

MAMULENGO

Nº 12

ANO 1984





DIRETORIA DA ABTB - GESTÃO 83/85

Presidente: EUCLIDES COELHO DE SOUZA
Vice-Presidente: BEATRIZ PINTO DE ALMEIDA
Secretário: RUBEM CARVALHO SILVA
Tesoureiro: JOSÉ SCHLICHTING NETO
Secretário Especial para Assuntos Internacionais: EUGENIO DOS SANTOS
Primeiro Suplente: FRANCISCO SIMÕES DE OLIVEIRA NETO
Segundo Suplente: SUZANA BEATRIZ KATZEINSTEIN
Conselho Fiscal: MARIA ANGELA BELFORT DE ARAÚJO (Pres.)
JOÃO BATISTA LIMA RODRIGUES
ELIAS BONFIM DOS SANTOS

SUMÁRIO

	Pág.
– JEAN LOUP TEMPORAL VIA NO TEATRO DADA SEUS REPRESENTANTES NA AMÉRICA LATINA	7
– ENTREVISTA COM ILO KRUGLI.....	11
– NO TEATRO DE SOMBRAS A MAGIA DE UMA ARTE MILENAR.....	15
– ESTATUTOS SOCIAIS DA ABTB.....	21
– MUITAS RESOLUÇÕES NA PRIMEIRA REUNIÃO DO CONSELHO DE REPRESENTANTES.....	26
– MAGIA, CARICATURA E GESTO.....	27
– TEATRO DE BONECOS DISCUTIDO NO II SEMINÁRIO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS.....	30
– O TEATRO DE BONECOS TEM SUAS ORIGENS NO INÍCIO DA HISTÓRIA DA HUMANIDADE.....	31
– DANTE SANTAGUIDA DEIXOU UMA HISTÓRIA TEATRAL RICA DE AVENTURAS.....	35
– NO I CONGRESSO REALIZADO EM VITÓRIA O I ENCONTRO DE NÚCLEOS ESTADUAIS.....	38
– NA CARROÇA DE MAMULENGOS O MAIS AUTÊNTICO TEATRO NORDESTINO.....	39
– INFORMES SOBRE OS GRUPOS.....	41
– VAGALUME E OS BONECOS PROPOSTA: ARTE E AMOR.....	43
– NO XII FESTIVAL A SEDE DA ABTB MUDA DO MARANHÃO PARA O PARANÁ.....	48
– DESENHO MEIO DESCRITIVO DE UM EPÍLOGO PARA UM MITO DE RESSURREIÇÃO..... (Texto para teatro de bonecos premiado pelo Inacem)	49
– SOMOS AINDA MARIONETISTAS?.....	58
– VÍDEO-RIO 84, UMA OFICINA DE ANIMAÇÃO COM BONECOS.....	59
– NA PARAÍBA, O EMBRIÃO PARA A ASSOCIAÇÃO DE MAMULENGUEIROS.....	60
– CARMOSINA E TODA UMA VIDA DEDICADA AOS BONECOS.....	61
– A POLÍTICA DO INACEM PARA O TEATRO DE BONECOS.....	67
– ESTATUTOS DA UNIMA.....	69
– SUPERFAUST, UMA EXPERIÊNCIA DE CO-PRODUÇÃO.....	73

Mamulengo (divertimento popular do nordeste que consiste na representação dramática por meio de bonecos).

Publicação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos-ABTB.
Endereço: R. Ângelo Caron, 271 - Curitiba-Paraná - Brasil - CEP 80.000

Comissão Editorial: Euclides Coelho de Souza, Walmor Beltrame e Dinah Ribas Pinheiro.

Editora Responsável: Dinah Ribas Pinheiro

Redatoras: Marilu Silveira e Dinah Ribas Pinheiro

Diagramação: Juarez Borato

Produção Gráfica: Wilmar Larsen e Jacir Basso

Impressão: Artes Gráficas Unificado

Capa: Carmosina Araujo uma das mais importantes titiriteiras do Brasil

EDITORIAL

Depois de muitas lutas e sacrifícios estamos lançando o nº 12 da Revista Mamulengo. Alguns fatores contribuíram para o seu atraso. A demora da chegada do dinheiro, o não envio das matérias dentro do prazo estipulado pela comissão de editoração e até mesmo a omissão de algumas pessoas com relação a compromissos assumidos, retardaram a nossa definição editorial e o fechamento desta edição.

Uma saída seria fazê-la sozinho sem a colaboração de outros companheiros, no entanto esta atitude destoa completamente dos princípios estabelecidos pela entidade durante a sua primeira Reunião do Conselho de Representantes, realizada em Curitiba no início de 84. Aliás, o trabalho desenvolvido pelas diretorias que nos antecederam confirma essa mudança de posição. Os estatutos da ABTB/CUB, reformulados no Congresso de São Luiz do Maranhão, devolveram a ABTB às suas bases modificando o seu caráter de concentração de poder. Alguns pontos nos parecem essenciais para a aplicação desta nova política:

- a) Congregar os bonequeiros que atuam em todo o território brasileiro,
- b) reunir todas as pessoas que se interessam pela arte de boneco no Brasil e que desenvolvam trabalhos afins,
- c) estabelecer intercâmbio cultural com outros países,
- d) representar os interesses da entidade e núcleos estaduais junto aos órgãos federais.

Nos primeiros dias da nossa gestão convocamos o conselho da ABTB para traçar o plano de aplicação do biênio e podemos afirmar que temos colocado em prática a maior parte das idéias propostas:

1) O Brasil se fez representar no XIV Congresso e Festival da UNIMA em Dresdem (RDA) por dois sócios: Ana Maria Amaral (Comitê Executivo da UNIMA) e Euclides Coelho de Souza (Presidente da ABTB/CUB). Neste congresso foi dissolvido o Comitê do Terceiro Mundo e criada

uma comissão para a fundação da UNIMA Latino-Americana composta pelo Brasil, Argentina, Cuba, México, Colômbia e Peru, tendo como presidente o cubano Pedro Piña.

2) Devido a problemas econômico-administrativos o Festival Nacional que seria realizado em Recife em julho de 84 foi desmembrado em dois pequenos encontros. Um no Rio de Janeiro promovido pela Associação Rio Teatro de Bonecos - ARTB e outro em João Pessoa juntamente com o Sesc e a Anarte. No Rio, reuniu-se pela segunda vez o Conselho de Representantes da ABTB e realizou-se a Oficina de Animação Videoboneco/84 ou "Pesquisa da Linguagem". Na Paraíba, ocorreu o Encontro Regional de Teatro de Bonecos com apresentações, oficinas e seminários. Nesta ocasião foi tirada uma resolução de se criar a Associação Nacional de Mamulengueiros congregando especificamente estes artistas populares.

3) A ABTB solicitou ao INACEM a liberação de verbas para o funcionamento de oficinas de bonecos em diversos Estados do Brasil, atendendo a uma antiga reivindicação de vários núcleos.

4) Participamos do II e III Seminários Nacionais de Artes Cênicas tentando influir nas decisões destes eventos em benefício do Teatro de Bonecos.

O maior acontecimento que se verifica no atual momento da vida da ABTB baseia-se sem dúvida alguma na formação dos diversos núcleos criados nas várias regiões do país. Esta distribuição de forças pelos diversos Estados é o que tem destacado a entidade que apesar de abrangente e diversificada possui um objetivo comum: a valorização cada vez maior da arte titiriteira. É justamente com o fortalecimento desses núcleos que a ABTB conseguirá a sua unidade e sua força.

Euclides Coelho de Souza
Presidente da ABTB/CUB



A posse da diretoria da ABTB (gestão 83/85) foi realizada numa das salas da Fundação Teatro Guaira, cedida pelo diretor superintendente Oraci Gemba para servir de sede da entidade. Na ocasião esteve presente Humberto Braga, representando o presidente do INACEN, Orlando Miranda de Carvalho. Representando o Secretário da Cultura e Esporte, Luiz Fernando Guinhone, esteve presente Maria Benedita Arruda, bem como Oraci Gemba e Leonel Amaral, respectivamente diretor superintendente e diretor administrativo da Fundação Teatro Guaira. O Prefeito Maurício Fruet fez-se representar na ocasião pelo presidente da Fundação Cultural de Curitiba, Carlos Frederico Marés.

**JEAN LOUP TEMPORAL VIA NO TEATRO
DADÁ SEUS REPRESENTANTES
NA AMÉRICA LATINA**

O Teatro de Bonecos Dadá dirigido por Euclides e Adair de Souza, situado em Curitiba, é um dos raros grupos latino-americanos que tiveram como "mestre" o marionetista francês Jean Loupe Temporal, falecido em 83 e considerado um dos maiores do mundo. Autor de peças para crianças na faixa de 4 a 10 anos Jean Loup encontrou nos seus discípulos brasileiros seguidores tão fiéis que segundo ele mesmo costumava dizer "eram uma continuação de sua obra". As histórias irreverentes e animadas que o mestre francês concebera passaram a fazer parte essencial do repertório do Dadá que também definira sua linha de apresentação para crianças menores. Algumas delas como "O Cuco", "O Príncipe do Sião", "O Burrinho Vermelho" e "O Patinho Quaquá", foram vistas por milhares de crianças no Teatro do Piá em Curitiba (onde o grupo atuou durante cinco anos).

Trabalhando durante vinte anos com bonecos, o Dadá tem uma longa história e muitas emoções. A busca de uma linguagem para o público infantil foi adquirida na pesquisa e no amor pelas crianças. Depois, sua passagem pela América Latina (Uruguai, Bolívia, Chile, Peru) fixou a universalidade que um artista precisa para poder entender o seu público. Além de Jean Loup, o Dadá encontrou no teatrólogo alemão Friederich Arnt outra fonte de inspiração com textos igualmente mágicos e inteligentes.

Mas não foi somente para os pequenos que o Dadá montou espetáculos. Provando uma diversidade que atinge os velhos e adolescentes Euclides e Adair encenaram "Em Buca Fechada não Entra Mosquito" de Ariano Suassuna e "O Sonho do Pongo" baseada num conto do peruano José Maria Arguedas. Com esta última o grupo representou o Brasil no Festival Internacional de Marionetes realizado em Charleville-Meziers, em 1982. Foi neste ano que o Dadá reencontrou Jean Loupe sem saber que este reencontro era também uma despedida. Sua morte repentina, ocorrida em 83, deixará órfãos crianças do mundo inteiro, e justa foi a homenagem póstuma que lhe foi prestada por toda a comunidade titiriteira internacional durante o festival e Congresso da Unima, ocorrido em Dresden na Alemanha, no ano seguinte. Nestas homenagens Euclides também esteve presente, desta vez não como grupo mas como presidente da ABTB. E foi emocionado que ele falou aos seus companheiros dos quatro cantos do mundo, presentes ao encontro, da grandeza e da verdade do "mestre".

O ENCONTRO EM PARIS

Os jornalistas brasileiros, Dinah Ribas Pinheiro e José Bessa Freire, presentes ao Festival de Charleville, resolveram na ocasião entrevistar Jean Loup com ajuda de Euclides e Adair de Souza. A conversa durou cerca de três horas no atelier 75 de Temporal, situado no bairro de Montparnasse em Paris. Irônico, sarcástico e gozador, ele contou como começou a trabalhar com teatro de bonecos, os problemas que enfrentou e as influências que recebeu. Casado, filho do também marionetista Marcel Temporal e pai de dois marionetistas – Do-



Marionete exótica, da coleção de Jean Loup

minique e Louis, avô de uma criança de dois anos, Jean Loup não hesitou em fazer provocações: "Detesto as crianças. Elas enchem o meu saco". Apresentamos aqui os principais momentos da entrevista:

P.: Como é que começou o seu interesse pelo teatro de bonecos e sua aventura titiritesca?

R.: Foi muito simples. Eu conheci o teatro de bonecos graças ao meu pai, Marcel Temporal, que redescobriu e relançou as marionetes na França no período entre as duas guerras mundiais. Minha mãe era cantora, ela cantava Ravel, os dois eram artistas. Isso criou um clima propício para que eu também me dedicasse à alguma forma de expressão artística.

P.: Como se deu esta redescoberta de marionete pelo seu pai?

R.: Meu pai era um arquiteto bem sucedido, era escultor e decorador. Ele vivia arrodado por artistas. Então, em 1937, ele organizou a Exposição Internacional de Artes Técnicas em Paris e fez vir para ela muitas marionetes de diferentes países do mundo: Alemanha, Grã-Bretanha, Estados Unidos, etc. Aí ele se apaixonou pelos bonecos e decidiu escrever o primeiro livro técnico sobre marionetes em francês. Ele realizou a primeira Exposição internacional de marionetes e deu o primeiro curso de formação de marionetistas.

P.: Até este momento, não existia nada de profissional?

R.: Existia. Mas o marionetista tradicional era muito fechado e preferia guardar segredo sobre as técnicas empregadas e formas de manipulação. Era estranho isto. Meu pai criou então a associação denominada de "Compagnons des Marionnettes", que chegou a reunir mais de 200 titiriteros e a informação começou a circular mais livremente. Esta associação montava uma média de um espetáculo por mês para adultos. Mas era ainda um circuito



O Samba, boneco preferido de Jean Loup Temporal e Dadá, boneco preferido do grupo curitibano

muito fechado, apesar de que ela reuniu as pessoas mais extraordinárias de toda a Europa, incluindo os refugiados da Europa Central. Era uma entidade cosmopolita, internacional, que teve como presidente gente como Paul Valery e Jules Romand, mas era ainda muito intelectual, não tocava o grande público, não era popular.

