teorema, *d'ailleurs* já conhecido...

Da Suíça vieram os *Marionnettes de La Rose des Ventes* (que existem desde 1967) com uma peça chamada *Il était une fois dans l'oeuf*; que até que começa bem: uma imensa mãe-terra que transa com o sol e ele, depois, aquece o seu ovo... Deste surgimento de mundo surgem junto infinitos elementos azuis repetidos: robôs e borboletas, dinossauros e crianças, numa *mélange* total, tornando a montagem imensa, arrastada. E pior, moralista e apoiada numa nova didática pretendendo demonstrar que meninos e meninas têm mundos não compartilháveis, mas devem se gostar para que haja um equilíbrio entre a força (do menino) e a harmonia (da menina). Uma bobajada, onde o conflito das relações é mal colocado e pior resolvido, repressiva na sua pseudo-afetividade piegas e confusa no que pretende passar. Ruim, de matar!

Então, deu outra vez prá se constatar facilmente que grupos como o *Draks*, que fazem uma *Bela Adormecida* sem pensar em faixa etária, atingem a todos, de modo vivo, irrequieto e poético. E os que pretendem dirigir-se especialmente às crianças, se sentem na obrigação de ensinar alguma coisa, se perdem, não ensinam nada que possa interessar e só irritam a todos e de todas as idades. A chateação é a meta atingida.

## ATIVIDADES PARALELAS

Para aqueles a quem não bastava a possibilidade de assistir a seis espetáculos diários (se tivesse o dom da onipresença), muitas outras coisas ainda foram programadas. Conferências todas as manhãs sobre o andamento do Teatro de Bonecos no seu país (Ana Maria Amaral fez muito sucesso com a sua palestra sobre o Brasil), exibição de filmes feitos para TV ou cinema e oficinas de trabalho para sentir o gostinho de alguma técnica ou forma de trabalho de alguém, todas de uma hora de relógio (o que mal dava para uma saudação ao distinto auditório).

Uma livraria vendendo tudo que existisse sobre como fazer bonecos (muito concorrida) e uma bonecaria vendendo toda a espécie de bonecos feitos por toda espécie de pessoas (mais concorrida ainda). Nas duas, nenhum critério de seleção ou qualidade: o que viesse, expunha-se e vendia-se.

E exposições montadas de bonecos de alguns países: dos EUA, do Japão, da Malásia, bonecos populares da Bélgica, os nosso mamulengos, marionetes de Mali e da Nigéria podiam ser vistos com calma e prazer nos diferentes museus e sedes de órgãos oficiais de Washington. Um material rico, expressivo, belo.

E espetáculos à parte de marionetes folclóricos de países tidos como idem: da Índia, da Sicília (Itália), do Egito, em lugares separados, em horários diferentes, prá ver com outros olhos (não os teatrais) esses estranhos seres vindos de países (?) tão exóticos, talvez tão interessante como ir ao zoológico... Um autêntico desrespeito, sob qualquer ponto de vista... E também manifestações isoladas, no meio dos relvados ou nas escadarias, de participantes não-oficiais, que faziam o seu *show* e passavam o chapéu, como nas ruas de Nova Iorque, sem nenhuma pretensão, contestação ou protesto...





## O BRASIL

O Brasil compareceu com uma delegação oficial (patrocinada pelo S.N.T. e chefiada com muita eficiência e competência por Humberto Braga) e várias acontecimentos. A exposição de Mamulengos — História e Estórias, organizada por Magda Modesto com ajuda de Manuel Kobachuk, na sede da OEA, constava de 200 bonecos de tal modo valorizados e tão inteligentemente dispostos, que só se ouvia um suceder de cumprimentos, da parte de todos que a viram. Até o Obraztov deixou por escrito o seu entusiasmo e a sua admiração.

A ABTB levou um número especial de sua revista *Mamulengo*, onde três articulistas explicam o movimento bonequeiro no Brasil, o Teatro de Bonecos popular, a quantas andamos em matéria de buscas e solidificações do Teatro de Bonecos e quais os nossos principais grupos. Uma edição visualmente muito bonita, com farto material fotográfico, bem paginada, e que foi muito bem recebida pelos congressistas.

Na eleição para a nova diretoria da UNIMA, várias reuniões com grupos latino-americanos, motivadas pela constante marginalização que todo o continente vem sofrendo, nas várias gestões da UNIMA. E Ana Maria Amaral foi escolhida por consenso geral para ser a representante do bloco latino e foi eleita (com sufrágio muitíssimo significativo) para o Comitê Executivo da entidade, para os próximos quatro anos.

E em matéria dos espetáculos apresentados, o Brasil fez bonito! O grupo Giramundo (de Belo Horizonte) mostrou a sua plástica e sonora concepção do poema *Cobra Norato* de Raul Bopp e a beleza dos bonecos, concebidos por Álvaro Apocalypse, provocou encanto e curiosidade nas suas seis apresentações (considerado, portanto, grupo de primeiríssima pela organização!). E a *Festa na mata verde* mostrada pelo *Mamulengo Só-Riso* (de Olinda) foi um dos grandes sucessos de todo o encontro. A proposta lúdica, solta, aberta, a alegria contagiante, a brincadeira constante com a platéia, a beleza dos bonecos, o tom brasileiro da encenação dirigida por Fernando Augusto dos Santos provocou aplausos gerais e prá lá de entusiasmados. A espontaneidade dos manipuladores (aparecendo para agradecer sem camisa, descalços, num à vontade total), o tom crítico, irreverente da montagem, o seu sabor de festa popular, a luta contra a autoridade, o desfile ininterrupto de folguedos e danças, fez com que a maioria dos congressistas o colocassem como o espetáculo mais vital de todos os apresentados. Uma vitória que soou bonita, plena, gostosa, que provocou sorrisos em todos que sempre torceram pela seriedade e beleza do trabalho do *Só-Riso*. Gostosa pura!

O SNT, que patrocinou toda essa gama de atividades brasileiras, só pode ficar orgulhoso do seu trabalho, da qualidade do que enviou e prestigiou, da importância de ter lançado oficialmente (o Brasil participou pela primeira vez desse Festival) peças e exposição desta categoria, firmando o Brasil como um país buscante e achador de caminhos na área do Teatro de Bonecos, sério (e não sério), inventivo, vital e comprometido (prioritária e claramente) com as nossas raízes mais legítimas e significativas.

Um Festival a que valeu a pena assistir. Um panorama do que se faz busca/procura/acha/ pesquisa na procura eterna da eterna caminhada dos bonecos pelo mundo interior de cada pessoa. Viram-se equívocos e deslumbrâncias, vitalidades e mesmices, áreas confusas e trilhas já claras. Pena que a organização do Festival não se tenha preocupado e proposto em fazê-lo também um encontro mais crítico, onde se discutisse mais (não ao sabor dos encontros eventuais), se trocasse mais, para que se concluísse melhor. E aí, nem teria tido tanta importância o

pouco critério de escolha (ou convite) aos grupos que se apresentaram. Porque teria sido possível discutir as suas omissões e descaminhos e não simplesmente retirar-se da platéia. Que no próximo Festival isso ocorra, prá que não se fique na contemplação absorta, mas na permuta fértil. Pena, quem não pôde ir, pois voltaria pleno de imagens belas, inquietas, instigantes, que ecoam dentro e fazem pensar na importância secular desta arte imortal e de significados profundos: o Teatro de Bonecos.



# CHICO ALEIXO: O DESAPARECIMENTO DE UM ARTISTA

Fernando Augusto Santos

A partir de artigo publicado no Jornal *Mensageiro Rural* n.º 61, da Fundação Helena Antipoff, por Celso Kropf de Abreu e Leda M. da Costa

Francisco Aleixo, nosso querido Chico Aleixo, faleceu no dia dezesse- te de janeiro próximo passado e com ele se foi uma das energias mais vibrantes do movimento titiriteiro.

Mineiro, natural de São Gonçalo, nasceu no dia 02/04/50. Desde cedo, Chico revelou-se uma criança dotada de grande inteligência e criatividade, inclinando-se para a criação artística, com a qual se expressou ao mundo no curto espaço de sua existência.

Todos sabíamos da gravidade do seu estado de saúde e de como ele, na sua alegria contagiante, procurava escondê-lo. Faleceu após ter-se submetido a uma intervenção cirúrgica para implantação de uma válvula artificial no coração. Essa lesão veio marcar toda a sua existência, quando tinha apenas três anos de idade. Se não fosse a persistência da enfermeira, D. Alice, e a fibra de sua mãe, D. Maria das Dores Rodrigues, teria sido fatal já àquela época. Apesar de consciente dessa limitação física, Chico Aleixo não se entregou ao marasmo, nem ao desespero, e viveu intensamente, transmitindo alegria e boa vontade a todos de quem se cercava. Nada o impedia de fazer aquilo que sua vontade e inteligência permitiam. Interrompia suas atividades nos períodos de crise e, tão logo melhorava, voltava a elas.

Simples, de total despreendimento, nunca se enviaidava pelos seus feitos e pelo seu talento. Estava sempre pronto para servir e não sabia dizer "não" a quem lhe procurava, pedindo sua colaboração em qualquer assunto relacionado com arte.

Sua vida profissional foi intensa e diversificada. Chico fez de quase tudo na área das artes plásticas. Foi escultor, com peças espalhadas em vários países (Alemanha, Estados Unidos, Itália, etc.), entalhador, pintor, ceramista, decorador, cenógrafo, aderecista e bonequeiro.

Apesar de viver de seu trabalho artístico, não era pessoa muito ligada na questão monetária e, muitas vezes, seus amigos mais íntimos se viam quase que na obrigação de alertá-lo sobre o assunto.

Como bonequeiro, Chico teve sua existência ligada aos grupos Revisão e ao Fura-Bolo, ambos de Maria Luiza Lacerda. É verdade que trabalhou para vários outros, como: o Grupo Malmequer de Cláudio Ferreira e Clorys Dale, criando e confeccionando os bonecos do espetáculo *O Auto do Guerreiro*; Ronaldo Boschi em Belo Horizonte no espetáculo *Pedro Malazartes*; criando, em 1978, junto com outros companheiros, o grupo de bonecos "Patati e Patata"; confeccionando bonecos para grupos, pessoas e instituições as mais variadas, criando um estilo próprio, uma marca pessoal inconfundível. Para o Fura-Bolo criou todos os bonecos, durante anos, até a sua morte.

Mas foi no Revisão que Chico soltou sua imaginação e evidenciou seu talento aos muitos bonequeiros que o conheceram, integrando-se por completo no grupo, sendo ao mesmo tempo artesão, ator, manipulador e sonoplasta. Assim foi na montagem de *Fantasia ou realidade na*

*música de Pink Floyd* e mais ainda no poético *Andar sem parar de transformar*, dois grandes sucessos na carreira do Revisão.

Participando ativamente de vários festivais da ABTB, Chico era sempre a imagem do bom humor, da irreverência e sobretudo do carinho que dispensava aos seus colegas.

Em 1970, por ocasião de sua 1.ª Exposição Individual realizada na Galeria Santa Rosa, da Biblioteca Regional de Copacabana, Dona Helena Antipoff, sua grande amiga e incentivadora, escreveu no catálogo um depoimento do qual transcrevemos parte, pois bem traduz a trajetória percorrida pelo artista.

*"Chico Aleixo, já aos 19 anos, na 1.ª Exposição Coletiva do Grupo Artesanal Acorda chamou a atenção do público com seu Dom Quixote, (perdão, a "Lágrima de D. Quixote") e a "Iara", esta última reproduzida na capa do convite. No ano seguinte, março de 1970, na 2.ª Exposição Coletiva do mesmo grupo, foi o "Santo de Assis" e o "Argonauta" que mereceram a maior aprovação do público.*

*Chico Aleixo sobressaiu-se, tanto no artesanato de argila como no entalhe, dando preferência à arte do entalhe. Nela encontrou motivos para expressar suas figuras e formas, explorar luzes e sombras e produzir ruídos e ritmos. Descarregou um bocado de sua revolta juvenil na quele bater criativo e teve o prazer de tocar ruidosas 'variações' na nobre madeira de lei brasileira.*

*Chico Aleixo entende alguma coisa da música popular 'moderna', pois já organizou grupos de companheiros anos atrás, dando com eles voltas nas Minas Gerais, seu Estado. Toca violão eletrônico construído por ele mesmo, com paciência notável, com suas mãos habilidosas, de fina sensibilidade. Meses antes, o Chico se divertia com as Mariornetes reunidas na frente do palco portátil.*

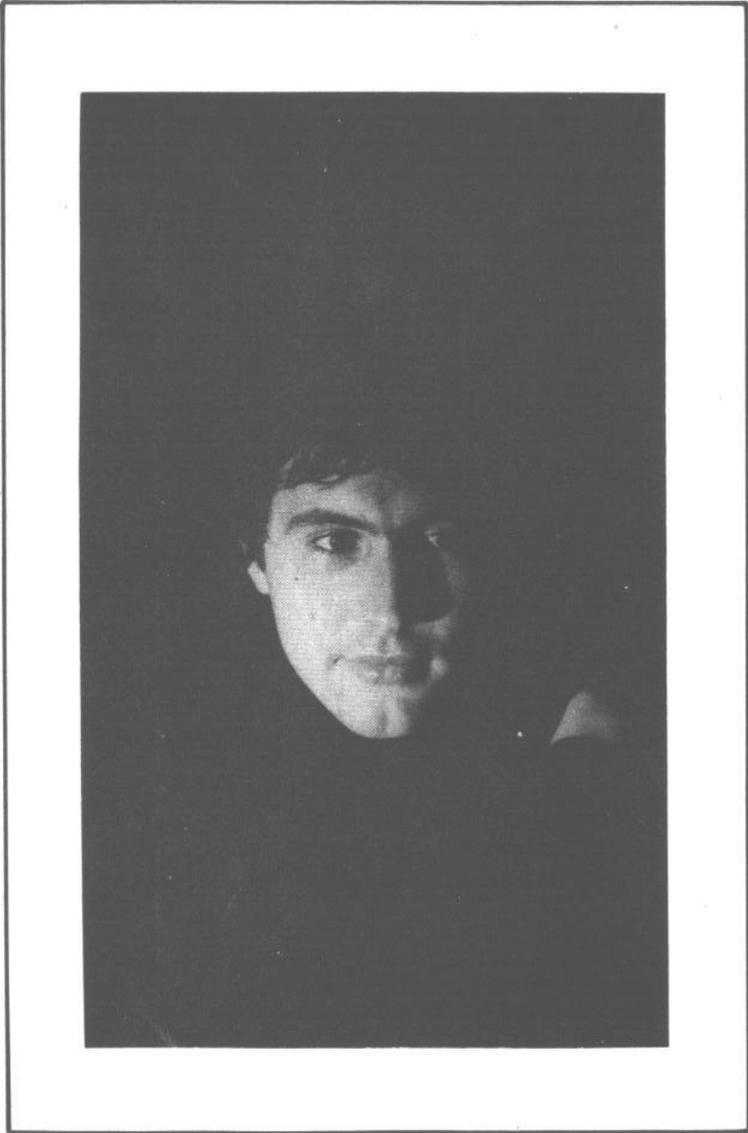
*Chico Aleixo tem sempre o que fazer. Há poucos meses passados estava ele na Escolinha de Arte do Brasil, que lhe abriu perspectivas e lhe revigorou o entusiasmo.*

*Nunca a gente tem conseguido dele tempo suficiente para levá-lo à mesa do hospital, para uma intervenção cirúrgica, há muito prescrita por competentes cardiologistas.*

*Chico tem medo da operação e, para evitá-la, inventa uma porção de coisas, agora esta 1.ª Exposição Individual, que reunirá um bom número de seus trabalhos de entalhe e cerâmica.*

*Chico continua inventando sempre o que fazer. É uma fuga. Aliás, esta sua fuga (ou covardia), é bem mais corajosa que a de muitos outros que se refugiam na doença para fugir do trabalho."*

Trabalhador incansável, Chico continuará presente, do alto do seu 'encantamento', como testemunho fecundo aos seus amigos bonequeiros. E sem dúvida nenhuma trabalhando, esculpindo e burilando seu espírito, seu incansável querer-ser.





# UMA OFICINA DE PESQUISA — SOBRE O CASULO — CENTRO EXPERIMENTAL DE BONECOS

Ana Maria Amaral

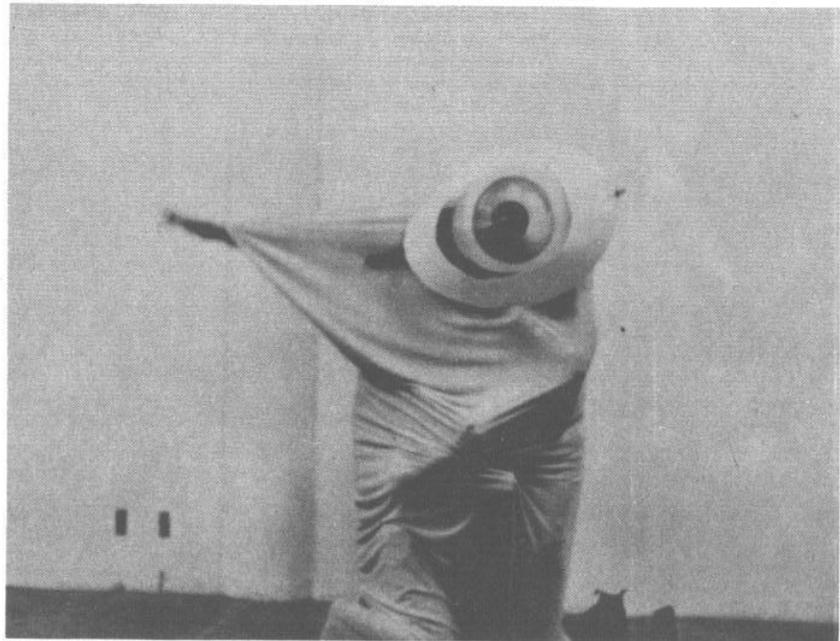
O Casulo, Centro Experimental de Bonecos, neste final de 1980, quase que se aproximou de um de seus objetivos: obter local para o desenvolvimento de um trabalho de pesquisa para criação e construção de bonecos, máscaras e objetos animáveis. Quando iniciamos nossas atividades em 1976, o Casulo, por motivos financeiros, sempre teve dificuldades de manter um centro. O que acontecia eram cursos e espetáculos esporádicos em locais diversos e quase sempre em luta com a não continuidade de seus participantes. Mas, nesse ano de 1980, graças ao espaço cedido pela Fundação Bienal de São Paulo e ao patrocínio da Secretaria Estadual de Cultura, pudemos iniciar algumas atividades e entrar quase numa rotina de pesquisa. Esse espaço e patrocínio nos foram concedidos depois de muitas e exaustivas batalhas, mas a vitória foi alcançada como num final feliz de novela. Papel importante tiveram protagonistas como Luiz D. Villares, presidente da Fundação Bienal, e Amália Zeitel, então presidente da Comissão Estadual de Teatro. Mais tarde, também a Secretaria Municipal de Cultura, tento à frente um Secretário-poeta, Mário Chamie, passou a ver com bons olhos o nosso trabalho, dando-nos todo apoio e colaboração.

E isso tudo acontecendo e estourando nas vésperas de nossa viagem à França para representar o Brasil na primeira reunião do Comitê Executivo da UNIMA, sem o apoio do Itamaraty para passagem e despesas de viagem, ainda que se tratando de assunto de intercâmbio cultural internacional. Mas esse problema foi resolvido através do Prof. Miguel Colasuonno, presidente da Embratur, que nos concedeu auxílio. E ainda tivemos tempo de preparar o nosso relatório sobre a situação do Teatro de Bonecos na América Latina e entregá-lo à Comissão do 3º Mundo, em Charleville-Mézières.

Nesse entretempo, a oficina se manteve pela participação ativa de Zé dos Móviles. Antes de partir, deixamos pronto o projeto de uma nova montagem, *Prelúdio sem dó*. Alguns bonecos grandes foram construídos (Mãe Preta, Mulher Branca, a Fome, o Menino etc.) e o cenário foi todo elaborado com maquetes e croquis. Esse projeto, com roteiro de Ana Maria Amaral e cenário de Zé dos Móviles, foi proposto e aceito no I Salão Paulista de Artes Plásticas e Visuais, sendo 102 os aprovados entre mais de 800 inscritos.

Logo após nossa viagem à França teve início no Centro uma outra fase de trabalho: uma oficina aberta a estudantes e profissionais de Teatro e Artes Plásticas: a Oficina de Animação e Som, com o objetivo de entrosar máscaras, bonecos e objetos com sons. Muita ênfase foi dada às brincadeiras dramáticas, levando-se em consideração principalmente o entrosamento dos grupos (divididos em dois períodos, noturno e diurno). Essa oficina, co-dirigida por Ana Maria Amaral, teve como monitores Zé dos Móviles na área de Artes Plásticas e Lothair Americano e Rafael Mazin na área de Música.

Esse mês de trabalho grupal intensivo deu bons resultados. Alguns elementos da oficina dispuseram-se a continuar conosco. Pudemos, então, formar dois elencos para montagens de espetáculos. Estamos agora na fase de ensaios e produção de uma nova peça infantil, *Zeda Vaca*, bem como de *Palomares* (em nova montagem com a co-direção de Sílvio Zilber). Esses dois trabalhos (se o chão da Bienal não afundar sob as lajes e a terra ou se as estrelas não caírem sobre nós) serão apresentados no próximo festival da ABTB, em São Paulo.





# REUNIÃO DO COMITÊ EXECUTIVO DA UNIMA

Relatório de Ana Maria Amaral

Em junho de 1980, durante o Festival Mundial de Marionetes da UNIMA, em Washington, Ana Maria Amaral foi eleita para o Comitê Executivo da UNIMA, representando a América Latina.

Em outubro do mesmo ano, na cidade de Charleville-Mézières (França), foi realizada a primeira reunião desse Comitê para o quadriênio de 1980/84, com a presença de Ana Maria Amaral, que elaborou o relatório que se segue, informando resumidamente sobre as principais decisões tomadas durante o encontro.

À reunião do Comitê compareceram o Presidente da UNIMA, S. Obratzow (U.R.S.S.), os Vice-Presidentes H. Jurkowski (Polônia), Nancy Staub (EUA) e M. Meschke (Suécia) e demais membros integrantes do Comitê Executivo, M. Niculescu (Romênia), J. Blundall (Inglaterra), J. Dvorak (Tchecoslováquia), D. Sziliagy (Hungria), R. Maser (Alemanha Oriental), N. Georgieva (Bulgária), H. Purschke (Alemanha Ocidental), F. Van Deth (Holanda) e Ana Maria Amaral (Brasil). Estiveram também presentes F. La Rose do Instituto Internacional da Marionete, J. Loup Temporal da UNIMA-França, G. Gysiu da UNIMA-Suíça e A. Kurten da UNIMA-Estados Unidos.

FERNANDO AUGUSTO

## RELATÓRIO DA REUNIÃO DO COMITÊ EXECUTIVO DA UNIMA

### I. REUNIÕES PREPARATÓRIAS DAS COMISSÕES

No dia 16 de outubro foram realizados os trabalhos preparatórios das diversas comissões: Comissão de Formação Profissional sob a presidência de M. Niculescu; Comissão de Publicações sob a presidência de D. Szilagy; Comissão do Terceiro Mundo sob a presidência de M. Meschke e Comissão de Finanças sob a presidência de H. Jurkowski.

#### *Comissão de Formação Profissional*

Na primeira parte do dia, estando ainda ausente M. Meschke, presidente da nossa Comissão do Terceiro Mundo, fomos convidados a participar dos trabalhos da Comissão de Formação Profissional, que muito nos diz respeito e muito interesse tem para nós, bonequeiros dos países em desenvolvimento. Nessa reunião foi focalizado o assunto das bolsas de estudo, cujo programa oferece bolsas de três a seis meses aos sócios da UNIMA, interessados em novas experiências ou treinamento.

Em primeira pauta, foi feita a seleção dos candidatos para o período de 1980-81, tendo sido contemplado por unanimidade, entre outros, o único candidato da América Latina (Colômbia).

Em seguida, foram verificadas as possibilidades de bolsas para o período de 1981-82, que são as seguintes: Suécia — uma bolsa de dois a três meses; Bulgária — duas bolsas de três a cinco meses; Hungria — duas bolsas de três meses; Estados Unidos — um estágio de seis meses nos cinco principais centros de Teatro de Bonecos (Connecticut, Califórnia, Washington, Boston e Geórgia).

Os interessados deverão preencher um formulário especial, que será enviado aos centros UNIMA ou aos representantes dos países, com os quais pretendemos nos corresponder regularmente.

Considerando-se o fato de que poucos bonequeiros terão a possibilidade de alguns meses de treinamento no exterior e da pequena repercussão para nós, da América Latina, somados à dificuldade de idioma, fizemos a proposta de que, paralelamente ao programa das bolsas de estudos, especialistas de renome visitassem periodicamente os nossos principais centros, atendendo, dessa forma, a um maior número de público.

Essa proposta foi considerada interessante. Mas, para sua execução, esse projeto precisa ser mais elaborado e novamente discutido na próxima reunião do Comitê Executivo.

#### *Comissão do Terceiro Mundo*

M. Meschke apresentou um relatório sobre a situação geral da Comissão do Terceiro Mundo. Os assuntos relacionados particularmente à Ásia e à África não foram extensamente tratados em virtude da ausência de M. Contractor (representante da Índia), de T. Kawajiri (representante do Japão) e de E. Hanson (de Ghana). Quanto à América Latina foi apresentado um primeiro levantamento da atual situação do nosso Teatro.

Temos já registrados grupos da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, El Salvador, Equador, Porto Rico, Peru e Venezuela.

#### *Comissão de Finanças e Comissão de Publicações*

Não participamos dos trabalhos.

## II. COMITÊ EXECUTIVO

Nos dias 17, 18 e 19 foram realizadas em período integral as reuniões do Comitê Executivo, com a presença do Secretário Geral, do presidente e vice-presidentes, além dos sócios acima mencionados.

Foram tratados os seguintes assuntos:

- 1 — Congresso.
- 2 — Comissões.
- 3 — Instituto Internacional da Marionete.
- 4 — Registros da UNIMA.
- 5 — Calendário Internacional.
- 6 — Informações Gerais.
- 7 — Questões diversas.
- 8 — Orçamento.

### 1 — Congresso

#### a) Relatório do XIII Congresso

Nancy Staub apresentou um relatório das atividades do XIII Congresso, do qual salientamos os seguintes pontos:

- Participantes — O número total de participantes no Congresso foi de 1.471, assim distribuídos: África — 14; Ásia — 113; Europa — 279; EUA e Canadá — 976 e América Latina — 89.

- Espetáculos — Vinte países estiveram representados por 34 grupos, com um número total de 59.300 espectadores (não incluindo os espetáculos em *tournee*).

Os seminários e oficinas tiveram um comparecimento de 1.150 interessados.

As exposições tiveram um número recorde de público, assim distribuídos: "Museum of History and Technology": 1.225.000; "Hirshhorn Museum": 290.000; "Corcoran Gallery": 78.076; "Renwick Gallery": 76.076; "African Museum": 90.686; "Freer Gallery": 24.800 e "Pan American Union": 5.000.

Um documentário apresentado na televisão americana atingiu 10 milhões de espectadores.

#### b) Processos Verbais do XIII Congresso.

Oportunamente, poderemos enviar os Processos Verbais do XIII Congresso aprovados pelo Comitê Executivo aos Centros UNIMA que assim o desejarem.

Sobre o XIII Congresso salientamos o grande sucesso obtido pela aprovação da língua espanhola, como língua oficial da UNIMA.

### 2 — Comissões

#### a) Novas comissões.

Foi discutida a criação de novas comissões, tais como: Comissão de Eleições, Comissão de Teatro Amador, Comissão de Estatutos e uma Comissão de Pesquisa Científica.

Foram apresentados os prós e os contras dessas novas comissões, mas nenhuma delas foi ainda aprovada.

#### b) Relatório dos trabalhos das atuais comissões

##### Comissão do Terceiro Mundo

A nossa idéia da criação de um boletim informativo para circulação entre os países da América Latina foi bastante estimulada. Nancy Staub, dos Estados Unidos, aventou a possibilidade de uma subvenção, através de alguma instituição americana, interessada em assuntos latino-americanos. Jacques Felix, Secretário-Geral, se comprometeu a imprimir o boletim na França e fazer sua distribuição. Para a edição desse boletim, nós, da América Latina, devemos iniciar troca de idéias e formar uma comissão para a sua elaboração.

##### Comissão de Formação Profissional

Foi apresentada e aprovada a lista dos contemplados com bolsas de estudo em 1980/81, assim como foi oficializada a lista das próximas bolsas oferecidas. (Ver parte I deste relatório).

A nossa proposta de intercâmbio cultural, através de uma equipe de técnicos, que viajaria aos países menos favorecidos, foi muito bem aceita, ficando em aberto a elaboração desse projeto para ser aprovado e executado a partir da próxima ou próximas reuniões do Comitê Executivo.

*Comissão de Publicações* — apresentou novos planos para o próximo ano.

*Comissão de Finanças* — apresentou também seu relatório.

### 3 — Instituto Internacional da Marionete

Foi apresentado o protocolo para o acordo entre a UNIMA e o Instituto Internacional da Marionete, que passará a funcionar em Charleville-Mézières, a partir do próximo ano.

Foi muito discutida a organização do Instituto. Sua programação inclui estágios de seis meses, para 20 ou 30 estagiários. Cada estágio será dividido em duas partes: três meses dedicados à pesquisa, estudo e montagem de um espetáculo, e três meses dedicados à exploração desse espetáculo a ser apresentado na França e em outros países da Europa.

Uma equipe internacional de especialistas será convidada para orientar os diversos temas de estudo. Essa equipe será constituída de diretores, teóricos, 'virtuosos', cenógrafos etc. Os estagiários poderão ser bolsistas de órgãos oficiais ou de instituições de seus países de origem, ou bolsistas da UNIMA.

### 4 — Registros da Unima

As próximas reuniões do Comitê Executivo foram assim confirmadas:

1981 — Outubro, Bulgária.

1982 — Maio, Holanda.

1983 — Por falta de confirmação oficial não foi ainda determinado o local da reunião do Comitê Executivo de 1983, originalmente planejado para o Brasil, ficando em aberto o assunto.

1984 — XIV Congresso da UNIMA na Alemanha Oriental.

## 5 — *Calendário Internacional*

Foi feita uma última revisão da lista dos eventos programados para 1981 a serem publicados no Calendário Internacional da UNIMA.

Todos os Centros UNIMA, ou representantes de cada país, devem enviar anualmente a programação das atividades do próximo ano de seu país, até o dia 1º de outubro do ano corrente. Essa programação deve ser enviada ao Secretário Geral da UNIMA, B.P. 249, Charleville-Mézières, 08102, França.

### a) Pagamento das anuidades

O pagamento das anuidades não foi modificado.

Nos países onde não exista um Centro UNIMA serão aceitos sócios individuais; o pagamento anual de cada sócio é de US\$ 6,00 dólares.

Nos países onde já existe um Centro UNIMA a anuidade é de US\$ 3,00 dólares por sócio, havendo necessidade de um mínimo de 150 sócios em cada Centro.

Esse pagamento deve ser feito diretamente ao Banque Nationale de Paris — Charleville-Mézières, UNIMA, conta n.º 034.514.22, Charleville-Mézières 08102. França.

### b) Relatório das atividades dos Centros UNIMA

Espera-se que um relatório anual das atividades dos Centros UNIMA seja elaborado anualmente e enviado ao Secretário-Geral — França.

No final da gestão de cada diretoria os Centros UNIMA deverão também apresentar um relatório final desses últimos quatro anos.

### c) Preparação para o XIV Congresso

Foi muito debatido o tema do próximo Congresso. A Alemanha Oriental propôs o tema: "Encontro de outras artes com o Teatro de Bonecos".

M. Meschke propôs o tema: "Terceiro Mundo".

Outra proposta feita foi: "A integração das artes no Terceiro Mundo".

As propostas ficaram para serem ainda discutidas na próxima reunião do Comitê Executivo, em 1981.

## 7 — *Questões Diversas*

Entre outros assuntos, foi por nós feita a proposta de publicação de artigos, originalmente escritos em espanhol, para serem publicados na revista anual *Unima Information*. A proposta foi aceita. Os interessados deverão enviar os artigos ao editor responsável da revista, H. Jurkowski, para serem avaliados. Se aceitos, eles serão publicados no original em espanhol, com um resumo em inglês e em francês a cargo do editor.

Endereço de Henri Jurkowski: 5/11 Rue Krucza apt. 49  
00-548 Warszawa, Polônia.

## 8 — *Orçamento*

Foi apresentado e aprovado o orçamento para 1980/84.

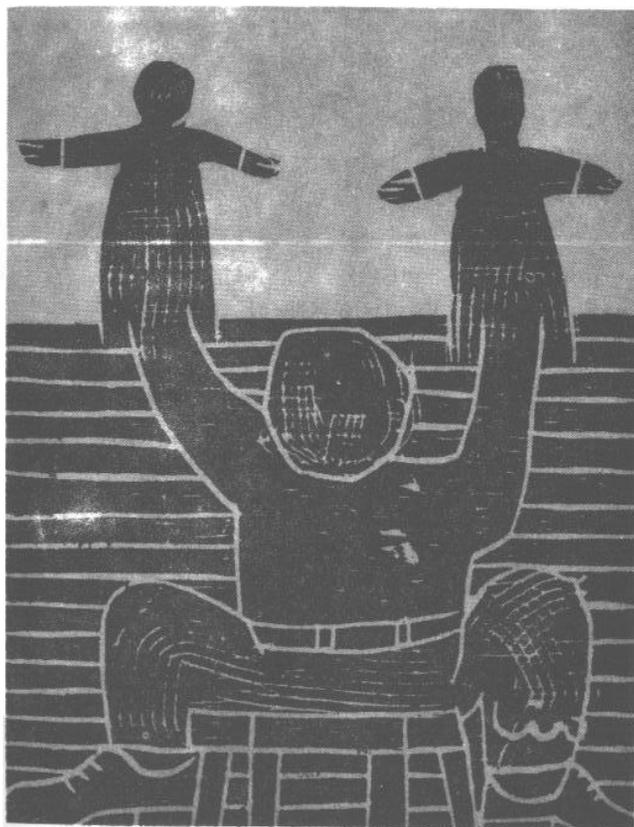
## CONCLUSÃO

A avaliação final dos trabalhos foi muito boa. Salientamos o interesse e a receptividade de todos os membros do Comitê Executivo da UNIMA em relação à América Latina. Há um interesse muito grande em que nos façamos cada vez mais presentes nas atividades da UNIMA.

Obs. Esta circular foi enviada aos Centros UNIMA da América Latina e aos Representantes de cada país, assim como à diretoria da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, aos seus Representantes Regionais e aos sócios da UNIMA do Brasil.

S. Paulo, dezembro de 1980

Os nossos agradecimentos especiais à SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA da cidade de São Paulo que tornou possível a distribuição desta circular, arcando com as despesas postais.



## INFORMAÇÃO UNIMA

### *Institut International de la Marionnette*

O Instituto Internacional da Marionete, Charleville-Mézières, França, iniciará as suas atividades oficialmente no dia 27 de agosto de 1981. Nessa ocasião, entre os dias 27 e 31 de agosto, será realizada a 1.ª Conferência dos Ensinamentos da Marionete. O 1.º Estágio Internacional será de 31 de agosto a 28 de novembro, tendo como tema: "Marionete de Fio". Da equipe de professores participam Margareta Niculescu, da Romênia, Jan Dvorak da Tchecoslováquia e Michael Meschke, da Suécia. A língua de trabalho será o inglês e o francês. Bolsas de estudo podem ser requisitadas através da Embaixada da França, junto aos adidos culturais. Os formulários acham-se à disposição dos interessados, junto à representante da UNIMA, Ana Maria Amaral. Infelizmente, por um atraso de correspondência, essa notícia nos chegou após o prazo fixado para as inscrições de Charleville-Mézières, isto é, 31 de março. Porém, como o programa do Instituto Internacional da Marionete é um programa contínuo de estágios, os sócios da UNIMA interessados no próximo estágio devem entrar desde já, por escrito, em contato com Ana Maria Amaral (Rua Fernão Dias, 73 — S. Paulo, SP. 05427) enviando nome completo e endereço atualizado.