P.: E qual foi a sua participação pessoal neste processo?

R.: Eu era ainda muito jovem, mas acompanhava meu pai em todos os cursos. Ele me usava nesses cursos como demonstrador de manipulação. Ele falava e quando queria demonstrar alguma coisa, eu entrava com a parte prática.

P.: Quer dizer que seu pai foi decisivo na sua formação de marionetista?

R.: Sim, mas eu tenho também um pai espiritual, um homem a quem devo não apenas o meu conhecimento da profissão, mas também minha própria vida. Foi Max Jacob. Ele era um grande amigo de meu pai e me formou como titiritero.

P.: Como foi esta experiência?

R.: Durante a 2ª Guerra Mundial, quando as tropas de Hitler ocuparam a França, eles instituíram um sistema de "Deportação do Trabalho", que consistia em levar para a Alemanha aqueles cidadãos franceses que exerciam uma profissão que lhes convinha. Como eu também era arquiteto, fui deportado para a Alemanha, mas o Max Jacob me agarrou para trabalhar com o seu grupo de marionetes. Ele salvou a minha vida e me formou. Eu tinha até mesmo um nome em alemão: Wolfgang.

P.: Quanto tempo durou este período de formação?

R.: Ele durou até 1945, até o final da guerra, quando o grupo de



Max Jacob se dissolveu. Mas foi um período de horror. Em 1945, houve o famoso bombardeamento de Dresden, que tocou fogo em toda a cidade e deixou 300.000 (trezentos mil) cadáveres debaixo dos escombros. Um dos maiores bombardeamentos da guerra. Eu sai vivo, mas fiquei cego durante um tempo. Todo este horror determinou na minha vida que eu tomasse uma decisão definitiva de me dedicar exclusivamente às marionetes.

P.: Aqui na França?

R.: Não, ainda não. Porque eu fui obrigado a sair da Alemanha para me refugiar na Áustria, onde comecei a trabalhar com Eischen diretor das "Marionettes de Salzburgo". Ele me escondeu durante 3 meses em sua casa, no porão de sua casa; ele também era muito amigo de meu pai. Nesta época havia em Salzburgo cerca de 3.000 franceses e nós decidimos participar da luta contra o nazismo. Então, criamos uma espécie de Serviço de Informação Frances do Comitê de Liberação da cidade de Salzburgo. Eu fazia parte deste Serviço e quando o exército norte-americano chegou, eles me nomearam como uma espécie de diretor cultural. Minha primeira medida de política cultural foi (rindo) requisicionar o teatro de Salzburgo para apresentar peças de marionetes para os franceses que aí viviam.

P.: Da Áustria se deu então a volta para a França?

R.: Foi. Eu queria ficar na Alemanha, eu gosto muito da Alemanha. Mas tive de vir para a França onde comecei a trabalhar com Gaston Baty. Com ele aprendi a dirigir peças, aprendi um dos elementos básicos do teatro de títeres — a direção — que junto com a técnica e a filosofia forma os três pilares de um bom teatro. O Baty morreu e eu criei em 1949 a minha própria companhia. Nestas alturas eu já estava casado.

P.: Aí começa então o seu trabalho de teatro infantil?

R.: Não, não, não. Eu queria fazer apenas teatro para adultos.

P.: Por quê?

R.: (rindo) Porque eu detesto as crianças, elas enchem o meu saco.

P.: Mas isso é uma contradição, uma auto-traição, porque suas melhores peças não são para adultos, são as peças infantis...

R.: É. Mas eu posso explicar como começou isto. Meu interesse era teatro para adulto. Mas em 1948, meu pai fez uma conferência para mais de 300 diretoras de escolas maternas e jardim de infância e me levou para demonstrar as técnicas de manipulação. Meu pai falava e eu demonstrava, e ia dando o meu recado. No final as diretoras pediram que a gente escrevesse peças para crianças. Meu pai atendeu o pedido e andou escrevendo, mas ele não compreendia nada das crianças (rindo). Aí, eu pensei: já que

existe uma demanda, porque não tentar. Desta forma, fui obrigado a escrever peças infantis.

P.: Quer dizer que ao contrário de seu pai, o senhor entendia o universo infantil.

R.: Não. Mas comecei a estudar seriamente a psicologia infantil — Piaget e a pedagogia, para poder meter o pé — e sobretudo a mão — nesta questão. Fui tateando por aqui e por ali. Com os pedagogos não aprendi absolutamente nada. Com os psicólogos um pouco apenas.

P.: Com quem então o senhor aprendeu sobre o mundo infantil?

R.: Com as próprias crianças. Eu passei a observá-las cuidadosamente, quando brincavam no recreio na escola ou nos parques. E aprendi que era importante apelar sobretudo para as emoções das crianças, muito mais que fazer apelo ao intelecto. Se vocês analisam as minhas peças vocês se darão conta disto. As crianças não conhecem as convenções do teatro, da linguagem teatral. A lógica infantil é diferente da nossa. O que uma criança vê num teatro de boneco é real, não é convencional.

P.: Como é que essa diferença de concepção influenciou sobre suas peças?

R.: Posso dar um pequeno exemplo. Em geral, os adultos de teatro infantil colocam dois personagens dialogando entre eles. Esses personagens não falam diretamente com as crianças, falam entre si. Enquanto que eu resolvi apelar para um só personagem que se dirige diretamente às crianças. Então, apesar de ser um só personagem, não é nunca um monólogo, mas um diálogo da personagem com o público. Meus bonecos, aliás, não falam: eles pensam em voz alta.

P.: Uma última questão: para o senhor que viu tantos teatros de bonecos e que acaba de participar do VI Festival Internacional de Charleville-Mezières, o que é que está faltando ao teatro de bonecos, hoje?

R.: Amor. A palavra está gasta e deturpada, mas o que está faltando é amor, amor pelo teatro de bonecos, amor pela arte. Ser marionetista é toda uma atitude diante da vida, toda uma filosofia de vida. O marionetista é um ser bizarro, estranho, marginal, feiticeiro, mago; é uma espécie de religião. Diante dos horrores da guerra, do que vi na Alemanha, na Polónia, toda esta coisa abominável desta sociedade em decomposição, me levou a refugiar-me no teatro de bonecos, para distanciar-me desta realidade suja. O verdadeiro teatro de bonecos necessita de amor, porque do contrário saímos para outros tipos de concepção, como essa do teatro total, do teatro híbrido, onde os atores estão muito mais presentes que o próprio boneco. Felizmente, esta tendência, aqui na França, já está vivendo seus últimos dias e existe agora uma preocupação pela marionete.

ENTREVISTA COM ILO KRUGLI
ESPECIAL PARA A REVISTA MAMULENGO

Por Fanny Abramovich
São Paulo, maio de 1984

Será que é necessário apresentar Ilo Krugli? Um dos educadores mais atilados e inquietos deste Brasil, um artista plástico importante, um homem de teatro integral (diretor, autor, ator, cenógrafo, figurista), o criador do grupo e da casa de VentoForte (marco divisor das águas do teatro infantil brasileiro) e um apaixonado fazedor de bonecos? Não, acho que não precisa de apresentação . . . Quem não conhece, o Ilo?

Ilo, que quando criança, ainda em Buenos Aires, fazia teatro, usando bolinhas de gude como personagens . . . Quando, cada uma, conforme seu tamanho, sua cor, sua importância, sua dignidade desempenhava um ou outro papel . . . E que depois, foi criando bonecos, ou melhor, construindo, fazendo, usando todos os materiais e possibilidades para dar-lhes forma e com isso, ir contando suas histórias por toda Argentina, Bolívia e Peru . . .

Ilo nos conta que: historicamente houve duas etapas em relação ao boneco ao vivo, em minha vida. À primeira, quando tínhamos o **Teatro do Ilo e do Pedro**, que existiu, aqui no Brasil, entre 1961 e

1964 . . . Compreendíamos o fascínio que o teatro de bonecos tinha para o público . . . Mas, houve sempre, muita e muita gente que pedia para assistir o espetáculo por detrás, dentro do palco, vendo a movimentação dos atores . . . Uma vez, ainda em Cuzco, no Peru, mais ou menos em 1960, fizemos um espetáculo inteirinho de costas para o público . . . Eles não assistiam fazendo, correndo, enquanto os bonecos, agiam de costas para eles . . . Na Escolinha de Arte do Brasil, trabalhávamos em módulos . . . Para correr dum para outro módulo, o ator tinha que passar com o boneco . . . (já era uma experiência com atores à vista).

A segunda etapa, começa em 1972, quando encenei a "História do barquinho", no Rio, depois no Chile . . . Existia a projeção do ator para o boneco e para o objeto além de haver mais uma expressão do ator, isto tudo acontecendo simultaneamente . . . Foi toda uma pesquisa de linguagem . . . Foi um caminho de felicidade e de libertação minhas . . . Uma vivência duplamente rica: mexer com o boneco e se expressar através do rosto, do corpo . . . Ir se desdobrando . . .



Personagem do teatro de Ilo Krugli

Em "Lenços e Ventos", isto aparece de modo bem mais claro. . . A animação era simultânea. . . O objeto se expressava enquanto o ator colocava um distanciamento crítico sobre o que o boneco fazia. . . Ou ao contrário, um comentário sensível, sobre o que o boneco fazia ou dizia. . . O ator comentando, agindo com distanciamento crítico, mas de qualquer forma, se expressando. . .

Todo este meu situar na procura do teatro de bonecos, foi muito importante, como processo. . . Foi através dele que descobri o meu caminho para o teatro, para a linguagem dramática. . . Pois tudo que está ligado ao boneco, direta ou indiretamente, está vinculado à toda uma tradição artesanal de teatro, que é a mão do homem que expressa: fazendo o boneco, os gestos. . . E isto é rico, é importante! Que as pessoas se expressem, com bonecos ou sem eles. . .

Em cada novo espetáculo que faço, tudo isso vai ficando mais claro para mim. . . Os bonecos são usados também porque tem uma força de objeto mágico, litúrgico. . . São carregados de energia! Como o sacerdote ou feiticeiro, usa objetos ritualísticos, sejam bonecos, cruzes, fetixes. . . O uso cotidiano dramático e mágico, tem uma grande força e poderes dum ritual. . . Eu confiro uma energia ao boneco e depois a uso, para que eu possa me expressar. . .

Claro, que o que é importante, quando se faz teatro, é contar e fazer uma história. . . Fundamental, é o desenvolvimento do conflito! Seja, com idéias românticas, mágicas, etc. . . Quando um personagem é coroado, tem que ser coroado, quando morre, deve morrer. . . Quando joga um boneco no chão, é porque alguém jogou realmente um boneco no chão, ou jogou alguém no chão, ou alguém semelhante à nós, foi maltratado, pisado, humilhado, jogado no chão. . . Veja, o "Papel" no "Lenços e Ventos", que é um boneco, quando é destruído, queimado, é porque muita gente foi destruída, foi queimada. . . Nós estávamos, naquele momento dado, sendo mortos pela repressão, pela impotência, todos os dias. . . Já o "Dragão", no mesmo "Lenços e Ventos", era um grande boneco coletivo, construído através do lenço de cada pessoa, para poder fazer andar, brincar e ser toda a imagem de liberdade tão procurada. . .

Em todos os meus espetáculos, há momentos em que o boneco me serve muito. . . Eu, talvez não pudesse sair pela platéia, tocando e afagando as pessoas, mas o boneco pode. . . Eu não poderia me aventurar a ser agredido pessoalmente, mas podem fazer isso com o meu "diabo", que agridem, que puxam, como está acontecendo no "Estou fazendo uma flor". . . Está me levando à uma relação profunda com o público: o ator com seu boneco, estar junto ao público e pedir ajuda ao "Soldadinho de Chumbo", um outro personagem. . . E, eu com meu boneco, provooco, questiono, não acredito nesta possibilidade de ajuda. . . As crianças agridem e eu recuo, junto com meu boneco. . . É um trabalho duma violência inacreditável!



Ilo Krugli manipulando um boneco de vara

Portanto há um grande e imenso diálogo: das crianças mais o ator e seu boneco mais o outro ator e seu outro boneco . . . E isto só pode acontecer, só poder ser efetivado, concretizado, pela existência do boneco em cena . . . E, na última cena, deste texto, quando os bonecos são retirados da minha mão, eu posso com elas - com as minhas próprias mãos - aproximá-los, (os bonecos) e casá-los, o que faço, com o "Manuel" e com a "Manuela" . . .

Várias pessoas e grupos brasileiros, por influência direta ou através das informações da notícias que chegam da Europa, através de revistas ou livros, começaram também a trabalhar com o boneco ao vivo, ou seja, com o ator aparecendo junto . . . Não o ator, o brincante, como eu prefiro chamar . . . Aliás, como se chama também em francês (jouer) ou em inglês (player), ou seja, gente que está brincando (e/ou representando . . . a palavra é a mesma). Não se pode esquecer, que o boneco é um brinquedo . . . E este brinquedo, cada um brinca do jeito que gosta, exatamente como a criança faz . . .