Na programação de suas atividades de 1981 o Instituto Internacional da Marionete incluirá também, além do referido estágio, uma exposição de bonecos de sombras da Indonésia, a 1.ª Conferência Mundial do Ensino da Marionete, a publicação de uma bibliografia completa sobre a marionete, ateliers de animação para crianças e para pessoas com defeitos físicos, além de uma *tournee* pela França do National Marionette Theatre dos Estados Unidos.



# TEATRO DE BONECOS PARA CEGOS

Armia Escobar

Quando falamos em Teatro de Bonecos e procuramos situá-lo no tempo e no espaço dois fatores surgem — sua origem religiosa e seu caráter humorístico.

Sua origem religiosa remonta ao antigo Oriente (China, Índia, Java, Indonésia etc.), chegando através dos mercadores até à Europa, onde era usado durante a Idade Média como instrumento de evangelização, nos autos religiosos.

Tomou uma forma popular profana com a *Commedia dell'Arte*. O florescimento do Teatro de Bonecos no século XVI, época dos grandes descobrimentos, concorreu para sua divulgação, não só na Europa, através das *troupes*, mas também em todo o mundo Ocidental.

Os bonecos possuem uma magia especial e onde chegam nos obrigam a sair do realismo, através de seu grande poder de sugestão e sua linguagem simples e direta.

“O paradoxo do boneco”, escreve Mane Bernardo, “consiste em sua capacidade de expressar mais do que o comediante, embora disponha de menos meios; em descobrir-nos mais amplamente a vida, embora não a possua; em elevar-nos ao sonho, embora de madeira; em obrigar-nos a dar-lhe uma resposta, embora mudo”.

Os bonecos (títeres, marionetes, fantoches, mamulengos etc.), podem ser de vários tipos — de luva, de vara, de fio, de sombra etc. e feitos com os mais diversos materiais — de pano, de papelão, de madeira, de sucata etc. O importante é saber usá-los dramaticamente, fazê-los comunicar algo.

A expressão do boneco está sobretudo no movimento, completado pelo som. O bonequeiro deve dar às suas mãos uma força mágica e fazer um verdadeiro estudo psicológico de cada um de seus personagens.

O boneco que mais se incorpora ao homem é o boneco de luva — que é ‘vestido’ por ele e, por ser demasiadamente esquemático, não representa o personagem, mas o encarna — é o próprio personagem.

O espetáculo ou a brincadeira (como é popularmente chamado) de bonecos se realiza no mundo da imaginação. Exige, portanto, dos participantes o uso de seu poder criador e a faculdade de transcender o material e transfigurá-lo.

Bernard Shaw dizia do títere: “O boneco, com sua expressão fixa e intensa, com seus estranhos trajes e sua atitude extraterrena, age sobre a imaginação, como as grandes figuras dos vitrais da Catedral de Chartres. Estes também não mudam de expressão, não se movem e, no entanto, são muito ‘mais vivos’ que as pessoas que os contemplam”

O Teatro de Bonecos é arte, melhor, é uma síntese das artes e acontece, portanto, dentro de um contexto histórico, cultural, social, político, econômico, religioso, educativo.

A arte é situada aqui e agora, possui valores que a transcendem, tem uma concepção própria dos seres humanos e do mundo, atinge o universal, eliminando barreiras de tempo e lugar. Assim, o Teatro de Bonecos oferece mil possibilidades a quem o descobre.

Nas mãos de um educador hábil é um instrumento de grande valor.

Não podemos, porém, aceitar uma representação de bonecos, como se fosse uma aula. A ação dramática cria uma atmosfera de recreação, propicia uma idéia emocional de prazer, dentro da ação educativa. O ensinamento está presente em função do boneco. Não se verá jamais “dar uma aula” com bonecos.

No trabalho com agentes educativos é importante salientar a dialogicidade do boneco e sua eficácia não só com crianças, mas muito particularmente com adultos. O Teatro de Bonecos é essencialmente comunitário. Começando pela escolha dos temas, confecção dos bonecos, ensaios e, finalmente, a participação dialógica do público.

A apresentação do tema deve ser dinâmica e do interesse de todos, assim, não haverá dúvida quanto a uma participação ativa.

Com agentes educativos de saúde, por exemplo, os temas saltam com a força do interesse vivencial; necessário é dar-lhes a forma dramática e estabelecer o diálogo. Em vez de oferecer a resposta pronta para os problemas apresentados, discutir com os participantes através do boneco, qual a melhor solução. Se necessário, deixar por um pouco o boneco e debater as várias opiniões. Depois de terem chegado a uma decisão, tomar o boneco para fechar o trabalho.

O Teatro de Bonecos é um instrumental, com suas características próprias, suas técnicas e suas limitações. Para dominá-lo, é necessário um estudo teórico-prático do mesmo.

Como colaboração, transcrevemos aqui uma experiência recente, feita em nosso laboratório de comunicação.

#### *Experiência de Teatro de Bonecos para cegos*

Num trabalho de laboratório lúdico, um grupo de quinze profissionais (psicólogos, comunicadores, pedagogos, artistas e estudantes) encontrou um meio de divertir os cegos através de um espetáculo de Teatro de Bonecos.

A pesquisa e as experiências prévias foram exaustivas e cuidadosamente feitas.

Primeiro, foi mantido um contato com o Instituto dos Cegos que fica bem perto do centro de trabalho. Nesse contato foram abordados alguns professores, inclusive dois, totalmente cegos.

O que nos foi pedido de imediato é que não nos mostrássemos penalizados ao lidarmos com os cegos, que os tratássemos normalmente, pois eles gostavam muito de qualquer coisa que os alegrasse, mas eram desconfiados e tímidos. Era necessário que nos aproximássemos deles, que nos deixássemos ser apalpadados por eles, falássemos, explicássemos como éramos e qual o nosso objetivo.

Depois deste contato, em que tivemos várias informações, inclusive a de faixa etária, que muito nos preocupava, começamos as reuniões para determinar como deveríamos fazer o espetáculo e quais seriam os elementos (ou meios ou canais) de comunicação com os cegos — o tato é altamente sensível, o ouvido também; tínhamos ainda o olfato, o paladar e a sinestesia.

Iniciamos as pré-experiências, nas quais metade do grupo ficava cego e a outra metade atuava. Tivemos, logo de início, de nos despojar de todas as teorias e técnicas sobre Teatro de Bonecos que estávamos usando.

Escolhemos uma pecinha simples, inspirada no folclore de animais.

Resumo da peça: “os animais se reuniram, preocupados com os roubos que vinham acontecendo na floresta. Do coelho tinham roubado as cenouras; da porca, suas roupas, quando se banhava no rio; do porco-espinho, alguns espinhos; do macaco, as bananas; da cobra, o chocalho, — assim todos os prejudicados procuravam um jeito de descobrir o ladrão. O coelho deu uma idéia. Disse que possuía uma rosa mágica, que, perto das pessoas que praticavam o bem tinha um bom odor e, colocada próximo de alguém que havia feito uma má ação, cheirava mal. Propôs a todos que voltassem para suas casas. Ele, então, iria de casa em casa, fazer uma visita, e levaria a rosa mágica... Todos voltaram para suas casas e cada um recebeu a visita do coelho com a rosa mágica. Acontece que todos os visitados não apresentaram problema — a rosa não emitiu odor desagradável. Nova reunião dos bichos, para resolver o problema dos roubos. Quando a reunião estava em andamento aparece a onça e ninguém agüenta o mau cheiro. Todos correm atrás dela. Ela consegue se esquivar, sobe numa árvore e se põe a dormir numa galhada. Os bichos novamente se reúnem para resolver o que fazer. A solução fica aberta à platéia...”

O procedimento foi o seguinte: Os bonecos foram feitos com fazenda de texturas bem diferentes e o mais próximo possível da realidade... Para cada bicho foi escolhida uma música característica; odores foram pesquisados para a flor mágica.

Os cegos ficaram sentados em círculo. A equipe chegou e cada um foi se apresentando como havia sido recomendado.

Logo em seguida foi apresentado cada bicho: tocava a música correspondente e o boneco passava de mão em mão.

Depois de feito o reconhecimento dos animais com muitos risos e brincadeiras, o narrador convidou-os a tomar o trenzinho e irem à floresta participar da história dos bichos. Todos se levantaram e coloca-

ram as mãos nos ombros uns dos outros, fazendo uma longa fila, e com uma sonoplastia de trem foram se movendo em volta da sala... Todos se sentaram depois e o narrador começou a história, com um fundo musical de floresta, ruído de pássaros, vento e vozes de animais.

A equipe animadora, um tanto receiosa, a princípio, com uma experiência tão nova, mostrou-se bastante ativa e se comunicou muito bem com os cegos.

As casas dos animais foram determinadas na roda, pelos próprios cegos, que seguravam os bichos e faziam um som qualquer para serem localizados pelo cego que conduzia o coelho. Para as reuniões, os que estavam com os bonecos vinham para o centro e a sonoplastia ajudava com um barulho especial. Descoberta a onça, num momento dramático de grande excitação, todos correm atrás dela e não conseguem capturá-la, pois esta sobe numa árvore.

Descoberta e capturada a onça, coube aos cegos decidir qual a atitude a ser tomada diante do acontecimento. As opiniões foram variadas, mas chegaram ao consenso de que a cobra seguraria a onça até ela devolver os pertences de cada um e receber um castigo. A ramada onde a onça se escondeu para dormir foi feita com os braços de um menino cego — que adorou fazer este papel.

Observações do grupo sobre o experimento:

- A música de entrada deveria ser mais longa e alegre para criar o ambiente de festa e acompanhar o ritmo lento dos cegos.
- O volume das músicas dos bichos estava baixo, exceto a do coelho e da onça. Com o barulho feito pelos participantes, a percepção foi prejudicada.
- Deu para sentir a necessidade de mais de um de cada bichinho, para que se levasse menos tempo na apresentação dos mesmos. Num grupo de trinta cegos — cada dez poderia ter um exemplar do mesmo animal para identificação. O prazer deles está no apalpar...
- No início, o acompanhamento do ritmo, batendo as mãos e os pés, agradou muito, mas depois caiu. Ficaram um tanto dispersos enquanto cada animal passava.
- Havia necessidade de reforço, na passagem de cada bicho, tanto quanto à música, como quanto ao tempo de cada um ficar com o bichinho.
- A condução do elemento surpresa foi feita, fazendo-se passar na hora da identificação a cobra sem o chocalho e o porco-espinho sem os espinhos, perguntando-se a cada um o que estava faltando nos animais. Muitos contavam inclusive os buraquinhos dos espinhos do porco-espinho. Ao identificarem o que estava faltando, perguntavam: o que será que aconteceu com ele? Nós vamos já saber, quando começar a história — era a resposta dos animadores.
- Por carência de afeto eles sentem necessidade de um maior tempo com os bonecos e com cada pessoa do grupo.
- Muitas perguntas foram feitas pelos cegos sobre as características de cada boneco. Perguntas coerentes, mostrando sentirem falta de certos elementos básicos, como as pernas do porco-espinho, a diferença do pêlo da onça etc.

- A receptividade e o envolvimento na história foram ótimos. Vivenciaram inteiramente a experiência.
- Exploração da sexualidade — muito boa, principalmente para os adolescentes. A porca procurando a roupa, com seus peitos de fora, provocou uma boa carga de humor.
- Quando a criança sofre de dupla deficiência, o método não funciona a contento, pois falta-lhe a capacidade para abstrair (exemplo: cega e surda).
- Noção espacial muito boa: os participantes logo conseguiram localizar onde estavam os colegas e colocavam-se com grande desenvoltura para as reuniões no centro do círculo.

— Identificação com os personagens:

- 1) onça — porque é muito esperta, conseguiu enganar a todos
- 2) porca — porque é gordinha
- 3) coelho — porque é fofinho
- 4) macaco — é engraçado
- 5) cobra — (apenas um). Por conseguir prender a onça.

— Quanto ao castigo da onça:

- mereceu — porque era esperta
- mereceu — porque era ruim
- mereceu — porque roubou

— O mau cheiro era o elemento básico da história e daria o suspense. O que usamos não convenceu, mas como eles já estavam envolvidos, a falha passou despercebida. Entretanto, seria um elemento que deveria ser bastante explorado.

— Observações da professora Lourdes (cega) quanto à porca e quanto ao final da história — muito boas.

Não posso deixar de transcrever aqui, o diálogo de uma senhora que participou da experiência, com seus filhos, um de oito, outro de dez anos, sobre o espetáculo dos cegos:

“Eu nunca poderia imaginar como seria um Teatro de Bonecos para crianças, adolescentes e adultos cegos. Quando cheguei em casa comentei com meus filhos essa experiência. Minha filha de quase onze anos me fez mil perguntas. Meu filho de oito anos ficou calado e disse apenas: “deve ser horrível não ver os bonecos”!

Quando Tama começou a bombardear-me com perguntas, foi que senti mesmo a importância dessa apresentação de Teatro de Bonecos.

- Mamí, como os cegos conhecem os bonecos?
- Apalpando, cheirando, vendo com os dedos, linda.
- Mas, como eles vêem o que eles nunca viram e não sabem o que é?
- Eles sentem, eu creio.
- Sentem o quê? Eu não sinto o que não conheço!
- Bem, foi assim: primeiro conversaram com eles. Depois apresentaram os bonecos...

— Como?

— Verás, colocam uma música e dão um boneco para que eles o sintam. Eles identificam o boneco com a música. Quando escutarem, durante a apresentação, essa música, saberão que boneco está em cena. Cada pedaço da peça do teatro tem a participação dos carentes de visão, quando eles tocam os bonecos. E não só isso: os cegos também são atores da peça.

— E o que se passou?

— Bem, eles sentiram a peça, gostaram, fizeram a crítica.

— E quem mais ganhou com isso, o grupo ou os cegos?

— Realmente, creio que todos.

— E tu, que fizestes?

— Nada, observei autores felizes e participantes felizes.

— Cegos felizes, mami?

— Sim, por que não?

— Tens razão. Se alguém se preocupa por eles, são felizes.

Meu filho nos olhou e disse:

— A única coisa que eu sinto é uma tristeza enorme por eles, isso ajuda?

— Não, querido, não ajuda em nada.”

Como essa experiência temos várias outras tanto no campo de educação especial, como do pré-escolar, abrangendo a educação de adultos compositores, a educação para saúde e problemas comunitários.

Estamos preparando a divulgação dos mesmos, como uma mínima contribuição para aqueles que estão envolvidos em problemas semelhantes.

A força de comunicação e o interesse que os bonecos despertam nos levam a entender cada dia mais a necessidade de estender a quem quer que o deseje o uso desse instrumental.

A fundação CECOSNE oferece, durante todo o ano, vários tipos de laboratórios, oficinas, pesquisa e treinamentos sobre o uso do boneco. Anualmente, promove um seminário com a presença de autoridades internacionais no assunto.

Para qualquer informação: Fundação CECOSNE, Rua José Osório, 124 — Madalena — CEP 50.000 — Recife — Pernambuco — Brasil. Fones: 227-1763 e 228-3291.

**Bibliografía:**

Hermilo Borba Filho

*Fisionomia e Espírito do Mamulengo*  
Companhia Editora Nacional — 1966.

CELADEC

*Como hacer títeres?*  
CELADEC — 1980 — Lima — Peru

Bil Baird

*L'Art des Marionnettes*  
Hachette — 1965

Mane Bernardo

*Títeres = Educación*  
Editorial Estrada  
Buenos Aires — 1970.





# CHAPEUZINHO AMARELO: UMA EXPERIÊNCIA DE TEATRO DE BONECOS EM UMA ESCOLA DE 2º GRAU

Maria do Carmo Freitas

## INTRODUÇÃO

Este é o relato de uma experiência de Teatro de Bonecos com adolescentes num colégio técnico de 2º grau. Os adolescentes são alunos do Colégio Técnico da Universidade Federal de Minas Gerais.

O Colégio está situado no *campus* da Universidade e funciona em horário integral. Parte das vagas é destinada aos alunos do Centro Pedagógico de 1º grau da UFMG que visem obter diploma de técnico de nível médio e as demais vagas são abertas à comunidade por meio de concurso público.

O nível sócio-econômico e cultural dos alunos que ingressam no colégio é muito heterogêneo, cobrindo várias faixas.

Por funcionar em horário integral, o colégio tem muita influência na formação desses adolescentes. Como os alunos passam lá a maior parte de seu tempo, criam fortes vínculos de amizade entre si e formam ali mesmo seus grupos de companheiros.

O Colégio fornece um bom nível de informação e ajuda a desenvolver a atitude crítica dos adolescentes. Por oferecer especializações técnicas, tem em seu currículo muitas matérias práticas, como oficinas de madeira, vidro e metal. A orientação das atividades nas oficinas é dada no sentido de desenvolver habilidade e destreza no uso de ferramentas. O trabalho ali executado visa predominantemente ao apuro da técnica de manipulação dos materiais. Isso incentiva o desenvolvimento das habilidades manuais dos estudantes e ajuda a criar entre eles uma grande demanda por atividades que lhes dêem possibilidade de se expressarem e de liberarem o seu potencial criativo, o que aliás é peculiar aos adolescentes.

### O CURSO DE EDUCAÇÃO ARTÍSTICA E O ATELIER LIVRE:

O curso de Educação Artística funciona da seguinte maneira:

- os alunos do 1º ano têm uma aula semanal obrigatória de Educação Artística;
- o Atelier Livre é uma atividade extra-curricular optativa, que começou a ser oferecida pelo curso de Educação Artística, a partir do 2º semestre de 1979. O Atelier Livre tem número de vagas limitado e os alunos interessados se inscrevem. Está aberto também aos alunos do 2º e 3º ano, que dessa maneira podem desenvolver atividades artísticas dentro do colégio.