Vejo a arrogância cultural dos europeus, que vem procurar coisas novas nos novos continentes . . . Toda a arte deles, neste século, surgiu disso . . . E a nossa cultura, se mostra ajoelhada, colonizada, diante deles . . . Se deveria discutir o que estamos fazendo, procurando, buscando . . . Não ter tanto medo assim, dos "Papás" . . . Somos um país em desenvolvimento, em processo, onde as pessoas estão procurando seu próprio caminho (se nem todos, muitos estão . . .).

E aí, a qualidade do trabalho de muita gente, deveria levar à uma outra discussão: até onde se pode interferir nos níveis estéticos? Qual é a definição de qualidade, de alcance real destes trabalhos? Qual é a definição de sucesso que se tem? Como se pode avaliar um trabalho? Qual é a percepção dum trabalho que se coloca ao nível experimental?

Acho que, dentro desta perspectiva de cada um brincar como quer e como gosta, a gente tem que ter também uma relação com a nossa própria realidade e a nossa cultura . . . Somos sub-desenvolvidos: quais são os nossos recursos? Qual é a linguagem mais aberta, mais simples, mais espontânea para esta forma brasileira espontânea de ser . . .

Pode ser rico um trabalho muito elaborado, muito precioso, com muitos recursos, com manipulação, cheio de engenhos, de palcos giratórios, etc. Mas isto não quer dizer que por este processo - tecnológico - esteja o caminho do aprofundamento dos temas dramáticos e dos reais conflitos do homem . . . Isto pode ser expresso através de toda uma magnificência de recursos, mas pode também igualmente ser feito através de recursos mais simples . . . Importante, me parece, é criar um nível de identidade com a nossa realidade (afinal os europeus também expressam a sua forma de comportamento . . .).

Por que o Brasil tem um teatro popular, de rua, de desfiles, de alegorias, de folguedos, que é muito, muito rico . . . São espetáculos

carregados de expressão mágica . . . Um "Boi" dançando na rua, é um boneco, é alguém dançando junto com um boneco . . . É assim com a "Burrinha" . . . Com o "Cazumbá" (bonecos construídos em cima do corpo do homem, com máscaras, vestidões enormes, tábuas presas na bunda prá ficar com o corpo mais duro . . .). Toda esta cultura popular está subjacente aos espetáculos . . . Muitas pessoas usam e fazem bonecos, se misturando, aparecendo junto . . .

Eu acredito é num teatro artesanal, mas não apenas visto restritamente, pelo fato do boneco ter sido construído com as mãos do homem . . . Mas por que quem mexe o boneco usa suas mãos, seu corpo, seu suor . . . É um teatro orgânico, que eu chamo de teatro corpo à corpo, e ele que é importante . . .

Tenho amor e fascínio pelo boneco . . . Mas muito, muito mais pelo homem, pela pessoa, pelo artista que cria o boneco . . . Quem se renova todos os dias, quem dá continuidade à vida é sempre o homem, através das suas mãos . . .

Taí, o lindo credo de Ilo Krugli em relação ao teatro de bonecos, ao teatro, a necessidade de expressão e de criação de todo ser humano . . . Para a gente pensar, discordar, aplaudir, se reforçar em antigas féis ou se re-afirmar em novas colocações . . . Mas, como tudo o que o Ilo diz e faz, prá gente refletir muito!

NO TEATRO DE SOMBRAS A MAGIA DE UMA ARTE MILENAR

Walmor Beltrame

(1) Sobre história

O Teatro de Sombras é uma arte muito antiga cuja origem provém da Ásia, daí por que freqüentemente se usa a expressão Sombras Chinesas.

Não existem provas formais de que o teatro de sombras surgiu na China (os Indianos também disputam a paternidade) mas sabe-se que no século XI já era uma manifestação muito popular entre os chineses.

Mais tarde espalhou-se pelo resto da Ásia, provavelmente no último século, tornando-se muito conhecido em outras regiões do continente, Indonésia e principalmente na Ilha de Java, onde são usadas silhuetas em couro, de um valor artístico incalculáveis.

Mais tarde, países da Europa mediterrânea, Grécia e Turquia, registram o aparecimento do Teatro de Karagoz, também como expressão popular.

Aprofundar o estudo da história do Teatro de Sombras seria importante, mas exigiria outro espaço, talvez na próxima edição. Indicar alguma literatura em língua nacional também é impossível, pela inexistência. Particularmente desconheço.

(2) Para fazer Sombra

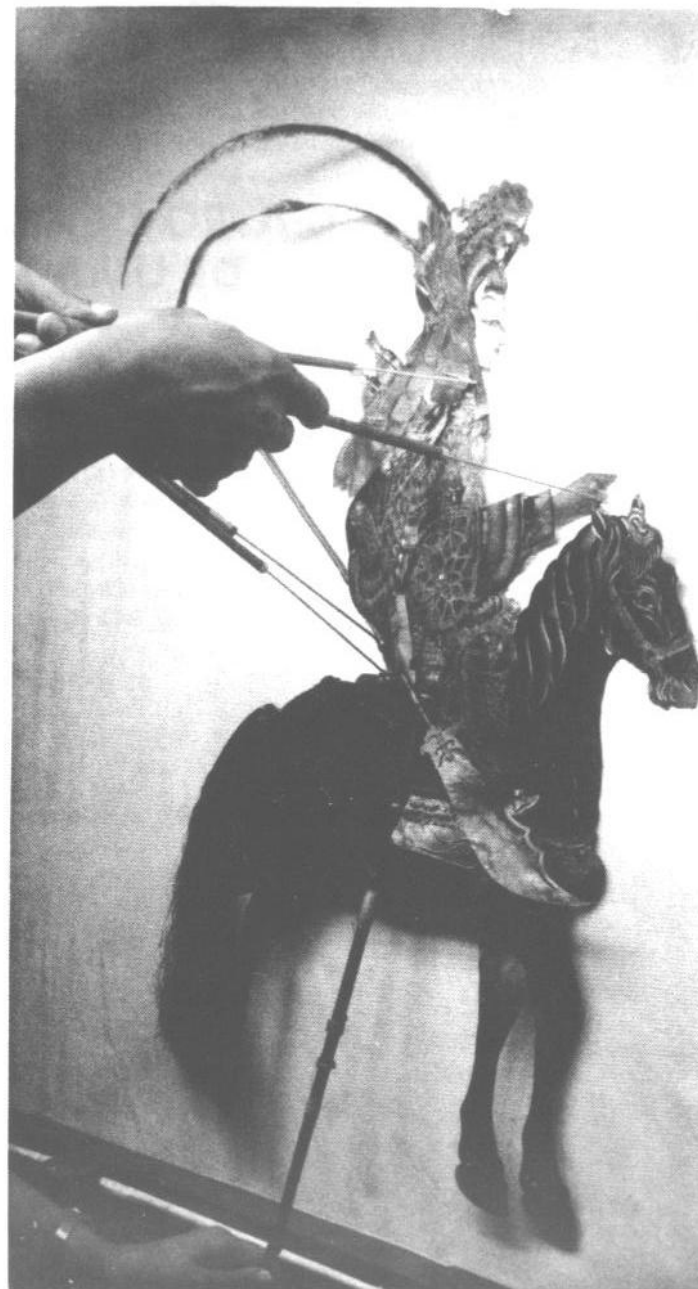
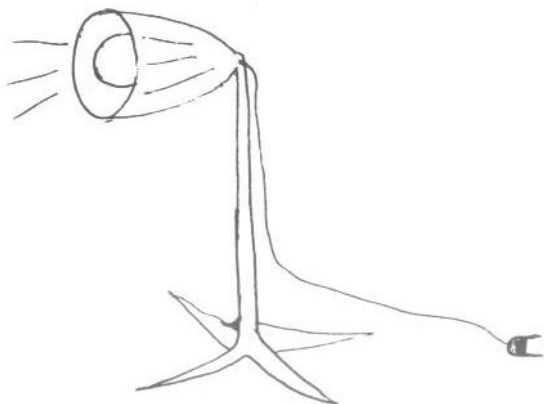
Para se fazer sombras basta reunir 3 elementos:

- uma fonte luminosa (lâmpada, vela ou tocha).
- uma tela.
- uma silhueta a ser projetada.

Sobre a fonte luminosa

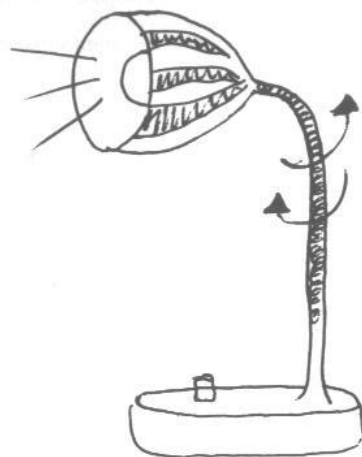
Não há necessidade de se obter aparelhos complicados. Basta uma vela, tocha ou lâmpada comum de 60 Wts, por exemplo. Naturalmente que a baixa intensidade da luz, para ambientar amplos, não é aconselhável pois dificultará mais a leitura da silhueta projetada.

Pode-se trabalhar com a lâmpada fixa em um pedestal:



Silhueta do Teatro de Sombras da China-realista e com inúmeras articulações. Foto: Walmor Beltrame

A lâmpada móvel presa à uma base fixa, pode-se obter resultados interessantes ou seja, trabalhar com movimentos da lâmpada.



ou com o Spot, este que utilizamos nos Teatros. Pessoalmente acho que o Spot tem uma intensidade de luz demasiado forte e dificulta a visão do espectador. Velas ou tochas tem uma característica muito especial: os movimentos da chama dão um toque de magia.

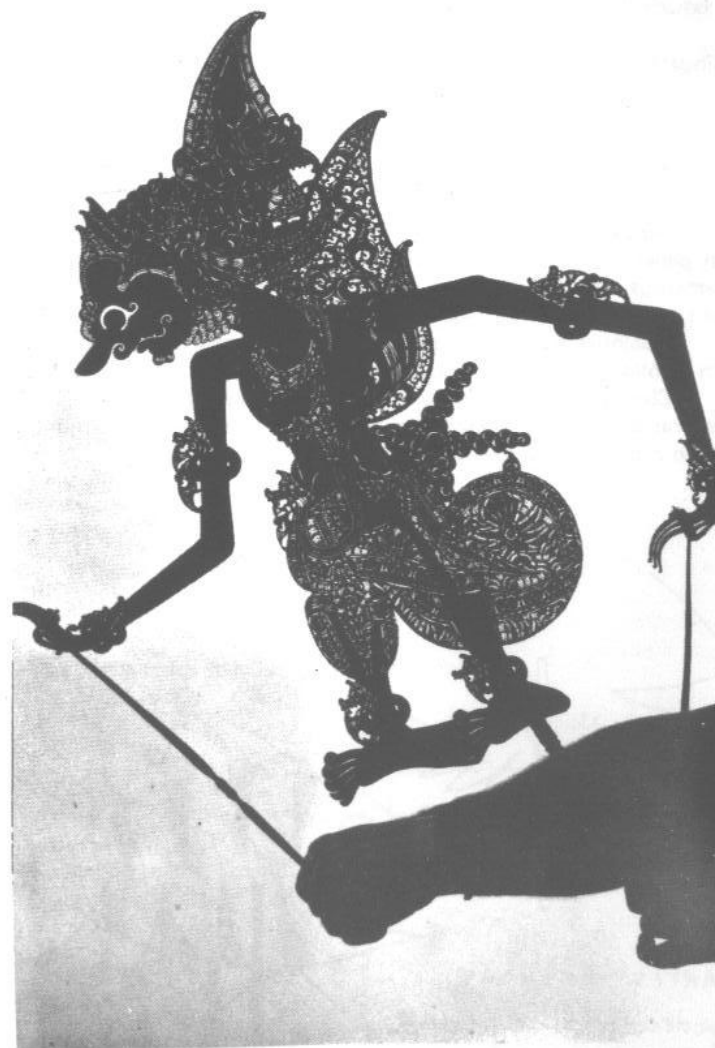
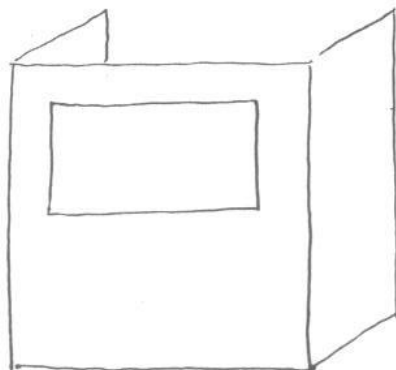
As lâmpadas leitosas dificultam a leitura das silhuetas principalmente se estas não estiverem coladas a tela.

Para se conseguir sombras em cores, basta aplicar acetato colorido (gelatina) ou papel celofane sobre as lâmpadas.

A Tela

Qualquer tecido branco pode ser utilizado para projetar as sombras. Um tecido muito transparente pode deixar vasar a silhueta ou mesmo a lâmpada, por isso o tecido mais comumente usado é o de algodão, mais opaco. Usa-se também o papel vegetal ou papel manteiga, com resultados muito bons.

As dimensões da tela, naturalmente que dependem muito do tipo de sombra que se quer projetar. O palquinho mais tradicional é:



Silhueta em couro do Teatro Popular da Ilha da Java.
Foto: Walmor Beltrame

Para projetar sombras do corpo faz-se necessário uma tela muito maior, podendo, um quadrado de madeira servir de base para prender a tela ou segurar o tecido numa vara que se utiliza para prender as bambolinas, e fixando-a no solo, pode ser uma outra opção.

Vedar as laterais e a parte superior com tecido escuro (preto de preferência) é fundamental pois o teto pode deixar vasar ao público movimentos e sombras dos objetos e manipuladores.

Alguns bonequeiros usam o tecido da tela sem esticá-lo, como é comum, conseguindo com isso, deformações das silhuetas capazes de produzir efeitos especiais para determinadas cenas.

Silhuetas a projetar

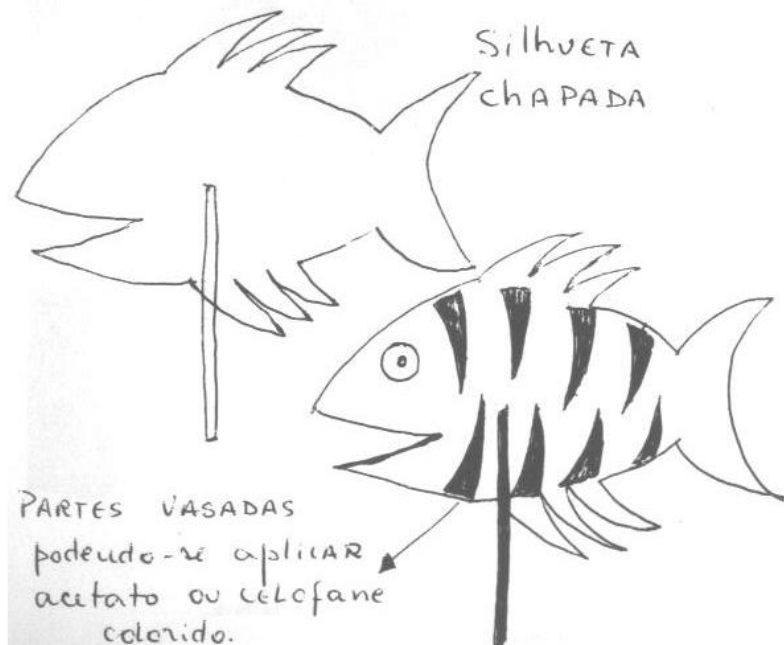
Tudo é possível projetar:

- qualquer objeto ou elementos naturais.
- silhuetas recortadas em cartão ou papel.
- silhuetas humanas.

Aqui vale repassar mais informações sobre silhuetas recortadas em papel ou cartão uma vez que as silhuetas humanas, de objetos e elementos naturais poderiam ser objeto de outra conversa ou ficam mais para a pesquisa de cada interessado.

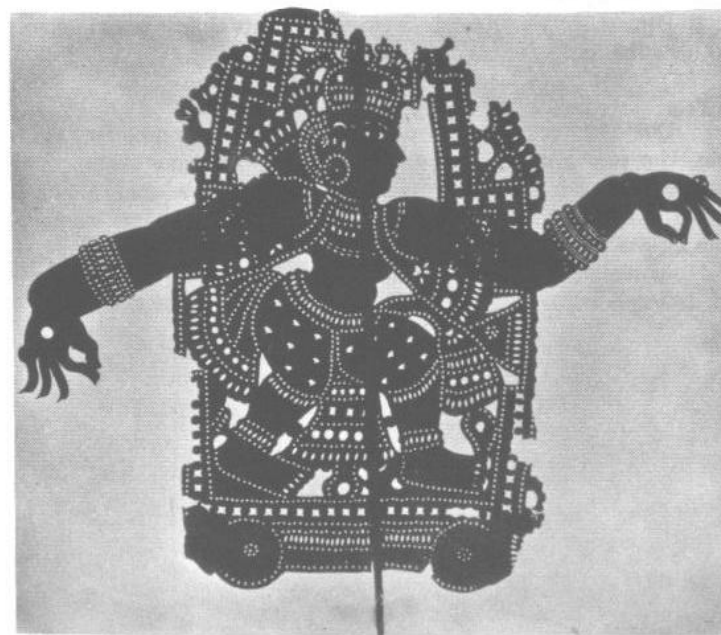
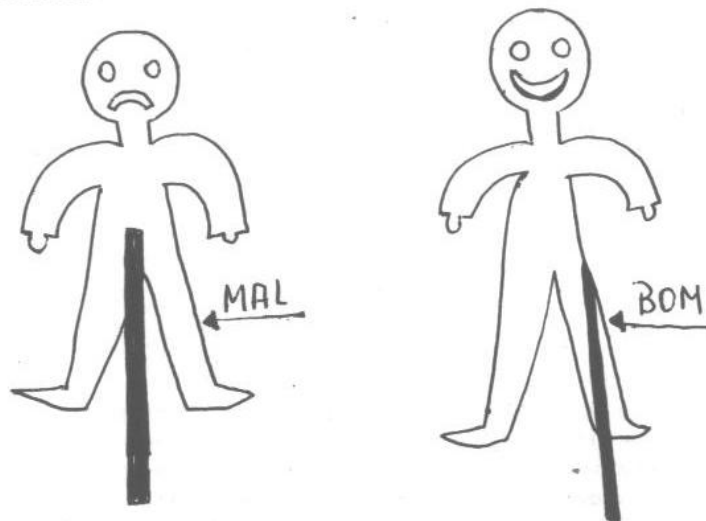
Qualquer papel pode ser utilizado para recortar uma silhueta. Em escolas tenho usado, inclusive jornal.

Claro que um cartão dará uma silhueta mais opaca e resistente. Decorar a silhueta recortada em cartão, com vasamentos, enriquece muito a imagem: Por exemplo.



Quanto mais vasado e aplicados os elementos que decoram a silhueta, mais rica será a sombra obtida. Basta olhar as sombras Javanesas.

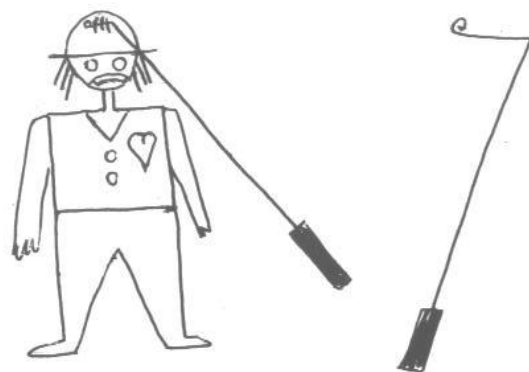
Quanto a colocação das varas de manipulação é preciso alguns cuidados:



Silhueta em couro, do Teatro de Sombras da Índia.
Foto: Marie Françoise Moyny-Kubly

Pode-se prender as varas de manipulação (arame) de outras maneiras: costurar com linha e agulha.

Antes é preciso identificar um ponto de equilíbrio.

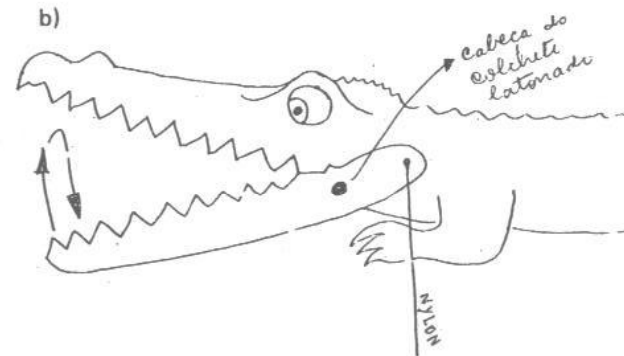
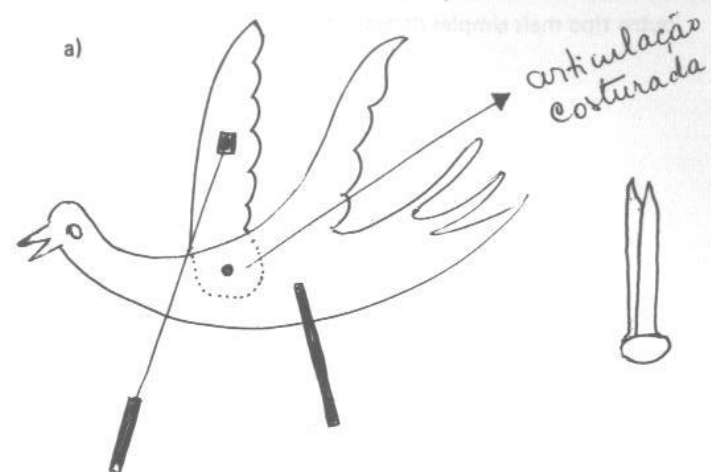


Alguns bonequeiros usam Velcro para silhuetas mais leves.

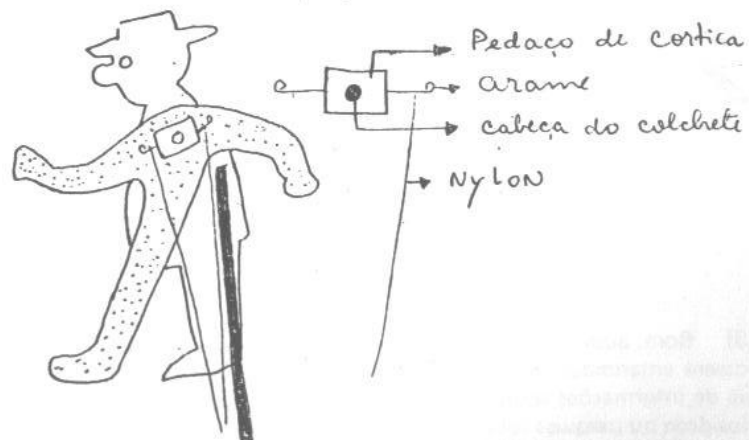


Sobre as articulações — usualmente dois materiais são utilizados:
— linha comum nº 10 para costurar; furar o cartão e prender com grampo ou colchete latonado.

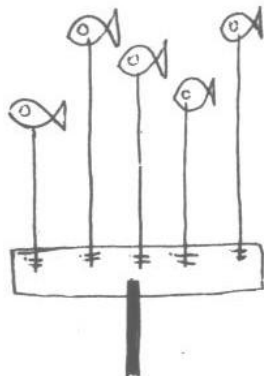
Exemplo:



c) uma única articulação para 3 membros.



outro tipo mais simples de articulação.



o uso de tecido pode dar bons efeitos.



(3) Bom, aqui estão algumas informações mínimas, que gostaria não fossem entendidas como receitas. Mas que, considerando a inexistência de informações sobre o tema no país, possa estimular a busca, curiosidade ou pesquisa sobre o teatro de sombras.

Particularmente acredito que as sombras podem dar uma contribuição significativa para o teatro brasileiro:

Encontrar uma nova linguagem onde o poético seja objeto de nossa mais constante busca.

Claro que este teatro poético nasce do dia a dia, mas o desafio consiste em como mesclar realidade e fantasia, o abstrato, cotidiano e o mágico.

Os temas seriam escolhidos da nossa realidade, da nossa existência mas seriam por nós trabalhados de forma sutil (é preciso respeitar a inteligência das pessoas) a ponto de mais do que expor nossas idéias, levar o público a pensar.

Eliminaríamos os textos, a "verborrêia", as palavras que tentam explicar tudo. A palavra seria mais um dos recursos assim como o som, gestos, formas, luzes. Faríamos prevalecer às pessoas aquilo a que tem direito:

"VER o espetáculo" e não "OUVIR o espetáculo"
como vem acontecendo hoje.

Por isso, este teatro não teria idioma — seria usada a linguagem mais universal que é a dos gestos, imagens, sons, ruídos, da poesia.

Não repetiríamos formas que já deram certo pois seria envelhecer e ser desleal com um dos propósitos básicos do nosso trabalho que é o de ser criador.

Tudo isso passa pelo domínio e descoberta de recursos técnicos, mas acima disso está a coragem de querer experimentar, de buscar e se desafiar para o novo.

Não faríamos teatro para arrancar aplausos, mas o silêncio do público.

Faríamos teatro para emocionar.

VALMOR BELTRAME — NÍNI*

Bibliografia

Limbos, Éovard — THÉÂTRE D'OMBRES,
ÉDITIONS FLEURUS — PARIS, 1978.

* VALMOR BELTRAME — NINI, é membro do Grupo Galha Azul Teatro e estudou Teatro de Sombras no Institut International de la marionnette em Charleville-Mézières - FRANÇA em 1982.

**ESTATUTOS SOCIAIS DA ASSOCIAÇÃO
BRASILEIRA DE TEATROS DE BONECOS
CENTRO UNIMA BRASIL ABTB/CUB**

CAPÍTULO I
DA NATUREZA E DOS FINS

Artigo 1º – A ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO DE BONECOS / CENTRO UNIMA BRASIL, doravante também denominada ABTB/CUB, é uma sociedade civil sem fins lucrativos, com sede e foro na cidade do Rio de Janeiro, RJ, e jurisdição em todo o território nacional.

Artigo 2º – A ABTB/CUB tem por finalidade:

- a) Congregar os bonequeiros que atuam em todo o território brasileiro;
- b) Reunir todas as pessoas que se interessam pela arte do teatro de bonecos no Brasil, ou que desenvolvam trabalhos afins;
- c) Estabelecer intercâmbio cultural com outros países;
- d) Representar os interesses da entidade e núcleos estaduais junto aos órgãos federais.

§ 1º – Atendidas as normas legais e a julgo de seus órgãos dirigentes, a ABTB/CUB poderá manter relações ou mesmo aderir a entidades afins, nacionais ou estrangeiras, visando a articulação e o desenvolvimento da arte do boneco no Brasil.