O Atelier Livre foi criado, inicialmente, como uma experiência de arte na escola fora dos limites formais do currículo obrigatório. Os participantes mantêm uma reunião semanal e cada membro do grupo pode trabalhar em seus horários disponíveis dentro do colégio, solicitando orientação, quando necessária. Isso dá a eles possibilidade de desenvolverem trabalhos muito mais abrangentes que no curso normal de Educação Artística. A orientação do Atelier Livre é dada no sentido de deixar o grupo tomar suas próprias decisões, só dando sugestões e interferindo em momentos imprescindíveis. Dessa maneira, o grupo decide a maior parte das coisas em conjunto e funciona quase que em regime de autogestão.

### O GRUPO DE TEATRO DE BONECOS:

Nossa primeira tentativa foi introduzir o Teatro de Bonecos no curso regular de Educação Artística. A proposta desse tipo de atividade nos pareceu ser a mais adequada uma vez que o Teatro de Bonecos constitui uma área onde é possível englobar trabalhos plásticos, de música e de teatro, dando ao adolescente a possibilidade de vivenciar tudo isso ou optar pelo que mais interessar a ele.

Embora a idéia tenha despertado interesse entre os alunos, foi difícil viabilizá-la. A operacionalização do Teatro de Bonecos requer tempo, continuidade e dedicação.

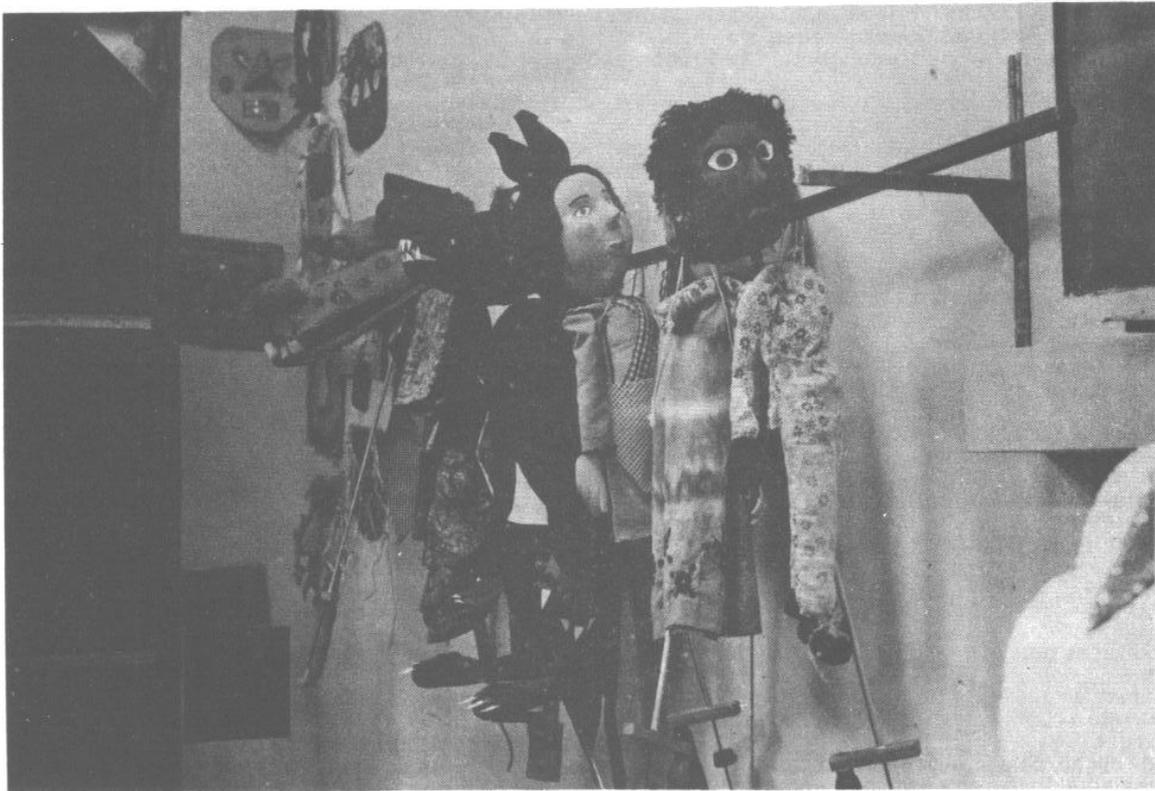
Já no Atelier Livre, onde os alunos têm maior flexibilidade, fazendo eles mesmos seus horários, a atividade foi muito melhor sucedida. O fato de os alunos se inscreverem espontaneamente no Atelier também é muito importante como fator de motivação.

A experiência que nos propomos relatar aqui é a do grupo de Teatro de Bonecos do Atelier Livre.

#### — A primeira experiência de Teatro de Bonecos no Atelier Livre:

No início, a experiência com bonecos no Atelier Livre foi bem informal. Foram aproveitados os fantoches que haviam sido confeccionados pelos alunos do curso regular. O grupo do Atelier criou um programa de calouros, com a seguinte estrutura:

- o fantoche apresentador;
- os fantoches cantores;
- um ator, de máscara, que fazia intervenções junto ao público em alguns momentos.



A escolha das músicas se deu de acordo com as características de cada fantoche. Os manipuladores faziam ao vivo, pelo microfone, e as músicas eram gravadas.

O trabalho foi apresentado no próprio COLTEC, para os alunos, e também no Centro Pedagógico de 1.º grau, para as crianças.

Foi um trabalho desprezencioso e improvisado, mas despertou tanto interesse nos adolescentes que resolvemos fazer uma experiência mais elaborada.

— *A segunda experiência: Chapeuzinho Amarelo*

A proposta do Atelier Livre em 1980 foi, portanto, a montagem de uma peça de Teatro de Bonecos. O grupo anterior sofreu algumas alterações, e ficou constituído por oito adolescentes, entre 14 e 16 anos.

O trabalho teve início com a escolha do texto. Sugerimos *Chapeuzinho Amarelo* de Chico Buarque. A sugestão se deveu ao fato de ser um livro de autor brasileiro, que apresenta uma nova versão da tradicional história de Chapeuzinho Vermelho, colocando a personagem principal como uma criança que vive na nossa época. O livro, depois de lido e aprovado por todos, foi adotado com vistas a uma adaptação para Teatro de Bonecos.

— *O espaço físico:*

Nossas reuniões, assim como a oficina montada posteriormente, realizavam-se na sala de Educação Artística. É uma sala ampla e o espaço foi dividido por algumas estantes, ficando uma parte para as aulas e outra para o Atelier Livre.

Não é, no entanto, a melhor solução. Durante o desenrolar do trabalho sentimos necessidade de um espaço próprio para a oficina e as nossas reuniões. Esse espaço ainda não foi conseguido e estamos ainda funcionando provisoriamente nessa sala.

— *A fase de organização do grupo:*

Essa fase inicial foi muito importante, pois o grupo discutiu como seria desenvolvido o trabalho:

- se o grupo se subdividiria para manter atividades diferentes;
- se todos participariam de cada fase da montagem da peça: desde a adaptação do texto até a confecção e manipulação dos bonecos.

Prevaleceu a segunda opção, pois os elementos do grupo julgaram importante poder experimentar todo o processo de montagem da peça.

— *O texto:*

Começamos, então, a leitura do texto.

Nesse momento, o grupo sentiu necessidade de interpretar o texto antes de fazer a adaptação, para melhor compreensão da história e posterior caracterização dos personagens.

A interpretação foi feita seguindo a técnica usada no curso de Português, freqüentado pelos alunos: o texto era lido por partes. Todas as ações, personagens e imagens figuradas e simbólicas eram analisadas e relacionadas.

Nessa fase houve algumas reuniões informais do grupo, fora do colégio, para discutir os rumos que o trabalho deveria tomar. Foi quando o grupo sentiu necessidade de vivenciar as experiências do texto por meio de exercícios de laboratório de teatro para ajudar na assimilação do mesmo.

Fizemos o seguinte exercício: cada elemento do grupo escolheu um personagem que queria ser. Não disse a ninguém que era esse personagem. Começou a agir como se fosse ele. No início, só se expressando por meio de gestos e, em seguida, iniciando diálogos. O objetivo era que cada um pudesse identificar os outros.

Foi uma boa experiência, que poderia ter sido mais explorada.

Quando o grupo considerou satisfatória a compreensão do texto, partimos para a adaptação propriamente dita.

— *A adaptação:*

Nessa fase, discutimos como a história devia se desenrolar. Optamos pelo esquema narrativo usado no livro, acrescentando alguns diálogos. Aproveitamos quase que integralmente o texto.

Eliminamos alguns personagens menos importantes e introduzimos outros que achamos necessários, inclusive três bonecos narradores.

Começamos a planejar as cenas, entradas e saídas de bonecos etc. Isso tudo foi anotado, tendo o texto final ficado pronto com:

- cenas divididas;
  - entradas e saídas de bonecos;
  - falas e diálogos.
- *Os bonecos:*

Antes de começarmos a confeccionar os bonecos, fizemos uma visita aos bastidores de *Cobra Norato*, peça que o Giramundo estava encenando na época.



Os alunos ficaram encantados ao verem de perto os bonecos, bem como suas inúmeras possibilidades. É interessante ressaltar o grande interesse que despertou nos adolescentes a descoberta dos mecanismos nos bonecos (como funciona o mecanismo da boca de um boneco, como é feita a manipulação e os tipos de materiais usados).

Ficou decidido que fariamos bonecos de vara, com mecanismos, quando necessário, por serem os que melhor se adaptavam às nossas necessidades.

O boneco de vara usado por nós tem a estrutura e os mecanismos usados nos bonecos do Giramundo.

Partimos, então, para alguns estudos dos bonecos: alguns desenharam, outros preferiram modelar em argila as feições dos bonecos. Durante essa fase foi se definindo quem se identificava com cada personagem, para construí-lo posteriormente.

Fizemos ainda desenhos-base, com o boneco todo dimensionado.

A estrutura é em madeira e metal, tendo a cabeça modelada em isopor ou espuma. Alguns têm pernas, outros, não. As mãos são de sola. Foram usados movimentos de cabeça, boca, braço, orelha e asa, nos vários bonecos, cada um conforme a sua função específica.

#### — A oficina:

A fase seguinte foi a montagem da oficina, para execução dos bonecos.

Ela foi montada com colaboração de todos os integrantes do grupo. Cada um deles trouxe uma ferramenta (um torno, um formão ou chave de fenda), pois o curso de Educação Artística ainda não tem estrutura para desenvolver um trabalho dessa natureza. O palco foi doado pelo Giramundo. Os primeiros bonecos foram modelados com sobras de isopor.

O grupo já estava muito motivado com a possibilidade de fazer bonecos e as dificuldades que surgiam iam sendo superadas.

Os bonecos de vara mais simples, que só movem a cabeça e um dos braços, começaram a ser construídos. À medida em que os elementos do grupo se familiarizavam com a técnica, começaram a construir bonecos com mecanismos de boca, de asa, de orelha etc.

Em determinada cena foi sentida a necessidade de aparecerem bonecos bem maiores que os primeiros, para criar uma relação especial entre eles. Foram então surgindo outros tipos de bonecos: os de espuma, mais flexíveis, alguns que só têm uma cabeça enorme etc.

Nessa fase, já conhecendo a técnica e as possibilidades do boneco, o grupo pôde caracterizar melhor os personagens, criando tipos interessantes. Alguns bonecos foram projetados de determinada maneira e, ao serem executados, ganhavam acessórios e detalhes que vieram enriquecer e dar maior expressividade ao personagem.

Atualmente, os bonecos estão em fase de acabamento. Pretendemos ensaiar e mostrar o trabalho.

#### — Desenvolvimento do trabalho e fase atual:

Esse trabalho começou a ser feito em abril de 1980 e foi até dezembro, quando começaram as férias escolares.

Durante esse período houve mudanças na constituição do grupo: saíram alguns elementos e entraram outros. Houve momentos de empolgação e muita atividade e momentos de desânimo e cansaço. Fatores externos influenciaram muito o nosso trabalho: em épocas de provas os alunos são mais requisitados e não podem se dedicar muito à oficina. Por outro lado, tivemos alguns períodos de recesso de aulas que foram aproveitados para adiantar o trabalho na oficina. Algumas vezes tivemos atrasos, por falta de material.

Durante todo o trabalho, o fator *tempo* foi muito importante. Muitas vezes sentimos que as coisas poderiam se desenvolver mais rapidamente. Pequenos detalhes custavam a ser resolvidos e parecia às vezes que o processo estava estancado. No entanto, foi importante respeitar essa demora aparente para que as coisas pudessem acontecer no momento devido. O processo pelo qual o grupo passou e está passando é muito importante. Respeitar o tempo do grupo ajuda a criar um envolvimento maior com o trabalho, quando eles mesmos podem decidir como e quando passar de uma fase para outra.

#### CONCLUSÃO:

Essa experiência de Teatro de Bonecos se revelou fecunda e promissora.

Tivemos oportunidade de observar, trabalhando com o grupo, que o Teatro de Bonecos interessa muito aos adolescentes, faixa onde essa atividade é pouco praticada. Em geral, faz-se Teatro de Bonecos na escola somente com crianças, numa perspectiva mais informal e despreziosa. Já com os adolescentes, é possível trabalhar num nível mais avançado, com maior grau de continuidade. Além disso, o Teatro de Bonecos coloca à disposição deles uma linguagem muito rica, que lhes dá possibilidade de se expressarem, de se mostrarem e se identificarem com o boneco que eles constroem e manipulam. Por outro lado, é importante para eles a possibilidade de trabalhar em grupo, onde todos os elementos participam e se completam.

Parece-nos, pois, que esse tipo de experiência merece ser aperfeiçoada e repetida, inclusive como forma de difundir o Teatro de Bonecos.





# OS TRÊS CAMINHOS PERCORRIDOS POR HONÓRIO DOS ANJOS E DOS DIABOS

João Siqueira

**PEÇA PREMIADA:**

**III CONCURSO NACIONAL DE TEXTOS PARA TEATRO DE BONECOS/80 – PROMOÇÃO DO  
SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO**

## PROPOSTA DE UM TEATRO DE BONECOS

Cavalo galopa celeremente. Sobre sua garupa um homem. Segura as rédeas com a mão esquerda e com a direita protege uma criança. Ouvem-se tiros e gritos.

**HOMEM** — Rápido, "Passarinho". A gente vai morrer. Corre Passarinho!

Homem é atingido. Cavalo relincha. Mesmo caindo baleado, consegue evitar que a criança se machuque.

— Eles me acertaram, "Passarinho". Leva a criança pra longe daqui. Pra qualquer lugar. Siga em frente. Sempre em frente, "Passarinho".

Homem morre. Cavalo agacha-se e tenta com a cabeça empurrar a criança sobre seu lombo; esta escorrega. Já que o bebê está envolto em panos, prende-o com seus dentes e dispara em galope.

Corre corre passarinho  
Corre corre meu cavalo  
Corre corre cavalinho  
Quem será esta criança  
que depende só d'ocê?  
Das mil e uma direção  
existentes no sertão  
teu instinto há de saber  
a de melhor proteção

É menino?  
É menina?

Teu instinto há de saber  
que só entre os bichos gentes  
poderá sobreviver  
Corre corre passarinho  
quem será esta criança  
que depende só d'ocê?

## CENA II

Na frente de um casebre, casal de velhos, bem velhinhos, trabalham na terra. Ele abre buracos com enxada e ela joga sementes. Esta cena é inspirada na técnica de mamulengo — diálogos provocativos de ambos os velhos —, procurando envolver na ação a "assistência" (público) na praça ou teatro. Os traços fisionômicos dos bonecos deverão ser rústicos, lembrando mamulengo.

**VELHA** — Zeca!

**VELHO** — Hum!

**VELHA** — A farinha só dá para mais três dias.

**VELHO** — A gente passa a comer pirão d'água uma vez por dia. Daí dá pra seis.

**VELHA** — E tu esquece home que já faz muito tempo que a gente só come uma vez por dia? Tá ficanco caduco, é?

**VELHO** — Caduca é tu! Véia feia!

**VELHA** — Quem te vê. Moço e bonito. Véio feio. Berebento.

**VELHO** — Berebenta é tu!

**VELHA** — Nem dente tu tem mais.

**VELHO** — E tu. Cheinha de dente de leite.

**VELHA** — Teu pau nem mais não levanta.

**VELHO** — Oia!!!

**VELHA** — Quem mandou me provocar.

**VELHO** — Véia...

**VELHA** — Hum!

**VELHO** — A farinha pode dá pra seis dia.

**VELHA** — Não teima home. Já fiz as conta. Seis punhadinho. A gente é dois. — Amanhã, depois de amanhã e depois de depois de amanhã.

**VELHO** — E hoje?

**VELHA** — Hoje a gente já comeu.

**VELHO** — Não comemo não véia. Comemo foi ontem.

**VELHA** — Tu tem certeza?

**VELHO** — Tu não tem?

**VELHA** — É mesmo, véio. Tinha esquecido. Então vai dá só pra amanhã e depois.

**VELHO** — Véia!

**VELHA** — Hum!

**VELHO** — A farinha vai dá pra seis dia.

**VELHA** — Não teima home. Vai lá dentro vê.

**VELHO** — A gente come dia sim dia não.

**VELHA** — Então dá pra três dia do mesmo jeito home. Dia que a gente não come não conta. Tu nem sabe mais fazer conta.

**VELHO** — Sei sim. A farinha dura seis dia.

**VELHA** — E nós vamo aguentá trabalhando sem comer?

**VELHO** — A gente esquece de comer, véia! Um dia a gente esquece, o outro a gente lembra.

**VELHA** — As tripa ronca, véio. Devora tudo as carne da gente por dentro. Não dá de esquecer.

**VELHO** — Dá sim. A gente ralha com elas. Elas obedece.

**VELHA** — Véio!

**VELHO** — Hum!

**VELHA** — A gente começa a esquecer hoje. Já tinha esquecido mesmo.

**VELHO** — Véia!

**VELHA** — Hum!

**VELHO** — O veio dágua tá secando. A água cada vez mais turva.

**VELHA** — Se não chovê Zeca. A gente vai perder as plantação. Morre tudo.

**VELHO** — Vai chover, véia! As bananera tu esquece? Quando acabar a farinha a gente come as banana.

**VELHA** — Tudo verdinha, ainda!

**VELHO** — Nois come verde mesma! Até crescer o milharal e os gerimun.

**VELHA** — Mas se não chover, véio?

**VELHO** — Vai chover, véia!

Ouve-se galope de cavalo.

**VELHA** — Véio! Tá ouvindo?

**VELHO** — O que?

**VELHA** — Trote de cavalo. Olha! Vem vindo pra cá!

**VELHO** — Traz trouxa de pano nos dentes.

**VELHA** — Meu véio! Será o que será!

**VELHO** — Véia! Arrepara! Atravessados no lombo dois sacos cheios do que?

**VELHA** — De vento quem sabe, será!

Cavalo entra em cena e deposita o embrulho aos pés dos velhos.  
Criança chora.

**VELHA** — Virgem Santa! É uma criança meu véio!

**VELHO** — Um filho na nossa velhice. Foi Deus que mandou minha véia.

Velha desembulha a criança.

**VELHA** — Menino meu véio!

**VELHO** — Como é que vamos criar?

**VELHA** — Se dá jeito. Nos sacos o que terá?

**VELHO** — Rapadura minha véia! Milho e carne de sol. Feijão pra dez cozinhada. Farinha que dá pra gente se esquecer de comer um tempão.

**VELHA** — Cavalinho abençoado. Dá água pra ele meu velho. Tá suado o coitadinho.

**VELHO** — Teu nome é "Passarinho". Vindo do céu para cá.

Cavalo relincha.

**VELHA** — Véio! Os sacos tão sujos de sangue!

**VELHO** — Sem querer adiñinhar. Deve ser de quem vinha montado. Talvez pai dessa criança. Fugindo pelo sertão.

**VELHA** — De algum meeiro, talvez? Não tem cara de filho de rico. É magrinho e amarelo.

**VELHO** — Quem sabe isso era tudo o que tinham de guardado.

**VELHA** — Meu véio, o menino vai viver. Sem leite que não é o primeiro no sertão, que vinha sem dele beber. Rapadura em água turva. Pirão d'água e milho torrado.

**VELHO** — Quando a comida, tiver perto de acabar, a gente esquece de comer que é pro menino não morrer.

**VELHA** — Mas Deus há de ajudar. Não demora pra chover.

Velhos se recolhem com a criança. Cavalo relincha. Velho lhe traz um punhado de milho.

**VELHO** — É só hoje, cavalinho. Depois é folha de milho seco. Mesmo assim quando tiver.

Velho entra novamente no casebre. Anoitece. Chove muito. Plantas crescem. "Passarinho" relincha de alegria. Amanhece.

### CENA III

#### O LAVRADOR E AS ESTAÇÕES

Várias varetas em cujas extremidades ficam presas tiras compridas de papel alumínio sugerem chuva. Plantas crescem. Surgem da terra abóboras, batatas, etc. Velhos recolhem e transportam para o interior do casebre, num trabalho ininterrupto, como formigas. A criança, já um menino de 4 anos, ajuda-os. Velho monta no cavalo e velha enche sacos de feijão, abóboras, batatas, que o velho deposita sobre o lombo do animal. Menino pula na garupa. "Passarinho" galopa vagarosamente, arcado pelo peso. Somem nos fundos. Voltam com os sacos quase vazios. Velha espera eles aparearem. Tira dos sacos 1 pacote de fósforos, 1 quilo de sal, 1 garrafa de álcool ou querosene e pedaço de fumo. Recolhem-se. Surge um sol pequeno, sucedido por outro maior, substituído pelo terceiro maior ainda, até vir o quarto que toma conta de quase toda a cena. Plantas secam. Menino já crescido, contempla a terra seca. Velho fuma cigarro de palha. Velha traz dois punhados de farinha. Menino abre as mãos e come seguindo pelo velho. Velha entra na casa e sai também comendo. Os três em seguida trabalham na terra. Surgem as varetas sugerindo chuva. Plantas crescem. Só que agora, varetas permanecem muito tempo em cena. Plástico branco vai brotando do chão até engulir as plantas. Sobe cada vez mais. Menino trepa no lombo do cavalo, já com as pernas cobertas. Velhos refugiam-se no telhado. "Passarinho" aproxima-se e velha agarra o menino; águas sobem. Luta desesperada do animal contra a morte. Os três

choram sem poder fazer nada. Águas vão descendo, descendo. Está tudo destruído. Nenhuma planta. Cavalo está morto. Descem do telhado e velho corta com facão pedaços do animal. Velha joga sal e pendura pedaços numa corda. Surgem pássaros manipulados com técnica de vara, que bicam a carne estendida. Velha enchota-os. Os três iniciam o trabalho na terra. Surge um sol, segundo, terceiro e quarto simbolizando a seca. Velhos vão se encurvando gradativamente enquanto o garoto já é adolescente. Velho cai numa das extremidades dorapeito, de cara na terra e velha idem na outra extremidade. Rapaz sacode o velho, corre para a velha também sacudindo-a. Não se mexem pois estão mortos. Tenta sacudir novamente o velho, volta para a velha, porém continuam estáticos. Chora. Garoto abre com enxada duas covas e enterra em cada uma delas os velhos. Tampa com terra os buracos. Transforma quatro varas, amarrando-as com barbante, em duas cruces, fixando-as respectivamente, nos dois montes de barro. Ajoelha-se, fazendo "sinal da cruz". Anoitece.

### CENA IV

#### A PARTIDA

Rapaz afasta-se do casebre, transportando trouxa pendurada na extremidade de uma ripa que transporta sobre o ombro. Na medida em que vai andando, casebre e todo cenário vão sumindo até serem substituídos por três caminhos que poderão ser tiras largas de pano, porém com cores diferentes: vermelho, azul e marrom. Quando chega na confluência das três estradas fica em dúvida por qual delas percorrer. Deita-se no rapeito e adormece.

### CENA V

#### O SONHO

"Passarinho" surge vagarosamente dos fundos, da cintura para cima. As crinas são cabelos longos, a cara, levemente sugerindo traços de homem/mulher, as patas dianteiras, transformadas em mãos. Vem murmurando cantiga de ninar. Ergue o rapaz, embalando-o nos seus braços. Canta:

#### PASSARINHO

Dorme dorme meu menino  
Menino já rapaz  
Percorrendo os três caminhos  
Teu destino traçarás  
Qual dos três será o primeiro  
Só tu é que saberás

Rapaz levanta-se.

**RAPAZ** — Passarinho?!

#### PASSARINHO

Eu sou este Passarinho  
Aquele já não sou mais  
Sempre fomos bons amigos  
Me alegre muito que ainda  
Conservastes na memória  
Alguns traços meus antigos

**RAPAZ** — Então é você mesmo? Que bom Passarinho. Que bom que você voltou.

#### PASSARINHO

Outras vezes voltarei  
Cada vez mais transformado  
E as minhas aparições  
Terão o seu tempo certo  
Sempre seu certo momento  
Me chamarás nos teus sonhos  
Repletos de sofrimento  
Para encontrares saída  
Ante as durezas da vida

**RAPAZ** — E esses três caminhos? Qual dos três percorrerei? Aonde é que vão dar? Um é da cor de barro, outro da cor do céu e este aqui bem no meio, vermelho da cor de sangue.

#### PASSARINHO

Eles se diferenciam  
Somente pela aparência  
Todos três percorreres  
Adquirindo experiência.  
Às vezes eles se juntam  
Formando uma estrada só  
Emaranhando-se em laços  
Mas seguirás adiante  
Após desatares o nó.

**RAPAZ** — Qual dos três será o primeiro?

#### PASSARINHO

Você mesmo saberá  
Este da cor de barro  
É o caminho do trabalho  
Roteiro da prática  
Caminho dos pés no chão  
Frequentemente se junta  
Com aquele da cor de sangue,  
Lágrimas e suor.  
Porém os dois não existem  
Sem ajuda do terceiro  
Este da cor de céu  
Que é povoado de sonhos  
Fantasia e imaginação  
Dará forças à trajetória  
De sua prática  
Pois pro homem não basta  
So alimentar-se do pão  
Mas antes de ir embora

Gostaria de alertar  
Te clareando um segredo.  
Não existe caminho de volta  
Nem metade e nem fim  
Sempre que alguém tentar  
Acomodar-se no meio  
Os três caminhos se vingam  
Sem dó e nem compaixão  
Por saberem que o percurso  
É eterno e permanente  
Sem os três caminhos juntos  
Não haverá transformação  
Outras vezes voltarei  
Cada vez mais transformado  
Me chamarás nos teus sonhos  
Repletos de sofrimento  
Para encontrares saída  
Ante as durezas da vida.  
**RAPAZ** — Passarinho! Passarinho! Volta Passarinho!

## CENA VI

### CHEGADA NA FAZENDA DO CORONEL FAZENDEIRO

Rapaz segue pelo caminho marrom, cor de barro. Chega num local onde vários homens e mulheres trabalham na terra com enxadas. Entre eles, montado à cavalo, circula o capataz, vigiando-os. Quando tentam descansar, o capataz se aproxima e reinicia os movimentos. Nos fundos, casarão de fazendeiro. Rapaz aproxima-se.

**CAPATAZ** — De onde tens forasteiro? E procurando por quem?

**RAPAZ**

De atrás daquele morro  
Mais pra trás daquela serra  
Eu trabalhava na terra  
Juntamente com meus velhos  
Que morreram de cansaço  
Velhice e sofrimento.  
Sozinho não quis ficar  
Estou procurando trabalho  
É difícil de encontrar?

**CAPATAZ** — Teu nome podes dizer? E o que sabes fazer?

**RAPAZ**

Honório me batizaram  
Com água turva de poço  
Dos Anjos, que é o sobrenome  
Daquelles que me criaram  
De plantação e colheita  
Conheço qualquer segredo.

**CAPATAZ**

Aqui se precisa de braços  
Quanto mais gente melhor  
Homens, mulheres, crianças  
Que as terras do coronel  
Vão pra muito mais além

De onde tua vista alcança  
Se trabalhares certinho  
Comida não faltará  
E também casa pra morá.

**HONÓRIO** — Então o que mais é preciso para mim poder ficar?

**CAPATAZ** — Me acompanha. Precisa o consentimento do coronel fazendeiro. Sr. Coronel! Sr. Coronel!

Coronel sai do casarão.

— Sr. Coronel. Este homem procura trabalho.

**HONÓRIO** — Sim senhor, seu coronel. Prometo dedicação. Se tratando da terra, qualquer coisa sei fazer.

**CORONEL** — Então já pode ficar. Trabalhando certinho, tem casa e comida de graça.

**HONÓRIO** — Que Deus lhe dê muitos anos. Saúde e felicidades.

**CORONEL** — Amém, meu filho. Seja benvindo.

Capataz dá uma enxada para Honório. Enquanto fazendeiro retira-se para o interior do casarão.

**CAPATAZ** — Pode começar!

Honório trabalha na terra, junto com os outros camponeses. Anoitece. Quando amanhece estão todos em movimento ininterruptos de enxadas, foices, machados, etc. Capataz vigia. Aproxima-se de Honório um camponês que lhe fala sussurrando mas sempre a disfarçar com os movimentos da ferramenta.

**ANTONIO** — Um golinho de cachaça?

**HONÓRIO** — O capataz me falou que cachaça é proibido. Seu coronel só permite em Domingo. Disse que em dia de festa, tem cachaça até de graça.

**ANTONIO** — Teu nome é Honório, não?

**HONÓRIO** — Dos Anjos. Honório dos Anjos.

**ANTONIO** — Anjo aqui não tem vez. Bem melhor se te chamasses Honório dos Diabos. Importa mais respeito.

**HONÓRIO** — Respeito é o que eu te peço. Não gostei do trocadilho.

**ANTONIO** — Não receba como ofensa. Sou Antonio das Memórias. Mas pode chamar de Tonho. Um golinho de cachaça?

**HONÓRIO** — Não!

**ANTONIO** — Sê bobo. Ajuda a gente aguentá, essa vida de cão.

**HONÓRIO** — É proibido.

**ANTONIO** — Por isso é que é gostosa. Por causa do proibido. Golinho, só.

**HONÓRIO** — Deixa de tentação.

**ANTONIO** — Estou tentando dos Anjos. Fazendo o papel do Cão. Golinho, só.

**HONÓRIO** — Eu já te disse que não. Ontem, depois do trabalho, me deram farinha e pedaço de rapadura. Deu pra encher a pança. Acho que vou ficar.

**ANTONIO** — Eles te acabam obrigando. Alguns que tentaram fugir, foram mortos de emboscada, a mando do coronel. Golinho, só? Ajuda o tempo a passar.

**HONÓRIO** — O tempo é muito esperto. Não se deixa enganar por cachaça.

**ANTONIO** — Mas a gente vai se enganando. Pra fingir que está vivendo. Isso aqui é vida de cão. Golinho, só.

**HONÓRIO** — Tá boa, mesmo?

**ANTONIO** — Direta do alambique. Cuidado! Disfarça! O capataz vem vindo pra cá. (Antonio disfarça, escondendo a garrafa dentro das calças)

**CAPATAZ** — O que é que está havendo?

**ANTONIO** — Nada não senhor. Estava dizendo ao chegante, que trabalhando certinho, não existe lugar melhor.

Capataz afasta-se. Antonio tira de dentro das calças a garrafa.

— Bebe!

**HONÓRIO** — Golinho, só!

**ANTONIO** — Comprada no Armazém.

**HONÓRIO** — Eles também dão dinheiro?

**ANTONIO** — Você tem direito a vale, no Armazém do Coronel. Cachaça, fumo, querosene e até metro de fazenda.

**HONÓRIO** — É bom eu ficar sabendo. Fiz um cigarro de palha com o último fumo que tinha.

**ANTONIO** — Todos que aqui trabalham acabam se endividando pro resto da vida. A gente paga com a força dos braços.

**HONÓRIO** — Então vou te dar um conselho. Não compre mais cachaça. Pare de fumar.

**ANTONIO** — E roupa pros dias de festa? Calça pra trabalhar? Um dia acaba rasgando, os remendos dos remendos. Chapéu pra enfrentá o sol? Vestidos pra mulherada? Já tenho 5 fedelhos em idade de vestir calça. O mais velho tá com 7, logo abaixo um de seis.

**HONÓRIO** — A cachaça tá boa mesmo. Mais um golinho?

**ANTONIO** — É o jeito de se aguentá.

**HONÓRIO** — Gostosa porque é proibido.

**ANTONIO** — É proibida e não é. O capataz tá sabendo. Finge que não vê. Trabalho com mais vontade. Até as pernas tremer.

**HONÓRIO** — Então me dá mais um golinho. Amanhã tu bebe da minha.

**ANTONIO** — É nossa. Só não pode parar. Continue trabalhando. Não deixe a cabeça rodar.

**HONÓRIO** — Tá bão!

Honório continua capinando mas seus movimentos são forçados a não aparentarem bebedeira. Apruma-se para não cair. O capataz aproxima-se. Os dois aumentam o ritmo do trabalho. Capataz afasta-se. Começa a escurecer. O caminho marrom que estaria num dos cantos da cena, simbolizado por tira larga do pano vai se entrelaçando por outra tira, azul, que surge lentamente até formarem trança. Honório canta meio bêbado, mas ainda trabalhando, num esforço para aparentar lucidez.

**HONÓRIO**

Meu cavalo Passarinho  
Que faltava só falar  
Morreu tragado nas águas  
E virou carne de sol  
Eu chorava e comia  
De tristeza e alegria  
Coração despedaçado  
Mas carne em barriga vazia.  
Meu cavalo Passarinho  
Que faltava só falar.

**ANTONIO** — Bonita essa cantiga. Tu é repentista?

**HONÓRIO** — Não.

Anoitece

## CENA VII

### O CASTIGO

Todos os lavradores, homens, mulheres e crianças estão reunidos em frente ao casarão. Sai do interior o coronel e sua mulher.

**CORONEL** — Muito bem. Chamei todos vocês pra presenciarem o castigo a quem roubou ontem à noite, melado do engenho. Que isso sirva de exemplo. Já sei quem foi o ladrão. Fui desrespeitado. Não custava pedir. Apresente-se o desaforado. Não foi ninguém? Teria sido o Diabo? Então já sei o que faço. Vão ficar aí parados até se apresentar o culpado. Ninguém dorme, ninguém come. Quem tentar se afastar leva bala nas canelas.

Um lavrador todo trêmulo, afasta-se em direção ao Coronel.

**LAVRADOR** — Perdão, senhor coronel. Eu juro que nunca mais faço. Os menino seu coronel. Os menino tavam com fome.

**MULHER DO LAVRADOR** — Dona Mariana! Pelo amor de seus filhos, peça ao seu marido pra não castigar o meu véio. Os menino, Dona Mariana.

Mulher do coronel vai abrindo a boca para interceder.

**CORONEL** — Cala a boca! Mulher aqui não manda. Onde está o melado?

**LAVRADOR** — Sobrou só a metade. O resto os meninos comeram. Senhor coronel. Eu trabalho mais ainda. Viro noite...

**CORONEL** — (À mulher do lavrador) Vai buscar a outra metade.

**MULHER** — Sim senhor.

Sai e volta correndo com vasilha de barro.

**CORONEL** — Muito bem. Agora, lambuze ele todo, com o resto do melado.

**MULHER** — Sr. Coronel!

**CORONEL** — Vamos! Se não quem vai sair lambuzada é tu mulher!

Mulher do coronel vai abrir a boca para interceder.

— Cala a boca! Mulher ouve e obedece!

Mulher do lavrador, chorando, começa a lambuzar o marido.