§ 2º – A ABTB/CUB mantém sua autonomia jurídica frente aos organismos a que adere ou se filia, tanto em âmbito nacional como internacional.

Artigo 3º – A ABTB/CUB tem por objetivo:

- a) Trabalhar pelo fortalecimento do teatro de bonecos no Brasil, promovendo cursos, debates, festivais e demais atividades culturais;
- b) Apoiar e promover estudos, pesquisas e quaisquer outras iniciativas que tenham por objeto o desenvolvimento da arte do boneco no Brasil;
- c) Fomentar e documentar o teatro de bonecos no país, através de incentivos, pesquisas e estudos especializados, divulgando-o perante seus associados e comunidades;
- d) Posicionar-se diante de toda e qualquer iniciativa dentro da área do teatro de bonecos no Brasil, principalmente em relação àquelas que hajam em detrimento de seu real desenvolvimento;
- e) Reclamar para si o direito de emitir parecer técnico sobre a capacitação profissional de bonequeiros perante sindicatos ou quaisquer órgãos e instituições que confirmem ou restrinjam estes direitos;
- f) Promover o conagraçamento entre todas as manifestações artísticas para atingir objetivos comuns;
- g) Lutar para garantir a sobrevivência do teatro de bonecos no Brasil;
- h) Trabalhar pela ampliação de mercado de trabalho para o teatro de bonecos.

CAPÍTULO II
DOS SÓCIOS DA ENTIDADE

Artigo 4º – Podem ser sócios da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/Centro Unima Brasil:

- a) Todos os bonequeiros que atuam em território brasileiro;

- b) Todas as pessoas que se interessam pela arte do teatro de bonecos que desejam ligar-se à entidade e sejam aceitos pelos núcleos estaduais ou pela Diretoria.

Artigo 5º – A filiação dos sócios à ABTB/CUB se realizará através dos respectivos núcleos estaduais ou territoriais.

§ 1º – Os núcleos estaduais/territoriais da ABTB/CUB deverão ter personalidade jurídica própria e ESTATUTOS adequados à realidade de seus Estados/Territórios. Devendo, no entanto, se adequarem às determinações do presente Estatuto e das instâncias de decisão em nível nacional;

§ 2º – Nos estados ou territórios em que não haja núcleos constituído, as pessoas poderão fazer a sua filiação diretamente com a Diretoria da ABTB/CUB.

Artigo 6º – Para os fins legais de direitos e obrigações, a ABTB/CUB terá duas categorias de sócios:

- a) Sócios Titulares;
- b) Sócios Colaboradores.

§ 1º – Os sócios Titulares são todos os que, de uma forma ou de outra, estão ligados diretamente à arte do teatro de bonecos no Brasil.

§ 2º – Os sócios Colaboradores são pessoas ou entidades que se interessam em pertencer à ABTB/CUB e pagam a anuidade referente a esta categoria.

Artigo 7º – São direitos dos sócios:

- a) Gozar de todos os benefícios proporcionados pela entidade;
- b) Receber as publicações editadas pela ABTB/CUB;
- c) Participar dos eventos promovidos pela entidade, dentro das normas estabelecidas pela Diretoria ou Conselho de Representantes.

Artigo 8º – São deveres dos sócios:

- a) Contribuir, no que estiver ao seu alcance, para o desenvolvimento da arte do boneco e pelo bom nome e conceito da Associação no país e no exterior;
- b) Efetuar o pagamento da anuidade devida à ABTB/CUB;
- c) Respeitar os demais sócios em sua raça, religião e credo político-partidário.

Artigo 9º – São direitos exclusivos dos sócios titulares da ABTB/CUB:

- a) Participar de eventos, promoções e receber publicações, realizadas por organismos internacionais, quando isso se der através da ABTB/CUB;
- b) Votar e serem votados nas instâncias de poder dentro da entidade, desde que tenham sido regularmente aceitos a pelo menos 6 (seis) meses.

§ 1º – Para votar e serem votados os sócios titulares deverão estar devidamente credenciados nas instâncias máximas de deliberação dos respectivos núcleos estaduais/territoriais, ou credenciados pela Diretoria da ABTB/CUB onde estes não houverem, observadas as demais normas contidas nestes estatutos.

Artigo 10º – Os sócios, independentemente de qual seja a sua

categoria, podem recorrer das decisões da Diretoria ao Conselho de Representantes em primeira instância e, sem segunda instância, ao Congresso.

Artigo 11º – Os sócios da ABTB/CUB não respondem nem mesmo subsidiariamente pelas obrigações contraídas pela entidade.

CAPÍTULO III

DO PATRIMÔNIO, DA RECEITA E DA DESPESA

Artigo 12º – O patrimônio social da ABTB/CUB será constituído por todos os bens móveis e imóveis, valores e direitos que venham a ser adquiridos a qualquer título.

§ 1º – Os bens patrimoniais móveis poderão ser alienados mediante aprovação da Diretoria.

§ 2º – Os bens imóveis só poderão ser vendidos ou doados mediante a aprovação da Diretoria, do Conselho de Representantes, e do Conselho Fiscal, por deliberação unânime;

§ 3º – O patrimônio artístico reunido pela ABTB/CUB só poderá ser desligado da mesma, caso haja dissolução da Associação.

Artigo 13º – A ABTB/CUB, mediante decisão de sua Diretoria ou qualquer instância superior, poderá transferir partes de seu patrimônio aos núcleos estaduais, regularmente constituídos, para a sua utilização e acervo, não lhes sendo permitida a alienação a qualquer título, a não ser observadas as determinações do artigo anterior.

Artigo 14º – A Associação será mantida com as rendas abaixo discriminadas:

- a) Contribuição da taxa, que será diferente para cada categoria de sócios, estabelecida pelo Conselho de Representantes;
- b) Doações, legados e subvenções;
- c) Benda de publicações e objetos relacionados com o teatro de bonecos, ressalvadas as determinações dos artigos anteriores;
- d) Participação na renda dos espetáculos de grupos, quando promovidos por intermédio da Associação;
- e) Organização de reuniões, conferências e outros meios que a Diretoria achar conveniente, desde que não venham ferir os princípios e finalidades da ABTB/CUB.

Artigo 15º – A despesa será ordinária e extraordinária, e constará de orçamento ou programa anual aprovado pelo Conselho de Representantes.

Artigo 16º – A ABTB/CUB poderá destinar parte do seu orçamento para o pagamento de taxas de inscrição e/ou quotas referentes à sua filiação ou adesão a organismos afins, nacionais e internacionais.

CAPÍTULO IV

DA ORGANIZAÇÃO E DOS PODERES DA ENTIDADE

Artigo 17º – São poderes da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/Centro Unima Brasil:

- a) O Congresso;
- b) O Conselho de Representantes;
- c) A Diretoria;
- d) O Conselho Fiscal.

Artigo 18º – Os núcleos estaduais/territoriais da ABTB/CUB procurarão adequar sua organização a esta estrutura, ressalvadas as

características próprias de sua região e podendo organizar-se em coordenações municipais ou micro-regionais.

CAPÍTULO V DO CONGRESSO

Artigo 19º – O Congresso é o poder máximo da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/Centro Unima Brasil, dentro do presente estatuto, e constitui-se de seus sócios, de acordo com o estabelecido no artigo 4º destes estatutos e que estiverem em dia com suas obrigações estabelecidas no artigo 8º.

§ Único – Os sócios colaboradores da ABTB/CUB tem direito a voz, mas não a voto.

Artigo 20º – O Congresso reunir-se-á:

- a) Ordinariamente a cada dois anos, por convocação do Conselho de Representantes, a fim de apreciar os relatórios de atividades da Associação na gestão anterior; traçar linhas gerais de ação, deliberar sobre assuntos relativos à política geral da entidade, eleger a Diretoria e Conselho Fiscal de acordo com convocação própria e de acordo com as determinações de que trata o capítulo das eleições nestes Estatutos;
- b) Extraordinariamente, quando convocado pela maioria do Conselho de Representantes ou por, pelo menos, 30% (trinta por cento) dos sócios titulares.

Artigo 21º – Compõem o Congresso os sócios titulares, com direito a voz e voto, e os colaboradores, apenas com direito a voz, indicados nas instâncias máximas de deliberação dos respectivos núcleos estaduais/territoriais.

§ 1º – O número de delegados dos núcleos estaduais/territoriais com direito a voto no Congresso será igual a 07 (sete) sócios titulares da ABTB/CUB, por estado com núcleo organizado e tendo entre os mesmos, necessariamente, o coordenador do núcleo.

§ 2º – Nos estados ou territórios onde não haja núcleo formado, o número de delegados será igual a no máximo 03 (três) sócios titulares da ABTB/CUB naquela unidade da Federação, a serem indicados em reuniões dos associados daquele estado/território.

Artigo 22º – O Congresso será convocado mediante circular contendo local, data, hora do início e assuntos a serem tratados, a todos os associados e da publicação em jornal de circulação nacional na cidade do Rio de Janeiro, durante 3 (três) dias consecutivos e, em ambos os casos, com antecedência de pelo menos 90 (noventa) dias da sua realização.

Artigo 23º – O Congresso será instalado com a presença de, pelo menos metade mais um do número total dos delegados, número este estabelecido pelo artigo 21 destes Estatutos.

Artigo 24º – Caso não se obtenha o quorum pré previsto no artigo anterior, o Congresso reunir-se-á em segunda convocação, duas horas após o horário estabelecido para a sua instalação, com a presença de pelo menos 1/3 (um terço) do número dos delegados, devendo então decidir por maioria de 2/3 (dois terços).

Artigo 25º – O Congresso será presidido por mesa eleita por seus delegados, composta de um Presidente e dois Secretários, e reger-se-á

por estes Estatutos e por regimento próprio aprovado no início do mesmo.

Artigo 26º – As resoluções do Congresso serão tomadas com a presença de pelo menos a metade dos delegados credenciados e por maioria simples (metade mais um dos presentes), ressalvadas as determinações explícitas nestes Estatutos que exigirem “quorum” superior.

§ Único – Não serão permitidos votos por procuração.

CAPÍTULO VI

DO CONSELHO DE REPRESENTANTES

Artigo 27º – O Conselho de Representantes será constituído pelos Coordenadores dos núcleos estaduais/territoriais, eleitos pelas respectivas Assembléias por um mandato de dois anos, devendo necessariamente serem sócios titulares da ABTB/CUB.

§ Único – As unidades da federação brasileira que não tenham núcleos organizados poderão se fazer representar neste Conselho através de um observador com direito a voz, indicado pelos sócios da ABTB/CUB naquele estado/território.

Artigo 28º – O Conselho de Representantes é órgão de caráter administrativo, consultivo e deliberativo nas questões que não contrariem as decisões do Congresso.

§ Único – Os integrantes da Diretoria deverão participar de reuniões do Conselho de Representantes, com direito a voz e voto, perdendo o direito de voto quando estiverem em julgamento atos da Diretoria, e suas presenças não serão computadas para efeito de estabelecimento de “quorum”.

Artigo 29º – Compete ao Conselho de Representantes:

- a) Fomentar a criação de grupos ou iniciativas ligadas ao teatro de bonecos nos diversos estados/territórios da federação;
- b) Representar os interesses da ABTB/CUB nas suas respectivas regiões ou estados/territórios;
- c) Analisar e decidir a respeito dos assuntos que requeiram uma posição da ABTB/CUB em suas relações internacionais;
- d) Fixar taxas, emolumentos e contribuições que devem prevalecer para o exercício seguinte;
- e) Instituir eventualmente Departamento e escolher seus titulares, bem como a qualquer tempo destituí-los;
- f) Aprovar o regimento interno da entidade e os planos de trabalho da Diretoria.

Artigo 30º – O Conselho de Representante reunir-se-á:

- a) Ordinariamente, uma vez ao ano, para aprovar o relatório da Diretoria, avaliar as atividades da ABTB/CUB em âmbito nacional e determinar providências que se fizerem necessárias para o cumprimento das decisões do Congresso;
- b) Extraordinariamente, sempre que convocado pela Diretoria ou por maioria simples de seus integrantes.

Artigo 31º – As reuniões deste Conselho serão coordenadas pelo Presidente da ABTB/CUB e todos os assuntos serão decididos por maioria simples.

§ Único – O “quorum” para a instalação deste Conselho será de metade mais um dos seus integrantes.

CAPÍTULO VII DA DIRETORIA DA ABTB/CUB

Artigo 32º – A Diretoria da ABTB/CUB será composta de 7 (sete) membros, sendo 5 (cinco) titulares e 2 (dois) suplentes:

- a) Presidente
- b) Vice-Presidente
- c) Secretário
- d) Tesoureiro
- e) Secretário Especial para Assuntos Internacionais
- f) 1º (primeiro) Suplente
- g) 2º (segundo) Suplente

§ 1º – Ocorrendo vacância na diretoria, com excessão da presidência, e do Secretário Especial para Assuntos Internacionais, os cargos serão ocupados de acordo com a ordem dos suplentes.

§ 2º – Ocorrendo mais de 2 (duas) vacancias cabe ao Conselho de Representantes eleger o correspondente substituto para o cargo.

Artigo 33º – O mandato da Diretoria é de 2 (dois) anos, podendo seus integrantes apenas uma vez serem reconduzidos de modo consecutivo.