**CORONEL** — Muito bem! (ao capataz) Amarre ele naquela árvore. Agora vai lá no cercado buscar o boi Tartaruga.

Capataz sai e entra puxando um boi com uma enorme língua que poderá ser manipulada com a introdução do braço do manipulador saindo de dentro da cabeça do boi.

— Lambe meu boizinho! Tu não gosta de lamber? É melado do gostoso.

Boi começa a lamber a cara, braços e peito nú do lavrador. A pele vai se tingindo de vermelho através de alguma tinta solúvel em água, aplicada na língua do boi. Ou então duplicata de boneco que vai afundando acobertado pelo boi até surgir o segundo, de baixo, já ensanguentado, enquanto o animal se afasta. Honório faz gesto de ir socorrer o lavrador.

**ANTONIO** — (Sussurando) Seja doido, home! Também quer ser castigado?

Anoitece.

## CENA VIII

### A FESTA

Lavradores, crianças vestidas de anjo, fazendeiro e sua mulher, padre, dirigem-se em procissão à igreja situada num dos can-

tos da cena. Aos fundos o casarão. Quatro homens (um é Honório) transportam o andor com a virgem, padroeira da fazenda. Cantam:

Nossa Senhora do Amparo  
Padroeira dessas terras  
Virgem Santa Mãe de Deus  
Amparei os filhos teus.  
Dai saúde ao fazendeiro  
E aos seus filhos,  
Netos, bisnetos e tataranetos  
Ele é nosso protetor  
Atendei aos nossos rogos  
Mãe de Deus Nosso Senhor.

Entram na igreja. Saem todos em algazarra. Ouvem-se barulhos de foguetes.

**CORONEL** — Hoje é dia de festa meus filhos. Viva Nossa Senhora do Amparo. Padroeira da fazenda!

**TODOS** — Viva!!

**HONÓRIO** — Viva o senhor coronel!

**TODOS** — Viva! (Menos Antonio)

**CORONEL** — Cantem meus filhos! Hoje não quero ver ninguém triste. Vamos dançar. Onde estão os violeiros? Tem pinga pra todo mundo. Oferta do dono da casa. Licor de aniz para as mulheres. Pros fedelhos, refresco de maracujá. Tragam o boi minha gente. Vamos comer.

Trazem um boi assado que depositam no parapeito. Sua confecção deverá ser construída com recurso de módulos, para os lavradores irem retirando pedaços e comerem. Homens e mulheres dançam ao som de música "Arrasta-pé". Honório com viola na mão, canta:

Joaquim foi roubar melado  
Mas acabou lambuzado  
Com o mel que tinha roubado  
A sua mulher muito esperta  
Não passou naquelas partes  
Pra não ter marido capado.

Todos riem, inclusive Joaquim e sua mulher (menos Antonio). Enquanto Honório canta, o pano marrom que simboliza o caminho da prática é envolvido pelo azul, do sonho e fantasia. Não conseguem se entrelaçar por impedimento do vermelho (sofrimento) que se coloca no meio, afastando-os.

A língua do boi tartaruga  
Te deixou todo ralado  
Mas vejo que os ferimentos  
Já estão cicatrizados

Continuam dançando, tomando cachaça, sempre em clima de festa. Honório convida mocinha para dançar. Vão se afastando, sorratamente, ao som da música. Num dos cantos do parapeito, iniciam a bolina-

gem. Honório lhe acaricia os peitos, desce as calças dela e tira o seu pau pra fora. Depois de gozarem, voltam abraçados, dançando ao ritmo do arrasta-pé, para disfarçar. Anoitece e todos os participantes da festa caem no chão de cansados e bêbados. Após alguns segundos erguem-se, reiniciando trabalho na terra com ferramentas.

## CENA IX

### A REBELIÃO

Honório está sozinho em cena dormindo no parapeito. Aparece Passarinho com a mesma aparência do sonho anterior, em frente à encruzilhada dos três caminhos, só que agora com duas enormes lágrimas na cara, uma azul, outra vermelha. Canta:

#### PASSARINHO

Joaquim foi roubar melado  
De quem já lhe tinha roubado  
Quem deve ser castigado?

**HONÓRIO** — Passarinho?!

#### PASSARINHO

Só Antonio das Memórias  
Não se riu daqueles versos  
Eu também não acho graça  
Com canto que faz trapaça  
Utilizando a desgraça  
Desses pobres viventes  
São sucessos aparentes  
De mentirosos repentinos  
Joaquim foi roubar melado  
De quem já lhe tinha roubado  
Quem deve ser castigado?

Passarinho desaparece.

**HONÓRIO** — Passarinho!!!

Todos os lavradores iniciam o trabalho na terra. Aproxima-se de Honório, mocinha do dia da festa, já barriguda.

**MOCINHA** — Honório! Tu me emprenhê!

**HONÓRIO** — Então nois se junta uai!

**MOCINHA** — Precisa o consentimento do Coronel meu padrinho.

**HONÓRIO** — Nós pede, né.

**MOCINHA** — Hoje de noite. Depois de acaba o trabalho.

**HONÓRIO** — Já aproveita também, pra ele ser o padrinho da criança.

**MOCINHA** — E sua mulher a madrinha.

Mocinha afasta-se. Antonio das Memórias aproxima-se. Honório tira de dentro das calças, garrafa de cachaça.

**HONÓRIO** — Golinho?

**ANTONIO** — Hoje não.

**HONÓRIO** — Ué! O que que tá acontecendo?

**ANTONIO** — Cuidado! Lá vem vindo o capataz. Depois te falo.

Capataz aproxima-se e afasta-se.

**HONÓRIO** — Mocinha embuxô. A gente vai se juntá.

**ANTONIO** — Se tu não emprenhasse a moça, o coronel qualquer dia desses, ia se refestelá. Estava de olho nela. É tarado por mocinha.

**HONÓRIO** — Mas se ela não quisesse?

**ANTONIO** — Não adianta querer. Já emprenhê muitas delas.

**HONÓRIO** — Golinho, só?

**ANTONIO** — Hoje, não.

**HONÓRIO** — Mas o que é que está havendo?

**ANTONIO** — Escuta home. Tu quer vê o teu filho nascer escravo?

**HONÓRIO** — Mais dia menos dia, tava pensando de pedir por coronel pedacinho de terra. Trabalhar de meeiro. Ter metade das plantação. Mocinha me ajuda. O menino vai ser herdeiro.

**ANTONIO** — E tu pensa que ele vai consentir?

**HONÓRIO** — Tu acha que não?

**ANTONIO** — Eu também já pedi. Mesmo que permitisse. Tu acha justo dá toda a metade das plantação?

**HONÓRIO** — Dá pra juntar uns dinheirinho com a venda da outra metade.

**ANTONIO** — Ele mesmo que compra. Passa a conversa na gente. Dá o preço que bem entender.

**HONÓRIO** — Então tu acha que sim!!

**ANTONIO** — Três famílias tentaram. Tiveram consentimento. Depois de anos de luta, tiveram que devolver as terras. O dinheiro mal dava pra comprar ferramenta. Tem que sê hoje.

**HONÓRIO** — O que?

**ANTONIO** — O dia da gente fugir.

**HONÓRIO** — Fugir pra onde?

**ANTONIO** — Pra qualquer lugar. Longe daqui.

**HONÓRIO** — Tá doido, home.

**ANTONIO** — Joaquim foi roubar melado. De quem já lhe tinha roubado. Quem deve ser castigado?

**HONÓRIO** — Tu também sonhou?

**ANTONIO** — Se sonhei? Eu não. Aconteceu. Será que tu nem percebe? Já tudo combinado. Quando o capataz se aproximar eu do-lhe uma enxadada pra derrubar do cavalo. Tu finca a pá na cabeça que é pra não dá tempo dele gritar.

**HONÓRIO** — Tá doido, home?

**ANTONIO** — Já tá tudo combinado. As mulher se preparando. Zeca, Agenor, João e Joaquim, vão cercar o casarão e tacar fogo, que é pra não dá tempo do coronel pedir auxílio da polícia. Assim que tu fincá a pasada na cabeça do capataz, eu corro ajudá a tocar fogo na casa.

**HONÓRIO** — Mas ele vai morrer torrado?

**ANTONIO** — Pra aprender a não ser malvado.

**HONÓRIO** — Nós vamo pra onde?

**ANTONIO** — Por aí, procurando trabalho ou pedaço de terra que seja nosso.

**HONÓRIO** — Só nossa mesmo?

**ANTONIO** — É. Uma terra que seja nossa.

Capataz aproxima-se. Antonio dá-lhe uma enxadada, derrubando-o do cavalo. Grita:

— Zeca, Agenor, João, Joaquim! Vamos tacar fogo, rápido!

Antonio afasta-se rapidamente, acompanhado dos quatro lavradores, dirigindo-se à "casa grande" com tochas de fogo nas mãos. Capataz está estirado no chão. Honório vai desferir-lhe pasada na cabeça mas vacila. Falta-lhe coragem e foge apavorado, escondendo-se atrás de umas árvores. Capataz aproveita, monta no cavalo e sai a galope, buscando reforços. Volta acompanhado de cinco policiais com espingardas que começam a dar tiros para todos os lados. Matam primeiro os cinco homens que cercavam o casarão. Em seguida vão fechando o cerco, matando à queima roupa mulheres, velhos, crianças e os outros camponeses. Honório presencia tudo, escondido em cima da árvore. Os corpos estão estendidos no chão. Honório espera anoitecer e desce da árvore, esgueirando-se para não ser visto, arrasta-se, espreita, ergue-se, caminha lentamente e depois sai em corrida desordenada sem parar.

## CENA X

### HONÓRIO VERSEJADOR

Honório está numa feira de cidadezinha. Pessoas trocam, compram e vendem mercadorias.

**HONÓRIO** — Ajudem o cantador. Qualquer trocado serve. Aqui dentro do chapéu. Com-

prem também o livrinho, pendurado no cor-  
del. "História da Matança dos desampara-  
dos na Fazenda de N. Sra. do Amparo".

#### HONÓRIO

Um dos heróis da história  
É Antonio das Memória  
Cabra macho tava ali  
Se aproximem minha gente  
Chega de solidão  
Venham ouvir os meus versos  
cheinhos de inspiração  
Pessoas aproximam-se.  
Num certo dia de Abril  
De Mil Novecentos e Tanto  
O manto negro da morte  
A sorte deles traçou  
Jorrou muito sangue inocente  
De gente desamparada  
Sem nada para perder  
Morrer não causa receio  
No meio dos desvalidos  
Desprotegidos sem terra  
Na guerra encontraram saída  
Pra vida de escravidão  
Mas não sobrou um só pra contar  
A história daquela matança  
De homens, mulheres, criança.

**VELHINHA** → Mas como é que tu ficou sa-  
bendo, homem de Deus?

#### HONÓRIO

Sou poeta caminhante  
Errante e sem destino  
Quando passei por ali  
Ouví uma outra versão  
Da boca dos vencedores,  
O Fazendeiro e a Polícia.  
Com pouquinho de malícia  
Nos meus versos construídos  
Transformei a tal história  
Em favor dos pobres vencidos

Pessoas batem palmas. Um fazendeiro  
compra um livreto. Dois "polícias" também  
compram e batem palmas.

**HONÓRIO** — Vamos ajudar o poeta minha  
gente. Compre aqui a "História da Matan-  
ça dos desamparados na Fazenda N. Sra.  
do Amparo."

Aparece em cena um caminhão abarrotado  
de gente, porcos, galinhas, trouxas de rou-  
pa, etc.

**MOTORISTA** — Atenção minha gente. Tem  
lugar pra mais um. Meu fordeco é igual a co-  
ração de mãe. Cabe todo mundo. Pagamen-  
to adiantado. Vamos pro Rio de Janeiro mi-  
nha gente. Lá tem emprego garantido.  
Quem não quiser descer na Cidade Maravi-  
lhosa, pode seguir adiante, até São Paulo.  
Só que é mais caro. Pouquinho mais longe.

Tem lugar pra mais um. Isso aqui não é vida  
de gente. Lá tem futuro.

**HONÓRIO** — Eu só sei cantar e trabalhar na  
terra. Mas cantar tá dando quase nada. Lá é  
fácil da gente conseguir um pedaço de  
chão? De colheita e plantação conheço  
qualquer segredo.

**MOTORISTA** — Não, homem. O que não  
existe por lá é terra pra se plantar. Mas tem  
construção de edifícios e tu vira trabalha-  
dor de obra, pode até virar porteiro do pré-  
dio que tu construiu ou então ascensorista,  
operário do metrô, gari que é o mesmo que  
lixeiro e muitas outras profissões.

**HONÓRIO** — Tudo isso aí que o senhor aca-  
bou de falar, sei fazer não. Nem nunca ouvir  
falar.

**MOTORISTA** — Aprende. Aprende.

**HONÓRIO** — Só sei cantar e trabalhar na  
terra.

**MOTORISTA** — Lá o pessoal dá valor ao  
bom verzejador. Tu pode até viver disso. Na  
Feira de São Cristovão, Largo do Machado.

**HONÓRIO** — Moço! Desculpe eu duvidar de  
sua palavra! Mas eu acho que de canto não  
dá pra viver em lugar nenhum não.

**MOTORISTA** — Tu pode cantar em rádio.  
Programa de Televisão. Se a sorte te ajudar,  
até fazer gravação.

**HONÓRIO** — Moço! Tudo isso aí que o se-  
nhor acabou de falar, sei fazer não. Nem  
nunca ouvi falar.

**MOTORISTA** — Aprende. Aprende. Mas se  
tu duvida, vou te mostrar agorinha mesmo  
como é que muitos daqui saídos se deram  
bem na viola. Sucesso e dinheiro. Aplaudi-  
dos por multidões.

Motorista liga rádio de pilha. Som de Rock  
americano. Honório se assusta. É o seu pri-  
meiro contacto com o rádio. Afasta-se.

— Não precisa ficar com medo não.

**HONÓRIO** — Como é que sai voz daí?

**MOTORISTA** — Isso é rádio meu rapaz! Se a  
sorte te ajudar, tua voz logo vai tá saindo  
daqui.

Motorista passa para outra rádio, som de  
música melosa em inglês. Passa para outra  
rádio. Som de Rock, Roll. Outra rádio. Som  
de Rock Rural.

**HONÓRIO** — Moço! Isso aí são cantadores  
que saíram daqui? Então ficaram ruim da  
idéia. Não quero mais ir não.

**MOTORISTA** — É o horário. Chamado horá-  
rio nobre. Mas de madrugada tem programa  
sertanejo.

Motorista liga em outra rádio:

Hei, hei, meu sertão

Yes, yes.

My love eu la deixei

Mas pra aí não volto não.

Yes, yes.

By, by meu coração.

— Tá vendo! Tá vendo só?! Esse cantador  
saiu daqui. Está na parada de sucesso. Tá  
rico!

**HONÓRIO** — Mas pra ficar rico ele teve que  
ficar ruim da idéia?

**MOTORISTA** — Que ruim da idéia, rapaz. É  
música moderna. Vende. Vende muito. Co-  
mo é! Quer ir ou quer ficar. Tô com pressa!

**HONÓRIO** — Sei não.

**MOTORISTA** — Então até logo.

**HONÓRIO** — Pera aí, moço. Quanto é mes-  
mo a passagem?

Motorista sussura no ouvido de Honório.  
Este começa a contar seus trocados e dá ao  
motorista. Caminhão parte.

## CENA XI

### A LONGA VIAGEM PARA A CIDADE

Enquanto caminhão roda pela cena, bone-  
co/Honório afunda entre os outros bone-  
cos/viajantes para dar possibilidade dele  
contracenar com Passarinho. Durante todo  
o diálogo, caminhão continua rodando, sob  
uma grande lua. Passarinho aparece agora  
com cara de rádio. No meio da cabeça uma  
antena, que poderá baixar e subir, manipu-  
lada de baixo. As crinas são metálicas, não  
mais retas e caídas, mas ondulantes/late-  
rais, sugerindo ondas de captação.

**HONÓRIO** — Passarinho?!

#### PASSARINHO

Eu sou este Passarinho  
Aquele já não sou mais  
Sempre fomos amigos  
Me alegre muito que ainda  
Conservates na memória  
Alguns traços meus antigos

**HONÓRIO** — Já sei porque é que tu veio,  
Passarinho. Pra brigar comigo. Mas eu já  
sofri muito com aquilo.

**PASSARINHO** — Aquilo o que?

**HONÓRIO** — Aquilo!

**PASSARINHO** — Quem sou pra condenar?  
Dizer que tu foi covarde? Julgamentos pre-  
cipitados, arrasam com o ser humano. Eu  
vim porque sei que sofres, aquela contradi-  
ção. É difícil de se descer as profundezas  
de almas alheias. Fala! Eu vim pra te escu-  
tar!

**HONÓRIO** — Quando transformei em versos, a história da grande matança, ganhando alguns trocados, tive nojo de mim mesmo. A comida amargava na boca. Foi da minha covardia que nasceu a cantoria.

**PASSARINHO** — Se tu tivesse acertado, a cabeça do capataz, mesmo assim não posso te afirmar se um outro homem de confiança do coronel teria chamado a polícia. Então todos morreriam. Ninguém vivo pra contar a tal matança.

**HONÓRIO** — Antonio das Memórias. Meu grande e querido amigo. Confiou em mim.

#### **PASSARINHO**

Das Memórias também errou  
Confiança não se adquire  
Assim, da noite pro dia  
Mal e mal te conhecia  
Eu não vim pra condenar  
E nem te dar a razão  
Supere esse sofrimento.  
Só assim encontrarás forças  
Pros males do coração.  
Agora tenho que ir.  
Outras vezes voltarei  
Cada vez mais transformado  
Mas antes uma coisinha:  
Dos três caminhos da vida  
Já chegastes na metade.  
Experiências do campo  
Levarás para a cidade  
Percorrendo os três caminhos  
Teu destino traçarás  
Dorme, dorme meu menino  
Menino já rapaz.

Amanhece. Caminhão roda pela cena e Honório já está entre os viajantes. Cenário de campo vai sendo substituído gradativamente por arranha-céus. Em sentido contrário, da cidade, vem outro caminhão carregado de "bóias frias". O motorista tem cara de gato. Pára em diversos pontos da cena e em cada um deles, descarrega vários trabalhadores como se fossem pedras. Alguns vestem calça Lee. Outros ouvem radinho de pilha. Os dois caminhões se encontram, impedindo as respectivas passagens. Dão marcha à ré, buzina, etc.

**MOTORISTA** — Eu vou indo pra lá!

**GATO** — Pois eu venho vindo de lá!

**MOTORISTA** — Como vão as coisas por lá?

**GATO** — Como vão as coisas por lá?

**MOTORISTA** — Muita fome e desemprego!

**GATO** — Muita fome e desemprego!

**MOTORISTA** — Não adianta tu ir pra lá.

**GATO** — Muito menos tu pra lá. Esses aqui

de cima ainda têm emprego. Trabalham por dia nas fazendas. E os teus?

**MOTORISTA** — Retirantes. Procuram emprego na cidade.

**GATO** — Esses aqui também eram. Agora são bóias frias. Como é! Tá sobrando algum? Tô precisando de gente.

**MOTORISTA** — Não cabe mais ninguém!

**GATO** — Cabe sim. Uns dez ainda cabe.

**MOTORISTA** — Quanto eu levo na transação?

**GATO** — Ainda to te fazendo favor. Diminuindo tua carga!

**MOTORISTA** — To por dentro. Tu não é o gato? Tô sabendo. Além do teu salário, ganha, ganha 10% da diária de cada um não é isso? O fazendeiro paga bem.

**GATO** — É a minha profissão. E a tua? Quanto cobras de passagem desse povo aí pra viajarem semanas? Iludindo os desgraçados com emprego fácil na cidade? Vão é se foder. Atenção! Tem lugar pra mais uns dez. Cr\$ 60,00 de diária. Podem descer!

Alguns retirantes descem e começam a subir no caminhão do gato.

**MOTORISTA** — Pera aí! Me comprometi de deixar eles na cidade. Não sejam burros! Ele vai lucrar em cima de vocês!

Retirantes voltam para o caminhão do motorista.

**GATO** — Atenção minha gente. Ele não tem direito de mandar em vocês. Afinal vivemos numa democracia. Cada um faz o que quer. Cr\$ 60,00 de diária.

Retirantes voltam para o caminhão do gato.

**MOTORISTA** — Também tô nessa boca. Meio a meio, tá bom? Fecho negócio por um mês. Leva 10. Cr\$ 60,00 de diária, são Cr\$ 600,00. x 30 dias... Cr\$ 1.800,00. Fora o teu salário, o fazendeiro te paga 10% por cabeça: Cr\$ 180,00. Fico com Cr\$ 90,00. Negócio fechado.

**GATO** — E na bundinha não vai nada? Não tens compromisso de deixar eles na cidade?

Retirantes voltam pro caminhão do motorista.

**MOTORISTA** — Explorador de gente sem terra.

**GATO** — Explorador de gente sem terra.

**MOTORISTA** — Cala a boca que te enfio uma peixeira!

**GATO** — E eu arreberto com a tua consciência. Olha, aqui, oh! (Puxa revólver) Aten-

ção minha gente. Cr\$ 60,00 de diária. Cabe mais uns 10.

Alguns retirantes voltam para caminhão do gato. Motorista engata direção a toda velocidade. Retirantes que estavam descendo caem no chão.

**MOTORISTA** — (Já distante) Filho da Puta!

**GATO** — Filho da Puta!

Caminhão de gato vai sumindo de cena, já com alguns retirantes dentro. Caminhão de motorista continua rodando.

**MOTORISTA** — Muito bem! Chegamos no Rio de Janeiro. Quem pagou até aqui pode ir descendo. O resto pode ficar. Vamos indo pra São Paulo que ainda tem muito chão.

Vários retirantes descem, inclusive Honório.

**MOTORISTA** — Boa sorte! Emprego é só começar a procurar que tem de montão.

Retirantes dispersam-se. Anoitece. Honório vaga pela cidade observando os edifícios. Deita-se num banco de praça. Aproximam-se dele dois PM. Um policial tem sotaque nordestino e outro carioca.

**PM 1** — Documento!

**HONÓRIO** — Ô cumpadi. Tu também tá chegando?

**PM 1** — Mais respeito. Se não vai preso por desacatu a otoridade!

**HONÓRIO** — Desculpe, seu moço. Não falei pro mal não.

**PM 2** — Os documento! Quaié meu chapa! Tá se fazendo de besta, é?! Marginal aqui vai é pro pau de arara!

**HONÓRIO** — Acabei de chegar num. Mas não quero voltar não. Dez dia e dez noite viajando. Tô com as espinha doendo.

**PM 1** — Tá querenu mangá com a nossa cara? Documento ou pau de arara!

**HONÓRIO** — Por favor seu moço. Não me bota de volta naquele caminhão desgraçado. Eu vim pra ficar.

**PM 2** — Ô xará! Tu tá querendo ganhá tempo. Tô te manjando. Apresenta os documento ou vai levá porrada!

**HONÓRIO** — Documento?

**PM 1** — O bichinho não sabe o que é documento. Cabra da peste. Safado. Tu já vai aprender o que é documento. O pau de arara ensina.

Policiais se afastam carregando Honório.

**HONÓRIO** — Seu moço! Não quero voltar pro pau de arara não! Tô com as espinha doendo. Dez dia e dez noite viajando.

## CENA XII

### A TORTURA

Honório está amarrado num pau de arara. Um policial civil dá porradas em seu corpo.

**HONÓRIO** — Ai! O que foi que eu te fiz?!

**POLICIAL** — Nada. Tu não me fez nada!

**HONÓRIO** — Ai! Tá me machucando!

**POLICIAL** — Trabalha onde?

**HONÓRIO** — Ai! Trabalhava. Na terra. De plantação e colheita, conheço qualquer segredo. Sei cantá também. Sou verzejador e toco sanfona.

**POLICIAL** — Então canta!

**HONÓRIO** — Ai!

**POLICIAL** — Canta!

**HONÓRIO** — Aiaiaiai!

**POLICIAL** — Não vai cantar?

**HONÓRIO** — Como é que eu vou cantar levando paulada?

**POLICIAL** — Canta!

**HONÓRIO** — Ai!

Meu cavalo Passarinho  
Que faltava só falar  
Foi tragado pelas águas  
e virou carne de sol  
Eu chorava e comia  
Coração despedaçado  
Mas carne em barriga vazia.

**POLICIAL** — Canta outra que essa eu não gostei.

**HONÓRIO** — Ai!

**POLICIAL** — Marginal tem é que levar porrada!

**HONÓRIO** — Chega de me bater. O que foi que eu te fiz?

**POLICIAL** — Nada! Tu não me fez nada.

**HONÓRIO** — Ai!

**POLICIAL** — Trabalha onde? Confessa! Tu não faz parte da quadrilha que assaltou um mercado em Madureira? Onde estão os outros cinco? Eram 6 não? Retrato falado não se engana. Igualzinho a ti. Onde estão os outros cinco?

**HONÓRIO** — Ai! Nunca roubei ninguém não seu moço. Isso é uma injustiça. Bater nos inocente.

**POLICIAL** — Toma pra não desrespeitar autoridade.

Honório desmaia.

## CENA XIII

### HONÓRIO SE TORNA OPERÁRIO DO METRÔ

Honório vaga pela cidade. Carros passam. Barulho de trânsito. Pedestres param no sinal. Automóveis disparam. Fecha sinal. Pedestres atravessam a rua. Esta ação repete-se três ou quatro vezes com Honório junto, num vai e volta. Depois de andar alguns minutos sempre olhando para cima dos edifícios, acaba parando no mesmo lugar, des-norteadado.

**HONÓRIO** — Epa! Por aqui eu já passei. Deve ser por ali então.

Honório chega num local onde estão alguns trabalhadores quebrando pedra com marreta, outro na britadeira e outro carregando carrinho com terra.

— Que buracão mais fundo!

**TRABALHADOR** — Isso é o metrô.

**HONÓRIO** — Pra que que é?

**TRABALHADOR** — Vai passar trem.

**HONÓRIO** — Ai por baixo?

**TRABALHADOR** — É. Pra transportar gente pro trabalho. Vai mais depressa.

**HONÓRIO** — Mas pra que que existe tanta estrada aqui em cima então? Cheinhas de carro?

**TRABALHADOR** — Ouvi o engenheiro falar que não tá mais dando. Que no futuro não vai mais caber na rua tanto ônibus.

**HONÓRIO** — Hum!!

**TRABALHADOR** — Entendeu?

**HONÓRIO** — Acho que sim. Mas pra abrir um buracão desse tamanho precisa de um mundaréu de gente, não?

**TRABALHADOR** — É, precisa. Mas tem as máquina. Sem as máquina ia demorar muito mais. Tu sabe trabalhar com máquina?

**HONÓRIO** — Não. Trabalhava na terra. De colheita e plantação conheço qualquer segredo. Também sei cantar. Tô chegando.

**TRABALHADOR** — Eu também trabalhava na terra. De colheita e plantação sabia todo segredo. Mas fui desaprendendo. Cheguei e acabei ficando.

**HONÓRIO** — Pra abrir um buracão desse tamanho, precisa dum mundaréu de gente...

**TRABALHADOR** — É. Precisa.

**HONÓRIO** — Eu tô precisado. Na marreta também sei pegar. Quem já trabalhou com machado, não tem muita diferença.

**TRABALHADOR** — A diferença é que a lasca da madeira quando voa no olho pode cegar e lasca de pedra também.

**HONÓRIO** — Pra abrir um buracão desse tamanho precisa dum mundaréu de gente.

**TRABALHADOR** — É. Precisa.

**HONÓRIO** — Eu tô precisado.

**TRABALHADOR** — Documento! Teus documentu tão em ordem?

Honório ao ouvir a palavra documento, foge apavorado.

— Pera ai! Se não tiver documentu eles aceita assim mesmo. Eu também não tinha. Depois se ajeita. Vou te apresentar pro fiscal de obras.

## CENA XIV

### O ALOJAMENTO

Alguns operários dormem em redes, outros nos beliches. Vários estão acordados, inclusive Honório, vidrados no aparelho de televisão ligado. No vídeo, uma loira com enorme mãos que se projetam para fora, atira no alojamento embalagens de xampús, carnes de poupança, desenhos de casa própria, silhuetas de automóveis, roupas modernas, pernil da SADIA, cheque ouro, etc. Operários continuam assistindo de olho pregado, sem reação aos objetos que lhes vão cercando, ao som de "Danúbio Azul". Sem haver interrupção, a cena é invadida por operários transportando pedras, carrinhos com terra e os que estavam dormindo também se juntam aos outros dando idéia do local de trabalho diário. Mixagem do barulho das máquinas e ferramentas ao som da valsa de Strauss. Honório quebra pedras com marreta. Um operário aproxima-se dele.

**OPERÁRIO** — Honório. O que é que tu tá achando da comida?

**HONÓRIO** — Pra quem já passou tanta fome como eu, não tá ruim.

**OPERÁRIO** — Eu também já passei fome. Mas agora chega. A gente merece coisa melhor. Tu não trabalha aí, dando duro?

**HONÓRIO** — Trabalho. Tô até ajustando um dinheirinho pra ver se compro uma sanfona.

**OPERÁRIO** — Hum! Vai demorar muito tempo. Sanfona tá caro.

**HONÓRIO** — Mas ainda vou conseguir outra. Se Deus quiser.

**OPERÁRIO** — Cantoria não enche barriga de ninguém.

**HONÓRIO** — Mas enche coração. Sanfona me dá mais força pra enfrentá o batente.

**OPERÁRIO** — A gente ganha uma miséria.

Nunca vai sobrar dinheiro pra ti comprar uma sanfona. Só ganhando mais.

**HONÓRIO** — Como é que a gente vai ganhar mais? O mês passado, fiz 6 horas de hora extra por dia. Pra comprar a minha sanfona.

**OPERÁRIO** — Mas o justo é tu poder viver e comprar sanfona com as oito horas normal.

**HONÓRIO** — Ninguém me obriga. Faço hora extra porque quero. O engenheiro já me falou que gosta do meu serviço. Posso melhorar de função.

**OPERÁRIO** — Vai nessa.

**HONÓRIO** — Ainda vou ser mestre de obra. Tu vai ver só.

**OPERÁRIO** — Honório. Eles tão servindo carne podre. Arroz de terceira. Todo crú.

**HONÓRIO** — E então?

**OPERÁRIO** — Tá tudo combinado. Se hoje tiver carne podre de novo, a gente vai quebrar o refeitório. Jogar a comida no chão.

**HONÓRIO** — Antonio das Memória. Tu é o Antonio das Memória.

**OPERÁRIO** — Hein?

**HONÓRIO** — Bem que eu já andava desconfiado. Pensei que todo mundo tivesse morrido. Mas tu conseguiu fugir.

**OPERÁRIO** — Deixa de gozar com a minha cara, homem. Sou Anibal. Todo mundo me chama de Niba.

**HONÓRIO** — E se a polícia baixar o pau?

**OPERÁRIO** — A gente enfrenta. Não temos nada a perder.

**HONÓRIO**

Das Memória também errou  
Mal e mal me conhecia  
Confiança não se adquire  
Assim da noite pro dia.

**OPERÁRIO** — Eu confio em tu. Todo mundo tá topando. Não vai querer ficar sozinho, vai?

**HONÓRIO** — Que a carne tá ruim, tá mesmo. Cuspi fora.

**OPERÁRIO** — E quem comeu ficou com canchana.

**HONÓRIO** — O Zeca gemeu a noite inteira de dor de barriga.

**OPERÁRIO** — Então...

**HONÓRIO** — Será que eles vão melhorar a comida?

**ANIBAL** — Só a gente quebrando o refeitório pra ver.

## CENA XV

### O QUEBRA-QUEBRA

Barulho de talheres, batendo nas marmitas. Acima do parapeito voam pedaços de carne, bandejas, arroz, etc. Gritaria: "Chega. A carne tá podre". "Não dá mais pra guentá" ouvem-se tiros e sirene da Rádio-Patrolha.

## CENA XVI

### "O JORNAL NACIONAL"

Em cena, aparelho de televisão. No vídeo, repórter do Jornal Nacional:

**O REPÓRTER** — Os operários da Construtora Prateado, uma das empreiteiras do metrô, insatisfeitos, segundo eles, com a péssima qualidade da comida, danificaram completamente, hoje, entre as 12 e 13 horas, as instalações do refeitório, anexo aos alojamentos da referida Construtora. Vejamos o depoimento de alguns operários.

Aparece no vídeo uma repórter "pra frente", entrevistando operário.

**A REPÓRTER** — São homens, vindo dos mais distantes lugares senhores telespectadores, à procura de trabalho. Aqui se fixam para construir o progresso. Edifícios, pontes, estradas e o nosso metrô, através do qual usufruiremos um trânsito menos louco e congestionado.

**OPERÁRIO** — Zeferino.

**A REPÓRTER** — De onde?

**OPERÁRIO** — Piancó. Na Paraíba.

**A REPÓRTER** — Solteiro?

**OPERÁRIO** — É.

**A REPÓRTER** — Fale da comida.

**OPERÁRIO** — A carne tava p

Corte.

**A REPÓRTER** — Nome?

**OPERÁRIO** — José. Pode me chamar de Zeca.

**A REPÓRTER** — Obrigado, Zeca! Simpático ele não? De onde?

**OPERÁRIO** — Quixeramobim. Na Bahia.

**A REPÓRTER** — Solteiro?

**ZECA** — A muié ficou lá, né moça. Que não deu pra vim junto. Tem dois barrigudinho. Quando dá eu mando uns trocado.

**A REPÓRTER** — Quer dizer que sobra algum dinheiro!

**ZECA** — Sobra não sobra, mas a gente...

Corte.

**A REPÓRTER** — Nome?

**OPERÁRIO** — Isaías.

**A REPÓRTER** — Isaías. Nome bíblico. Bonito nome. De onde?

**OPERÁRIO** — De Ubá. No interior de Minas.

**REPÓRTER** — Idade?

**OPERÁRIO** — Pelas minha conta, 25.

**A REPÓRTER** — Há quantos anos trabalha no Metrô?

**OPERÁRIO** — Quando saí de Ubá, primeiro eu trab

Corte.

Aparece no vídeo, o repórter do início.

**O REPÓRTER** — Depois desses vários depoimentos dos trabalhadores, ouçamos o que tem a declarar o engenheiro-chefe da Construtora Prateado.

Como sugestão, para quem venha encenar este texto, seria interessante que a confecção dos bonecos/repórteres e engenheiro chefe, fossem com boca enorme e articulada, ao contrário da dos bonecos/operários, pequenininha e sem articulação, para se criticar os espaços que a classe dominante tem nos meios de comunicação. O efeito plástico seria mais abrangente.

**ENGENHEIRO** — Absurdo! Estamos perplexos! Considerando a inflação galopante que influi drasticamente no poder aquisitivo de nossos operários, acabamos de dar, por iniciativa própria, sem consultar o Ministério do Trabalho, 15% de aumento por hora de serviço. Nossos trabalhadores têm todas as garantias trabalhistas, com serviço médico e pronto socorro mantidos pela própria empresa. Não precisam enfrentar fila de INPS. Quanto à acusação de alguns arruaqueiros de que as refeições são de péssima qualidade, continuamos, confesso, perplexos. Contratamos uma dietista com profundos conhecimentos das calorias necessárias ao bom funcionamento do organismo. Tendo como base o arroz e feijão, as carnes são variadas diariamente. Carne de boi, de franco, peixe, às vezes ovos. Para se manter um bom funcionamento digestivo de nossos operários, sempre acompanha a comida alguma espécie de legume ou verdura. Alface, repolho, beterraba, abóbora, etc. Ah! E tem mais. Um copo de leite para cada um. Como sobremesa, é servido diariamente uma laranja ou então pedaço de marmelada. Por isso, continuo repetindo, estamos perplexos. Afinal eram pessoas, na sua maioria subnutridas, cuja dieta se baseava em farinha e rapadura.