§ 1º – Qualquer integrante da Diretoria que, comprovadamente, tomar atitudes nocivas ao movimento ou faltar, sem justificativa, a três reuniões ordinárias, consecutivamente, poderá ser destituído pelo Conselho de Representantes, “Ad-referendum” do Congresso.

Artigo 34º – A Diretoria Executiva reunir-se-á:

- a) Ordinariamente, uma vez por semestre;
- b) Extraordinariamente, sempre que se fizer necessário.

Artigo 35º – Compete a Diretoria:

- a) Administrar e zelar pelos bens e interesses da ABTB/CUB;
- b) Executar e fazer executar os dispositivos estatutários, bem como as resoluções do Congresso e do Conselho de Representantes;
- c) Elaborar o regimento da entidade;
- d) Elaborar anualmente o orçamento para o exercício seguinte;
- e) Deliberar sobre o quadro de empregados, se houver, fixando-lhes as respectivas remunerações;
- f) Delegar representação a qualquer sócio titular, desde que a Diretoria ou qualquer membro do Conselho de Representantes não se possa fazer presentes.

Artigo 36º – Compete ao Presidente:

- a) Presidir as reuniões da Diretoria e do Conselho de Representantes;
- b) Representar a ABTB/CUB, ativa e passivamente, em juízo ou fora dele;
- c) Assinar em nome da entidade a correspondência geral;
- d) Assinar, juntamente com o Tesoureiro todos os documentos de natureza financeira, inclusive cheques, letras de câmbio e promissórias, além dos atos e contratos que impliquem em responsabilidade para a ABTB/CUB.

Artigo 37º – Compete ao Vice-Presidente:

- a) Substituir o Presidente em suas ausências ou impedimentos, bem como assumir o cargo em caso de vacância;
 - b) Executar as tarefas que lhe forem conferidas pela Diretoria.
- Artigo 38º – Compete ao Secretário:
- a) Substituir o Vice-Presidente em suas ausências ou impedimentos;
 - b) Supervisionar e fiscalizar os serviços de Secretaria da ABTB/CUB.
 - c) Assinar a correspondência, por delegação do Presidente;
 - d) Redigir as atas das reuniões da Diretoria e do Conselho de Representantes;
 - e) Ter sob sua responsabilidade o cadastro dos sócios;
 - f) Ter sob sua responsabilidade a organização e guarda da memória da entidade.

Artigo 39º – Compete ao Tesoureiro:

- a) Apresentar anualmente o balanço do exercício financeiro da entidade e manter em ordem os serviços da tesouraria e escrituração, de conformidade com a lei;
- b) Assinar, juntamente com o Presidente, todos os documentos de natureza financeira da entidade.

Artigo 40º – Compete ao Secretário Especial para Assuntos Internacionais:

- a) Executar as tarefas próprias do Centro Unima Brasil e outras de natureza internacional, ou ainda outras por delegação do presidente.

CAPÍTULO VIII DO CONSELHO FISCAL

Artigo 41º – O Conselho Fiscal será constituído por 3 (três) membros, dentre os quais um Presidente, eleitos pelo Congresso, com mandato de dois anos.

Artigo 42º – Compete ao Conselho Fiscal:

- a) Analisar e aprovar o orçamento anual para o exercício seguinte e as contas do exercício financeiro encerrado;
- b) Decidir, juntamente com a Diretoria, e o Conselho de Representantes, sobre a compra e venda de bens imóveis.

Artigo 43º – O Conselho Fiscal reunir-se-á:

- a) Ordinariamente, uma vez por ano, juntamente com a realização do Conselho de Representantes
- b) Extraordinariamente sempre que convocado pela Diretoria, pela maioria do Conselho de Representantes, ou ainda, pela maioria de seus membros.

Artigo 44º – As decisões do Conselho Fiscal serão sempre tomadas por unanimidade.

CAPÍTULO IX DAS ELEIÇÕES DA DIRETORIA

Artigo 45º – A eleição da Diretoria da ABTB/CUB será realizada cada dois anos, durante a realização do Congresso.

Artigo 46º – O processo eleitoral será regido por regimento próprio a ser estabelecido e votado antes da realização das eleições, pelo

próprio Congresso da ABTB/CUB .

CAPÍTULO X DAS DISPOSIÇÕES GERAIS E TRANSITÓRIAS

Artigo 47º – A Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/Centro Unima Brasil, não poderá ser dissolvida enquanto existirem pelo menos dois núcleos estaduais territoriais interessados em sua continuação.

Artigo 48º – Em caso de dissolução, o patrimônio da entidade, a critério do Conselho de Representantes, será doado a uma entidade cultural, de preferência relacionada à atividade do teatro de bonecos e devidamente registrada no Conselho Nacional de Serviço Social.

Artigo 49º – Para executar a dissolução, o Conselho de Representantes nomeará uma Comissão especial para este fim, constituída por três de seus membros, os quais procederão a todos os atos jurídicos necessários.

Artigo 50º – A Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/Centro Unima Brasil não remunera os membros do Conselho de Representantes, do Conselho Fiscal e da Diretoria, pelo exercício de seus cargos, e o "superavit" eventualmente verificado em seu exercício financeiro será aplicado em atividades ligadas ao teatro de bonecos no Brasil e no fortalecimento da entidade.

Artigo 51º – A Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/Centro Unima Brasil, a critério de sua diretoria ou instâncias superiores poderá instalar representações nos estados/territórios onde não haja núcleos constituídos.

§ Único – As representações instaladas terão caráter provisório, deixando de funcionar a partir do momento em que for criado e registrado o núcleo naquele estado/território.

Artigo 52º – Respeitando o precedente histórico, a ABTB/CUB confirma seus títulos de Sócios Beneméritos distribuídos até a presente data e poderá, através de seu Conselho de Representantes, atribuir novos títulos aos que tenham prestado serviços relevantes à entidade e ao movimento.

Artigo 53º – Os casos omissos nos presentes estatutos serão resolvidos pelo Congresso, pelo Conselho de Representantes ou pela Diretoria "ad referendum" do Conselho de Representantes, os quais, para tanto, baixarão instruções que deverão ser devidamente datadas e registradas.

Artigo 54º – Os presentes Estatutos entram em vigor a partir da data de sua aprovação e somente poderão ser modificados em Congresso especialmente convocado para tal fim, por decisão de pelo menos metade mais um dos delegados credenciados para o mesmo.

Artigo 55º – As eleições de Diretoria e Conselhos para o biênio 83/85, devem obedecer ao presente estatuto, sendo para tanto considerados delegados todos os associados quites desta entidade, presentes a este Congresso.

São Luiz, Estado do Maranhão, aos 25 de julho de 1983.

MUITAS RESOLUÇÕES NA PRIMEIRA REUNIÃO DO CONSELHO DE REPRESENTANTES

O Conselho de Representantes da ABTB reunido em Curitiba em janeiro de 84, realizou sua primeira reunião do biênio 83/85 com a finalidade de um entrosamento entre os novos dirigentes bem como para empossar oficialmente a diretoria com sede no Paraná. Estiveram presentes além dos anfitriões Euclides Coelho de Souza, Rubem Carvalho Silva, Renato Carvalho Silva, José Schlichting e Icleia Guimarães Rodrigues representantes de vários Estados: Beatriz Almeida, Humberto Braga e Eugenio Santos (Rio), Ana Maria Amaral, Suzana Katzenstein e Maria Roberta Sanna (São Paulo), Olga Romero e Walmor Beltrame (SC), Fernando Augusto e Ângela Belfort (Pernambuco), Odílio Malheiros (Maranhão), João Rodrigues (Rondônia), Sebastião A. dos Santos (ES) e Francisco Simões (Brasília).

Neste encontro apoiado pelo INACEN, Fundação Teatro Guaíra e Fundação Cultural de Curitiba foram tiradas as seguintes resoluções:

1 – Sobre o Festival e Congresso da UNIMA/84

Para representar o Brasil no XIV Congresso da UNIMA em Dresden-RDA, em agosto de 84, foi constituída uma comissão formada por Euclides Coelho de Souza, Eugênio dos Santos, Ana Maria Amaral e Fernando Augusto dos Santos com total autonomia para escolha de elementos na eleição da entidade internacional.

2 – Sobre o Festival Brasileiro/84

Ficou estabelecido que o Festival Nacional da ABTB será anual muito embora os núcleos tenham a incumbência dos festivais regionais. Grupos estrangeiros convidados terão direito a estada e alimentação, já os nacionais terão obrigatoriamente que ser sócios da ABTB. Para o congresso que ocorre paralelamente serão abordados dois temas: Momento Atual do Teatro de Bonecos no Brasil e Espaço Tiridá (Mamulengo Só Riso).

P.S.: (Este congresso não se realizou tendo sido desmembrado em outros dois encontros)

3 – Sobre a Revista Mamulengo

Decidiu-se que o conteúdo da Revista Mamulengo Nº 12 terá uma parte formativa e outra informativa. Constituiu-se ainda uma comissão de editoração da Revista formada pelos sócios Euclides Coelho de Souza (presidente da entidade), Walmor Beltrame (Núcleo

de Santa Catarina) e Dinah Ribas Pinheiro (jornalista).

4 – Plano de Ação Para o Biênio 83/85

- a) Fortalecer e regulamentar a situação dos núcleos
- b) Implementar a formação técnica do bonequeiro
- c) Fomentar a produção intelectual
- d) Estimular o fortalecimento das relações interpessoais entre os sócios
- e) Manter o encontro anual entre os bonequeiros e demais associados da ABTB/CUB.
- f) Reivindicar a inclusão da função de "bonequeiro" na categoria de artistas e técnicos, junto ao Ministério do Trabalho.
- g) Divulgar e apoiar a execução do projeto "Espaço Tiridá" do Grupo Mamulengo Só-Riso/Permanbuco.

Sobre os Núcleos da ABTB/CUB

A legalização dos diversos núcleos, efetivação de estatutos bem como eleições são de total autonomia de cada Estado.

Anuidade da ABTB/CUB

A anuidade da ABTB/CUB passa a ser de Cr\$ 12.000, sendo que um terço destina-se a UNIMA, outro terço para a própria ABTB e o terço final para os núcleos.

INACEN – Balanço 83/Previsão 84

Foi feito um balanço dos gastos em 83 e uma previsão para 84.

Regulamentação da Função de Bonequeiro

Elegeu-se o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões do Estado do Paraná-SATED, como intermediário da ABTB junto ao Ministério do Trabalho para encaminhamento de uma moção de apelo no sentido de viabilizar a regulamentação da função de "bonequeiro" na categoria de artistas e técnicos, já há dois anos em processo no referido órgão.

Sobre o Termo Bonequeiro

A diretoria Executiva e os sócios presentes a esta reunião referendaram solução tirada no VI Congresso realizado em Ouro Preto, recomendando a todos os núcleos que adotem o termo "bonequeiro" ao artista que se dedica à prática do Teatro de Bonecos no Brasil.

MAGIA, CARICATURA E GESTO

Ana Maria Amaral

Após longa pesquisa realizada com 38 diretores de grupo (entre os 48 registrados em São Paulo) Ana Maria Amaral transformou este resultado em tese defendida na Universidade de São Paulo. O tema: O Teatro de Bonecos em São Paulo. Segundo notícia publicada no Jornal da Tarde de 16 de dezembro de 1983 "trata-se do primeiro trabalho de caráter realizado na América Latina". Tomando como base a realidade que encontrou em São Paulo, Ana Maria reflete também a situação do teatro de Bonecos em todo o Brasil.

O teatro de bonecos é uma forma dramática na qual figuras ou objetos são animados direta ou indiretamente.

Em sua origem o teatro, assim como o teatro de bonecos, esteve muito ligado à crenças religiosas, ou seja, às primeiras tentativas do homem primitivo de se relacionar com o desconhecido, com um mundo além deste, extra-terreno. Os meios que utilizava eram símbolos: máscaras, objetos ou figuras representando a pessoa humana.

Era a **magia**, ou seja a nossa natureza colocada noutra dimensão.

Com o passar do tempo, porém, essa postura foi-se modificando. E o teatro passou a se relacionar com seu público apenas, afastando-se cada vez mais da linguagem simbólica original, até chegar a um excesso de realismo.

Nesse realismo o boneco passou a ser apresentado como uma **caricatura** do humano, rompendo assim o seu poder transcendental.

Nas primeiras décadas deste nosso século porém houve uma tentativa de volta aos símbolos, às origens mais profundas do pensamento. Para isso influenciou o encontro do teatro europeu com o teatro oriental, principalmente com o teatro do Japão. O teatro passou a valorizar o movimento e a força simbólica da imagem. Em alguns grupos sente-se muito claro esse caminho. E surgiram o **Bread and Puppet Theatre**, o **Putxinelis Claca**, o **Figurentheater Triangel**, **Marionetteatern**, etc⁽¹⁾ Grupos nos quais o boneco passa a expressar, em suas ações, toda uma carga de significados, falando através de formas e de cores.

Quase diríamos que estamos assistindo ao surgimento de uma nova linguagem cênica, na qual o boneco, juntamente com a mímica e as artes plásticas, tem um papel relevante. É uma nova forma de expressão onde a imagem assume uma função proeminente. A imagem, sendo mais direta, mais primitiva, tem no subconsciente raízes muito profundas, é mais universal do que as palavras. Mas a imagem aqui diferencia-se da imagem tal como é apresentada nas artes plásticas, porque a sua força reside no movimento dos seus objetos, na sua representação dramática.

Nesse teatro as possibilidades para o artista plástico são bem maiores do que no teatro com atores, pois nele o artista cria, além dos cenários e dos figurinos os próprios personagens, determinando



Bonecos de Anibal de Moraes. Tatui, São Paulo.
(foto de Ana Maria Amaral)

também, através do seu desenho e da sua confecção os seus movimentos, portanto suas ações. E, dos seus dramaturgos diretores, atores e manipuladores, exige-se uma sensibilidade visual muito grande, sem a qual não conseguirão apresentar um espetáculo bem sucedido.⁽²⁾

É um gênero de teatro onde a ênfase não está só nos atores, mas os atores são colocados em situações simbólicas, e o seu trabalho corporal é mais importante do que a sua expressão verbal, compartilhando a cena com objetos, máscaras e bonecos. Um teatro onde se rompe com a lógica e o tema se impõe sem raciocínio.

É preciso notar porém que não estamos falando de cenografia nem de objetos de cena ou de adereços. Muitas vezes ocorrem produções onde bonecos ou figuras do cenário causam um grande impacto no momento em que se apresentam. Mas como não recebem depois nenhum movimento ou não são devidamente manipulados, não transmitem, com o correr da cena, nada. Não colaboram para o desenrolar do drama, pois para que se tornem figuras ou objetos dramáticos é necessário que recebam movimentos adequados.

Assim como as limitações do corpo humano interferem negativamente no processo dramático, assim também um visual plástico belíssimo, uma máscara ou um boneco muito expressivo, se estáticos ou mal manipulados, também não colaboram para o sucesso de uma peça.

Essas transmutações do objeto cada vez mais se tornam uma constante no teatro contemporâneo. E aqui está a importância do teatro de bonecos, pois unidos ao teatro, à mímica, aos sons, às artes plásticas, em bem dosada interação de elementos vivos, (atores) com objetos (bonecos), criou-se o que se poderia melhor chamar de teatro de animação. Nele o gesto é mais eloquente. Gesto como movimento carregado de intenção.

Esse gênero de teatro entre nós quase não existe, pois estamos ainda muito ligados à idéia de um teatro de bonecos convencional.

Achamos por isso importante fazer um levantamento histórico do teatro de bonecos, relevando os seus aspectos ou períodos que mais nos influíram.

Apresentamos também um panorama do teatro de bonecos contemporâneo, procurando dar uma idéia dos principais espetáculos apresentados, nestes últimos seis ou sete anos, pelas principais companhias internacionais.

E para compreender melhor a nossa realidade procuramos ver as tendências do teatro de bonecos do Brasil em geral e de São Paulo em particular.

No período colonial o teatro de bonecos nos chegou com influências do teatro de bonecos popular europeu, uma variante da *Commedia dell'Arte*.



**Bonecos de Euclides Nogueira, com Jeca Peru - Sorocaba-SP.
(foto de Ana Maria Amaral)**

No Norte e Nordeste ele se recriou como folguedo popular enraizando-se nos aspectos folclóricos da região, e é ainda hoje uma expressão autêntica do seu povo.

Em São Paulo surgiu como uma manifestação ligada ao *guignol* de Lyon, em sua segunda fase, mais burguês que popular. Um teatro preocupado com mensagens didáticas ou, mesmo enquanto diversão, descomprometido de qualquer realidade. Não evoluiu suas formas nem seu conteúdo, restringindo-se ao público infantil, principalmente ao público em idade pré-escolar e de uma classe social mais favorecida.

Mas ainda que o teatro de bonecos em São Paulo, no momento, não se apresente como manifestação artística ou popular, ou não possua ainda um bom nível profissional, acreditamos na possibilidade do seu desenvolvimento, desde que passe a ser encarado como uma modalidade de arte cênica.

(1) O *Bread and Puppet Theatre* é um grupo dos Estados Unidos, dirigido por Peter Schumann; *Putxinelis Claca*, de Barcelona, é dirigido por Joan e Teresa Baixas; o *Figurentheater Triangel* é composto por Henk e Ans Boerwinkel; o *Marionetteatern* de Estocolmo, é dirigido por Michael Meschke.

(2) Conforme opinião de E. V. Speransky, expressa em seu livro, ainda não traduzido do russo e que teria em inglês o título "Narrative about a strange genre". Esse livro foi comentado por Basil Milovsorov, numa resenha bibliográfica publicada na revista *A PROPOS*, American Center of UNIMA, N.º 23, 1982.

TEATRO DE BONECOS DISCUTIDO NO II SEMINÁRIO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS

As conclusões tiradas no II Seminário Nacional de Artes Cênicas realizado no Rio de Janeiro no período de 23 a 26 de agosto de 84, assim se refere ao Teatro de Bonecos: No que concerne ao TB, entendemos que apesar de manter uma atividade constante em todo o país, contar com representações de classe na grande maioria dos Estados e com vários espetáculos de projeção nacional e internacional, o Teatro de Bonecos continua, até hoje, sendo tratado, pelos órgãos oficiais e por alguns de nossos companheiros de Artes Cênicas, como uma arte menor. Dois exemplos confirmam esta realidade:

— O prêmio de dramaturgia nacional para Teatro de Bonecos, promovido pelo INACEM, é a metade do prêmio oferecido para o teatro infantil e o teatro adulto; e

— o esquecimento de ser incluído na Lei que regulamenta a profissão como atividade profissional específica.

Apesar do mamulengo ser uma das poucas formas de teatro genuinamente brasileiras, os mamulengueiros, assim como todos os bonequeiros populares, têm sido vítimas das mais diversas discriminação

e exploração por parte dos órgãos governamentais, que os tratam com indiferença ou como simples objeto de atração turística, contribuindo para a descaracterização desse tipo de teatro.

Nesse sentido, aprovamos que:

- 1) Ao Teatro de Bonecos seja dado, por parte dos órgãos oficiais, um tratamento igual ao dispensado às demais formas de teatro;
- 2) Sejam criados cursos livres de Teatro de Bonecos das universidades, escolas de Artes Cênicas, etc.
- 3) Se realize uma discussão mais ampla, principalmente sobre a maneira como as empresas e órgãos de turismo vêm tratando o bonequeiro popular; e
- 4) Se reivindique ao Ministério do Trabalho a agilização da aprovação do novo quadro anexo de funções da lei que regulamenta a profissão do artista e do técnico em espetáculos de diversões, considerando que a profissão de bonequeiro está neste projeto.

**O TEATRO DE BONECOS TEM
SUAS ORIGENS NO INÍCIO DA
HISTÓRIA DA HUMANIDADE**

Não temos que buscar o boneco nos incícios da história do Teatro, porque o boneco é esse incício. No boneco está o princípio do Teatro, eles são os símbolos figurativos iniciais, as estilizações dos deuses, ou as forças da natureza, os primeiros disfarces dos feiticeiros, as primeiras máscaras...

Antes de usar a palavra em alguma cerimônia, se usava o disfarce. Antes de existir o ator, existia o boneco. Muitíssimo antes, milênios antes de que se falasse em cenário, os bonecos já atuavam como ídolos móveis, como máscaras dançantes.

Esta é a origem do Teatro.

Para estudar a história do Teatro há também que se estudar a história das religiões. As primeiras representações teatrais são as litúrgicas, pois Teatro e Religião estão juntos em sua origem. O primeiro sacerdote é o primeiro ator, o primeiro cenário é o primeiro altar, os primeiros fiéis são os primeiros espectadores. A base do Teatro é a Religião ou ao contrário, a base da Religião é o Teatro.

O Teatro de Bonecos é tão antigo quanto a humanidade. Alguns historiadores dizem que o homem primitivo descobriu sua sombra dançante na parede de uma caverna e ficou fascinado. Logo modelou com o barro figuras humanas estáticas. Mas necessitou movê-las e teve então que friccioná-las. Articulou sua cabeça e seus membros. Sua necessidade expressiva o levou a fazê-los viver, representar, fingir tudo aquilo que escondia sua alma e que impressionantemente queria dizer ao mundo que o rodeava. No estudo das religiões de sociedades que nós consideramos primitivas o boneco está associado a criação do homem e do mundo. Mesmo na Bíblia ele aparece.

Deus fez um boneco de barro, soprou-lhe e deu-lhe vida...

Na Idade Média aparece como instrumento de doutrinação religiosa. Só depois da Idade Média, profazinou-se. E quando o primeiro homem dançou mascarado diante de outros, apareceu a primeira representação teatral. E quando esta máscara foi separada do corpo do homem e substituída por um boneco articulado, assim nasceu o Teatro de Bonecos no incício da história.

Uma Arte Popular

É difícil reconstruir a história dos bonecos já que estes foram e são uma arte popular e como tal escritos na mente dos povos e não nos livros eruditos. Os documentos escritos são escassos. Só algumas relíquias de terra cozida, madeira e outros materiais se salvaram da destruição e se prestam hoje como documentos que vem estabelecer a universalidade e perpetuidade do Teatro de Bonecos.

Segundo as épocas e as circunstâncias históricas que se sucederam, o Teatro esteve nos palácios junto aos príncipes e sacerdotes, sendo usado como instrumento de dominação, propaganda e afirmando as pautas culturais dos grupos que detinham o poder naquele momento. No Egito, por exemplo, registra-se a presença de bonecos em cerimônias religiosas. Segundo Xenofonte e Aristóteles, também na Grécia se desenvolveu este tipo de manifestação em cerimônias religiosas, usando estátuas ou bonecos em articulações simples, porém mui-



O Guinhol da França

...dele com técnicas e mecanismos tão elaborados que se assemelham à construção de relógios.



Bonecos Japoneses

tos deles com técnicas e mecanismos tão elaborados que se assemelham à construção de relógios.

O Teatro de Sombras é uma arte muito antiga na Ásia, e provavelmente nasceu na China. Por este motivo frequentemente se utiliza a expressão "Teatro Chinês" ou "Sombras Chinesas". Não existem provas formais a esse respeito, mas sabe-se que esta manifestação teatral é muito popular neste país desde o século XI. China e Índia disputam o berço do nascimento do Teatro de Sombras. Mais tarde esta técnica se espalhou por todo o continente asiático, inclusive no Arquipélago da Indonésia, notadamente na Ilha da Java. Em todos estes países a história registra a manifestação teatral a serviço das religiões.

Durante o Império Romano existem numerosas referências à arte dos bonecos, sendo em seu princípio também do tipo religioso. Não tardou em desenvolver-se um Teatro de Bonecos popular. Este paralelismo entre bonecos religiosos e populares se repete em todas as épocas, países e culturas. Foi ainda durante as diversas épocas do Império Romano que o Teatro de Bonecos popular foi perseguido por empregar seus personagens em farsas e sátiras políticas, chegando inclusive a ser proibido durante o reinado do imperador Marco Aurélio.

O mais conhecido personagem deste teatro foi **Maccus**, boneco satírico, gracioso e polêmico, antecessor do **Polichinelo Italiano**. Cada época teve seu personagem cômico e popular para burlar as autoridades, como o **Maccus** no Império Romano.

O Boneco Político

Karagoz (homem de olhos negros) boneco do Teatro de Sombras (figura plana recortada em couro animal) foi a mais animada e principal figura do Império Otomano, estendendo-se à Grécia, Turquia, África do Norte e Oriente Médio. As **Atalanas** gregas eram tam-



O Petruska da Russia



O Kasper alemão de Friederich Arnt

bém figuras totalmente irreverentes para a época.

Na Turquia, como em todos os povos e culturas do Mediterrâneo havia duas classes que representavam o **Karagoz**. O povo pedia uma imagem burlada da vida cotidiana, criticando os atos dos opressores e lutando contra todos eles com uma linguagem muito popular. Por outro lado, no palácio a aparência do **Karagoz** era mais reservada, e manipulada por marionetistas cultos que representavam peças conforme a moral e as tradições religiosas. Mais tarde, durante a dominação francesa na Argélia suas representações foram proibidas devido a sua oposição frontal à ocupação.

Não podemos deixar de mencionar o **Wayang**, de Java, ou seja o

teatro de sombras desse ilha, de uma importância e beleza incalculáveis. De origem hindu, mas imprimindo características próprias, o **Wayang** está composto de pequenas figuras planas de perfil, recortadas em pele de búfalo e com grande preciosismo são projetadas sobre uma tela branca. Tem um caráter religioso e popular, durando cada apresentação entre seis e oito horas contínuas. As histórias que esses bonecos relatam, o público já as conhece de memória, pois são as mesmas que as gerações repetem a milhares de anos. Geralmente simbolizam a vida e a luta entre o bem e o mal.

Voltando à Europa, o Teatro de Bonecos quase desapareceu com o Império Romano, já que o cristianismo, por reação contra o antropomorfismo pagão havia proibido toda a representação humana. Posteriormente a Igreja deve recorrer a meios mais acessíveis e massivos, como a representação visual da Paixão e passagens da história sagrada para combater o proselitismo crescente. Como nas demais culturas, o boneco volta a renascer no tempo mesmo sem as características mágicas das sociedades primitivas mas como meio de aumentar a devoção dos fiéis.