Aparece no vídeo repórter do começo.

**REPÓRTER** — Acabamos de ouvir o depoimento do Engenheiro Chefe da Construtora Prateado. Agentes da Polícia Federal conseguiram identificar dois elementos subversivos, infiltrados entre os operários e provocadores do quebra-quebra, já orçado em vinte Milhões de Cruzeiros. São eles, um tal de Aníbal, mais conhecido por Niba e Honório dos Anjos, que parece que de Anjo não tem nada.

## CENA XVII

### TORTURA DE ANIBAL E HONÓRIO

Imagens de dois homens nus, projetadas em sombra, amarrados pelos tornozelos e de cabeça para baixo levam choques nos culhões de dois encapuçados, também projetados em sombra.

**HONÓRIO** — Ai!

**ENCAPUÇADO 1** — Nome da organização!

**HONÓRIO** — Que organização?!

**ENCAPUÇADO 2** — Comunista!

**ENCAPUÇADO 1** — (dando choques em Aníbal) Tu recebe orientação de quem?!

**ANIBAL** — De ninguém. A carne tava podre.

**ENCAPUÇADO 2** — Confessa que é melhor pra ti.

**ANIBAL** — Confessar o que?

**ENCAPUÇADO 1** — Toma!

**ANIBAL** — Ai!

As perguntas dos torturadores vão se tornando ininteligíveis. As respostas dos torturados também e os gritos de dor cada vez mais fracos. Durante toda a cena da tortura, as tiras de pano marrom e vermelha que simbolizam os caminhos da prática e sofrimento, se entrelaçam.

## CENA XVIII

### HONÓRIO PROCURA EMPREGO

Silhuetas de edifícios em fase de construção mobilizam-se pela cena e trocam de lugar, para dar uma dinâmica maior ao percurso de Honório na procura de emprego. Quatro manipuladores poderão animar oito edifícios, inclusive duplicados por dezesseis, se tiverem cores diferentes nas duas faces. Em cada um deles, Honório apresenta a carteira profissional ao encarregado, tendo sempre resposta negativa. Depois de procurar em todos, um dos edifícios que ainda não tinha mostrado a outra face, vira-se. É Passarinho. As crinas são fios elétricos, encapados com metal, de alta voltagem, caindo nas laterais. Os olhos, duas enor-

mes janelas. A boca, de animal mesmo. Os outros edifícios saem de cena.

**HONÓRIO** — Passarinho!

**PASSARINHO**

Eu sou este Passarinho  
Aquele já não sou mais  
Sempre fomos bons amigos  
Me alegre que ainda percebas  
Alguns traços meus antigos.

**HONÓRIO** — Já estou com bolha nos pés. Tá difícil. Consciência leve. Mas barriga vazia. Dessa vez tu não pode bronzear.

**PASSARINHO**

Nem bronca nem elogios  
Teu gesto foi consciente  
Nada de extraordinário  
Vamos ver daqui pra frente  
Que não é fácil pro homem  
De se manter coerente.  
Nunca te julgues herói  
Lucidez é o mais correto  
E ela só se adquire  
Da inquietação permanente.

**HONÓRIO** — Tá difícil. Já tô com bolha nos pés. Mas na carteira não consta da briga no refeitório. Será que gravaram meu nome? Saiu na Televisão.

**PASSARINHO**

Neste edifício trabalha  
Um mestre chamado Joaquim  
Abra o jogo com ele  
Já foi preso, torturado  
Conhece as coisas da vida  
Das boas e das ruins  
E merece confiança  
Mas antes de ir embora  
Gostaria de avisar:  
Dos caminhos da cidade  
Já percorrestes metade  
Tua vida mudará  
Serás líder de tua classe  
Mas nunca te julgues herói  
Lucidez é o mais correto  
E ela só se adquire  
Da inquietação permanente.

Manipulador vira o edifício mostrando a outra face. Honório fala com um trabalhador e manda chamar mestre Joaquim. Este, velho, ouve as gesticulações de Honório.

## CENA XIX

### NONÓRIO ALFABETIZA GENITO

Honório junto com outros operários, executa um serviço de construção mais especializado, como medir com a fita métrica por exemplo, a altura das paredes, ou então amontoar tijolos e calcular o nível certo. Os

outros transportam carrinho com terra, quebram pedras, martelam, para criar um clima de local de trabalho. Barulho de congo avisa hora de almoço. Operários param. Manipuladores depositam algumas marmitas no parapeito. Bonecos saem de cena. Mãos humanas retiram com colheres, das respectivas marmitas, arroz, feijão e jogam para baixo do parapeito. Barulho de mastigar. Mãos continuam raspando marmita, já sem comida mas o barulho de mastigar continua. Bonecos voltam e descansam. Uns conversam em burburinho, outros dormem. Honório lê um jornal. Aproxima-se dele boneco de traços mais jovens. É Genito.

**GENITO** — Seu Honório...

**HONÓRIO** — Honório. Pode me chamar de Honório.

**GENITO** — O senhor... quer dizer... tu aprendeu a ler na escola?

**HONÓRIO** — Sim Genito. Na escola da vida.

**GENITO** — Deve ser difícil, não? Também tinha vontade de aprender.

**HONÓRIO** — Mesmo? Eu te ensino.

**GENITO** — Verdade? Mas vai demorar um tempão.

**HONÓRIO** — A gente aprende rápido, Genito. Nuns dois meses, todo dia um pouquinho tu vai tá sabendo ler e escrever.

**GENITO** — Tu aprendeu sozinho?

**HONÓRIO** — Aníbal. O Niba.

**GENITO** — Nem conheço.

**HONÓRIO** — Mas vai conhecer. O jeito dele ensinar. Passou pra mim e eu passo pra você.

**GENITO** — E ele era professor?

**HONÓRIO** — Era. Duma porção de coisas, Genito. O Niba morreu. De morte matada.

Enquanto Honório dá as primeiras explicações do alfabeto para Genito, titiriteiros manipulam as letras ao fundo e por entre a cena.

— São 23 letras, Genito. Só 23. Das 23 tem 5, chamadas vogais. É fácil. Presta atenção. A-É-I-O-U. Toda palavra que a gente fala ou escreve, tem que meter no meio, no começo ou no fim, uma dessas 5 letras, chamadas vogais, que são o A, o É, o I, o O, e o U. Se não não não sai som. Entendeu?

**GENITO** — 23 letras. Só 23. Das 23 tem 5 chamadas vogais, que são: A-É-I-O-U. Se não não não sai som.

**HONÓRIO** — A primeira letra do Alfabeto é A.

**GENITO** — Que é uma das 5 vo... vo... Como é mesmo?

**HONÓRIO** — Vogais. Muito bem. Toda letra, tem a grande e a pequena. O **a** pequeno é assim. Uma rodinha depois tu faz uma perninha. O **A** grande é assim. Que nem dois sarrafo encostado pela ponta e um sarrafinho atravessado em baixo ou então igual a ponta do cavelete.

**GENITO** — Entendi.

**HONÓRIO** — Genito: Quer ver? Se escreve assim. **G** grande que é nome de gente. Tá vendo? Uma cabeça, um pescoço e uma barriga. O **e** uma cabecinha afinada. O **n** dois morrinho, o **i** parecido com osso da posta de galinha, tá vendo?

**GENITO** — Mas e esse pinguinho em cima?

**HONÓRIO** — Um pedaço da lasca do osso. O **t** é uma cruz. Não esquece. Teu nome leva uma cruz. A última é o **ó**. Fácil. Uma roda.

**GENITO** — Ó? Eu me chamo Genitó?

Na medida em que Honório vai alfabetizando Genito, as letras manipuladas se intercalam ao som de música, dando idéia mais abrangente de tempo e espaço utilizado nas aulas.

**HONÓRIO** — F. Fome. Faca. Fogo.

A. Amizade.

R. Retirante. Revolução. Raiva.

S. Sangue. Salário.

M. Martelo. Marreta. Morte. Mãe. Metrô.

C. Construção.

J. Justiça. Jaula.

U. União. Universo.

P. Patrão. Povo. Pá.

L. Livre. Liberdade. Luta. Lágrima.

## CENA XX

### A LIDERANÇA

Honório está num estádio superlotado, falando do palanque, mas apenas com gestos e movimentos de boca. (supondo-se que o boneco confeccionado tenha articulação). Em termos de teatro de animação, é fácil sugerir-se massa, recortando em cartolina silhuetas de corpos humanos e colando-as em fila lateral, apoiadas nas extremidades por duas varetas. Cada manipulador poderá segurar com as duas mãos uma dessas filhas. Várias faixas escritas: "Contrato coletivo". "Estabilidade". "70%". "15% na produtividade". "Chega de fome", etc.

**MASSA** — Honório! Honório! Muito bem. É isso aí. Braços parados, até a vitória.

## CENA XXI

### A GREVE

Os mesmos edifícios que já apareceram em cena anterior quando Honório estava procurando emprego, surgem coreograficamente. Martelos, pás, carrinhos, serrotes, marretas, estão largados no parapeito.

## CENA XXII

### A TRAMA

Seis bonecos de terno e gravata, um juiz com toga e um general estão reunidos em torno de uma mesa. Papelada contábil voa pela cena. Fazem contas. Um dos empresários tenta ponderar.

**EMPRESÁRIO** — Sim, sim, sim, sim.

**OS OUTROS** — Não, não, não, não, não.

**JUIZ** — Blá, blá, blá, blá, blá, blá.

**GENERAL** — Grr, grr, grr, grr, grr, grrrrrrr!!!

**JUIZ** — Blá, blá, blá, blá.

**OS OUTROS** — Não, não, não, não.

**GENERAL** — Grr, grr, grr, grrrrr!!!

**EMPRESÁRIO 1** — Sim, sim, sim, sim.

**GENERAL** — Grrrrrrrrrrrrr! Grrrr! (Dá um soco em cima da mesa)

**EMPRESÁRIO 1** — Não, não, não, não!!!

**GENERAL** — Gr.

**JUIZ** — Blá.

**GENERAL** — Grrrrrrr!!!

**JUIZ** — Grr.

**TODOS** — Grrrrrrrrrrrrr.

## CENA XXIII

### O ACORDO

Honório está reunido com os mesmos empresários, o juiz e o general.

**JUIZ** — Sr. Honório. Essa greve é ilegal.

**HONÓRIO** — Ilegal é a fome.

**EMPRESÁRIO 1** — Sabemos da força de sua liderança, que está bem intencionado, mas tem elementos subversivos infiltrados...

**GENERAL** — Comunistas, senhor Honório.

**JUIZ** — A greve sendo ilegal, o senhor será afastado da presidência do sindicato.

**EMPRESÁRIO 2** — Por isso queremos negociar dignamente.

**EMPRESÁRIO 3** — Não nos obrigue a atitu-

des mais drásticas... interventor...

**HONÓRIO** — 70%

**EMPRESÁRIO 4** — Impossível senhor Honório. O país atravessa sua pior crise financeira. Dívida externa...

**EMPRESÁRIO 5** — O ministro do planejamento tem um plano nas mãos, Sr. Honório. Para sanar o problema salarial. Mais de acordo com nossa realidade: Aumentos semestrais.

**HONÓRIO** — De acordo com a inflação? Duvido.

**JUIZ** — Aproximadamente.

**GENERAL** — Queremos negociar dignamente meu filho. Não é nossa intenção humilhar os trabalhadores. Sabemos que não é mais possível a convivência harmoniosa entre choupanas e palacetes, capitalismo desumano, etc. Repito: Não é intenção dos presentes humilhar os trabalhadores.

**HONÓRIO** — Já são humilhados. Pelos baixos salários.

**JUIZ** — Senhor Honório. A lei existe para ser cumprida. Em última instância seremos obrigados a declarar essa greve ilegal. A intervenção já está redigida.

**EMPRESÁRIO 1** — Não queremos ver a imagem do empresário também denegrida...

**GENERAL** — O que o senhor está querendo dizer com esse também?!

**EMPRESÁRIO 1** — Também? Também?!... É que... Bem... senhor general... é que nós queremos o diálogo.

**GENERAL** — E nós militares, também procuramos o diálogo.

**TODOS** — Lógico. É lógico senhor general.

**GENERAL** — Afinal não concedemos as aberturas?

**TODOS** — Mas é claro senhor general. As aberturas! Viva as aberturas!!

**HONÓRIO** — Abertura?

**GENERAL** — O senhor acha que em outros tempos teriam levado essa greve por tanto tempo? Estariam todos presos.

**EMPRESÁRIO 2** — Senhor Honório. Queremos o diálogo.

**EMPRESÁRIO 3** — O senhor é um homem de visão mas está equivocado com a balança externa de pagamento. O material de construção...

**EMPRESÁRIO 4** — Não queremos nos incompatibilizar com as massas trabalhadoras.

**GENERAL** — Meu filho. Pense bem. Estamos sendo mais que democráticos. Você não é comunista. Mas tem conselheiros que

são. Nós militares, fizemos uma revolução para unir todos os brasileiros patriotas, na edificação desse grande país.

**JUIZ** — Você não é patriota?

**HONÓRIO** — Sou.

**JUIZ** — Está vendo senhor general. Ele é patriota. Eu bem que sabia que Honório era patriota.

**GENERAL** — Canalize seu patriotismo meu filho para persuadir seus companheiros de trabalho a desistirem dessa greve ilegal que poderá resultar em retrocesso político. A democracia poderá...

**EMPRESÁRIO 4** — Entenda, senhor Honório. Sabemos que o senhor é bem intencionado. Mas esse aumento agora é impossível.

**EMPRESÁRIO 1** — Haverá aumento semestral.

**HONÓRIO** — Ninguém será demitido?

**GENERAL** — Palavra de general! Ninguém será demitido, não é meus senhores?

**EMPRESÁRIOS** — Ninguém será demitido. Palavra de patrão.

**HONÓRIO** — Ninguém será preso?

**GENERAL** — Palavra de general. Ninguém será preso não é senhor juiz?

**JUI** — Ninguém será preso. Palavra de juiz.

**EMPRESÁRIO 5** — Senhor Honório. O senhor tem futuro como líder de sua classe. Poderá se reeleger presidente nas próximas eleições do Sindicato.

**GENERAL** — Não pense meu filho que sou contra os sindicatos. Absolutamente. Mas dentro da ordem. Afinal é uma entidade de classe onde o operário se reúne e se faz ouvir.

**EMPRESÁRIO 3** — Minha empresa, senhor Honório, se prontifica a colaborar na reconstrução de uma nova sede.

**EMPRESÁRIO 4** — Os associados precisam ter mais oportunidades de lazer para si e seus familiares. Minha empresa se compromete pela construção de uma piscina.

**EMPRESÁRIO 2** — Campo de vôlei. Basquete. Futebol de salão.

**EMPRESÁRIO 1** — A minha empresa se compromete em equipar a sede do sindicato com serviço odontológico dos mais modernos.

**EMPRESÁRIO 5** — Bolsa de estudos para seus filhos senhor Honório. Num dos melhores colégios dessa cidade.

**GENERAL** — Seu sindicato será forte senhor Honório e o senhor também. Mas dentro da ordem. Trabalharemos juntos. Em

harmonia. Edificaremos juntos uma grande nação.

**EMPRESÁRIOS** — Juntos, senhor Honório. Mas o senhor será um grande líder sindical. Marcha militar vai abafando as vozes eufóricas.

## CENA XXIV

### O FIM DA GREVE

Concentração num estádio. Massa ouve Honório gesticular do palanque. Genito está presente. Anda agitado pelo parapeito ao ouvir as palavras de ordem de Honório: "Voltem para seus trabalhos". "Os patrões querem dialogar". "Ninguém será demitido". "Isso foi uma conquista". "Ninguém será humilhado". Massa vai se retirando vagarosamente. Genito, cabisbaixo, também sai chorando.

## CENA XXV

### A VOLTA DE PASSARINHO

Ouve-se trote de cavalo. Aparece Passarinho, igual à primeira cena da peça, ou seja, cavalo mesmo. Entre os dentes traz trouxa de pano. O animal, dando pinotes e relinchando, invade o espaço onde Honório se encontra, espaço esse, neutro. Honório não o reconhece mais.

**HONÓRIO** — Socorro! Tem um monstro aqui. Vai me matar. Socorro!

Pega um pedaço de pau e começa a dar pauladas na cabeça do cavalo.

**HONÓRIO** — Socorro! Traz uma serpente embrulhada no pano pra me picar. Algum inimigo político que mandou. Pra jogar na minha cama durante o sono. Socorro!!! Quem é você animal diabólico. Socorro!!! Tem um monstro aqui.

Honório continua dando pauladas em Passarinho. O animal vai caindo e morrendo. Fixa a platéia e deposita no parapeito a trouxinha de pano que se abre: é Honório, criança, mas morto, pois o adulto também dera pauladas na trouxa pensando ser uma serpente. Honório exausto, cai por cima do cavalo. Nos fundos, as três fitas de pano marrom, vermelha e azul se entrelaçam e caem por cima do cavalo e de Honório.

## ÚLTIMA CENA

### GENITO

Um prédio em fase de construção. Trabalhadores movimentam-se nos afazeres diários: quebram pedras com marreta, transportam

carrinho com terra, martelam, etc. Genito trabalha com marreta, de vez em quando interrompe o ritmo e diz pra si mesmo:

### GENITO:

- A. Amizade. (Faz gesto com marreta)
- F. Fome. Faca. Fogo. (Faz gesto com marreta)
- R. Retirante. Revolução. Raiva. (Faz gesto com marreta)
- S. Sangue. Salário. (Faz gesto com marreta)
- M. Martelo. Marreta. Morte. Mãe. Metrô. (Faz gesto com marreta)
- C. Construção. (Faz gesto com marreta)
- J. Justiça. Jaula. (Faz gesto com marreta)
- U. União. Universo. (Faz gesto com marreta)
- P. Patrão. Povo. Pá. (Faz gesto com marreta)
- L. Livre. Liberdade. Luta. Lágrima. (Faz gesto com marreta)