Numa lenta evolução o drama religioso se transforma em drama profano, sendo difícil assegurar a solenidade de uma cerimônia enquanto as pessoas riam às gargalhadas. Pouco a pouco os personagens e as cenas cômicas destinadas a ilustrar milagres se fizeram mais ruidosas e grosseiras. Os pastores do nascimento de Jesus se transformaram em trapalhões, a mulher de Noé uma fera, os diabos levavam os pecadores às chamas do inferno, os palhaços usavam linguagem pouco apropriada ao recinto de meditações. Pouco a pouco o povo modifica os temas sagrados provocando a intervenção das autoridades eclesiásticas para limitar ou proibir esses espetáculos. E é assim que tiveram que sair dos recintos sagrados para colocar-se primeiro nos cemitérios e nas praças públicas e depois nas feiras livres, até que finalmente tiveram seus lugares apropriados: os teatros.

Chegamos assim à Europa do Renascimento, onde na Itália em 1500 nasce uma nova forma teatral que reage à comédia decadente dos literatos, provocando uma revolução neste gênero. É a **Comédia Del Arte** que propõe a improvisação, a utilização de máscaras e a centralização da peça num personagem que falará no dialeto de sua região de origem. Ao não existir um texto escrito, rígido, facilita a improvisação e começam as críticas às autoridades.

Destes personagens nasce o Polichinelo Napolitano, descendente do Maccus romano, do Karagoz turco, etc. e na medida em que chega aos distintos povos vai tomando outros nomes e traços próprios. Assim é que na Espanha se chama Cristovám, nos países baixos Hanswurst, Punch na Inglaterra, Petruska na Rússia, Guinhol na França e Mamulengo no Brasil.

Todos estes personagens, mesmo em culturas e povos diferentes possuem traços muito semelhantes, não somente físicos (narigões, bigodes), mas principalmente traços de personalidade: a crueldade na sátira e a missão de expressar a rebelião física e brutal contra os imperativos que suporta ao longo dos anos e da vida.

DANTE SANTAGUIDA DEIXOU UMA HISTÓRIA TEATRAL RICA DE AVENTURAS

Reportagem de Lia Mendonça
Fotos do arquivo da Família Santaguida com
a colaboração dos fotógrafos Daniel Martinon e José Marques.

O espetáculo terminou. As luzes se apagaram, o marionetista morreu. Ficaram órfãos os bonecos criados na Itália por ele, Dante Santaguida. Com Dante, eles atravessaram o Atlântico e vieram encantar o norte do Paraná. Agora estão ali, relegados a um canto da casa dos Santaguida, no Jardim Shangri-lá, em Londrina. Talvez um dia o show possa continuar, os bonecos ganhariam roupa nova e se apresentariam novamente como gostariam as irmãs Mariolina e Anita Santaguida, que preservam este patrimônio que reúne em cada boneco uma história e uma inspiração de seu ausente criador.

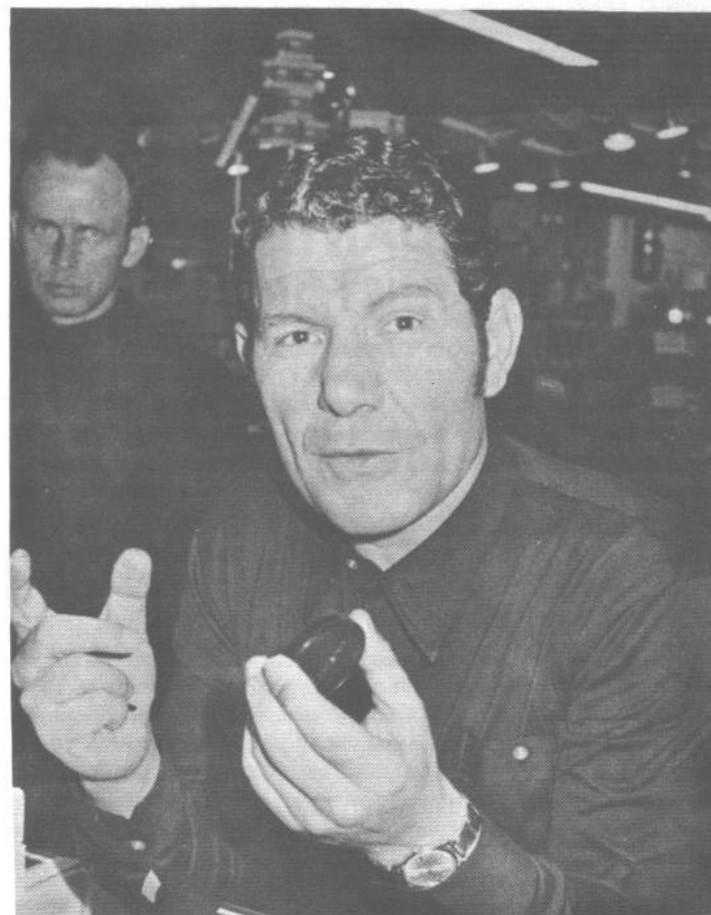
Dante, falecido em dezembro último, trabalhou seu potencial artístico como ator dramático, decorador, artista plástico, articulador de fantoches e estendeu-se para o ramo de restaurante. Como lembram suas irmãs, 'ele não conseguiu viver de sua arte no Brasil', salientando que uma das poucas vezes em que foi remunerado pelo ofício de marionetista foi em Cornélio Procópio, quando convidado para ministrar um curso sobre marionetes, e também fazer uma apresentação em promoção da Prefeitura do Município e secretaria de Cultura e Esportes.

Para garantir seu sustento, Dante montou um restaurante típico de comida italiana que chegou a se tornar ponto de encontro de artistas consagrados nacionalmente, que vinham se apresentar em Londrina. Ali ele exibia com orgulho assinaturas famosas em suas paredes, como as de Mazaroppi, Chacrinha, Gal Costa, Eva Wilma e muitos outros que por ali passaram. As irmãs Santaguida lembram orgulhosas o dia em que a BBC de Londres, estando no Paraná fazendo um documentário sobre o Estado, passou por Londrina e registrou imagens do Restaurante Dante.

EM PUGLIA, O INÍCIO

Bisneto de marionetistas, Dante, nascido em 1924 em Publia, sul da Itália, cresceu e se criou entre bonecos e espetáculos. Participando da companhia de teatro ambulante do pai Ubaldo, Dante e sua família atravessaram a Itália mostrando sua arte. Enquanto o patriarca produzia os espetáculos, o menino Dante cuidava dos cenários, preparava os cartazes de propaganda e os efeitos especiais. À mãe, Maria Antonieta, cabia a preparação dos costumes dos bonecos, sempre ricamente enfeitados de acordo com os figurinos da época, e as duas irmãs eram responsáveis por outras tarefas, não menos importantes, da companhia teatral Santaguida. O grupo permanecia até seis meses numa cidade, apresentando desde comédias até dramas e tragédias como "Otello", "Carmem", "Romeu e Julieta", "O Corcunda de Notre Dame", "Salomé" e outros espetáculos. Muitos eram fundamentalmente épicos, outros contavam histórias ligadas à mitologia.

Anita e Mariolina acentuam que Dante acreditava que os bonecos animados tinham uma magia própria, fascinando tanto o ator que lhes dava vida, até o espectador que se deixava transportar para um



Dante Santaguida: foi-se o homem, ficou sua obra, seu exemplo

mundo irreal e fantástico, formado com este entrosamento um triângulo perfeito. E vieram os tempos difíceis, morre o pai Ubaldo, e Dante aos 14 anos assumiu a direção da companhia levando avante a obra iniciada por seus antepassados. Dali a quatro anos ele interrompe seu trabalho, veio a Guerra e ele se fez um de seus prisioneiros. Mas não desanimou, ganhando a liberdade o italiano marionetista retomou suas atividades no mundo do teatro.

Lamentam as irmãs Mariolina e Anita a chegada do período pós-guerra, que trouxe consigo o enfraquecimento das companhias teatrais na Europa que ganhavam um sério concorrente: o cinema. Desgostoso, Dante, acompanhado da mãe e das irmãs, temendo o desemprego e até mesmo uma nova guerra resolveu deixar a Itália para tentar a vida em terras brasileiras.

... E AS MARIONETES CRUZARAM O ATLÂNTICO

A travessia do Atlântico prosseguia e nesta viagem os bonecos, que também eram passageiros, expressaram seu encanto pelas mãos de Dante aos companheiros de bordo. Aquela família, habituada às lides do palco, nem mesmo poderia imaginar como seria a sua chegada em solo firme e em plagas tão distantes. Haveria um palco para ela? Esta perspectiva não intimidou os Santaguida que embora soubessem os percalços a que se sujeitaram. Assim eles desembarcaram no porto de Santos, em novembro de 1953, e buscaram a cidade norte-paranaense de Apucarana para iniciar sua vida em terras brasileiras. Ali, cada um agarrou o emprego que apareceu, mesmo enfrentando sérios problemas com o idioma que não dominavam. Dante chegou até mesmo a exercer a atividade de pedreiro. Logo, porém seus dons artísticos passaram a ser descobertos pela comunidade e começaram a aparecer serviços de decoração, começando pelo Club 28 de Janeiro, que se estenderam até a cidade de Londrina, onde começou a decorar lojas.

E foi na metade dos anos 50 que Dante viu brotar a primeira oportunidade de expressar sua arte através dos bonecos para a gente brasileira. Montou seu primeiro espetáculo na marquise das Casas Fuganti, que começou a ser conhecido como "Dante E I Suoi Piccolli". Devagar estas marionetes e seu criador foram se fixando e sendo acolhidos por pessoas interessadas, que organizavam suas apresentações. A cada espetáculo, ficava o brilho da interpretação habilmente articulada pelo invisível animador que por trás de cada cena dava vida ao desempenho dos bonecos-astros. Era um espaço árido, mas valia a luta para semear mais esta área do imenso espaço artístico e não deixar morrer as feições daqueles bonecos que sob o júbilo de seu



No restaurante, o convívio com os artistas. Da esquerda para a direita aparecem: Dante, Mariolina, Mazaroppi e Anita (de pé)

articulador reconstruía sonhos, afetos, risos e empatias com a platéia.

OPORTUNIDADE NA TELEVISÃO

Com a instalação do primeiro canal de televisão no norte do Paraná, a TV Coroados, a família Santaguida viu mais uma oportunidade para mostrar seus dons artísticos e começou a apresentar seus esquetes, até o advento do vídeo-teipe. Sua atuação também foi registrada pelo Grupo Permanente de Teatro em Londrina, onde Dante foi responsável pela elaboração de muitos cenários, assim como outros tantos idealizados para a televisão.

COMPANHIA CRESCE

O tempo passou, vieram os filhos de Dante: Maria Antonieta, Uby e Leo. O pai logo tratou de incorporá-los aos espetáculos que agora tinham uma equipe assim formada: cenário: Dante; sonoplastia: Uby; figurinos: Maria Antonieta; iluminação: Leo; efeitos especiais: Uby; movimentação e vozes: Dante, Mariolina, Maria Antonieta, Uby e Leo; supervisão Anita; direção: Dante Santaguida.

Os shows prosseguiram por toda a região, e também no sudoeste do Estado. Foram mostrados também no Festival Nacional de Teatro Infantil e de Bonecos, da Fundação Teatro Guaíra, em Curitiba.

Em 1981, Dante fez uma apresentação em promoção da Biblioteca Pública Municipal de Londrina, mas não conseguiu terminar o show. Uma das irmãs foi obrigada a entrar em cena enquanto ele era levado ao hospital, vítima do segundo enfarte. O restaurante foi fechado no ano seguinte e aos 20 dias do mês de dezembro de 1983, Dante veio a falecer. Ficaram as marionetes, a saudade da família, o exemplo de amor à arte...



A filha Maria Antonieta entre os bonecos de Dante

NO CONGRESSO REALIZADO EM VITÓRIA O I ENCONTRO DE NÚCLEOS ESTADUAIS

O XI Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos realizado em Vitória, no Espírito Santo, em julho de 1982 ficou marcado pela iniciativa de se reunir pela primeira vez os representantes de núcleos estaduais da ABTB. Realizado na gestão de Tácito Borralho, este encontro contou com o patrocínio do Instituto Nacional de Artes Cênicas e Departamento Estadual de Cultura do Estado do Espírito Santo.

De acordo com o relatório destas atividades foram convidados apenas 10 grupos para se apresentarem no festival, dois deles fizeram espetáculo de abertura ao ar livre e os oito restantes para cada dia do festival. Os grupos foram os seguintes: Giramundo de Belo Horizonte, Galha Azul de Criciúma-SC, Laborate de São Luiz, Julio Saraiva, do Rio Grande do Sul, Mamulengo Mamulengo de São Paulo, União da Montanha, de Montanha, Atrás do Pano de Minas Gerais e Salamê Minguê do Rio de Janeiro. Houve ainda a participação livre do Grupo Carroça de Mamulengo do Ceará e paralelamente aos espetáculos e reuniões foi apresentada uma mostra de filmes sobre Teatro de Bonecos.

I ENCONTRO DE NÚCLEOS ESTADUAIS

Quatro pontos centralizaram as discussões em torno dos diversos

núcleos que participaram do Encontro: estruturação, autonomia econômica, divulgação e expansão e relação dos bonequeiros populares com a ABTB. Detectou-se como um dos maiores problemas a falta de intercâmbio entre os diferentes núcleos e sugeriu-se que cada um deles formasse um boletim que noticiasse todas as atividades. Com relação ao envolvimento dos bonequeiros populares com a ABTB foi sugerido que o núcleo de Pernambuco promovesse um encontro nacional de bonequeiros populares para estreitar esses contatos.

FESTAS DE ANIVERSÁRIO

Sem dúvida alguma, o tema que mais entusiasmou os participantes foi o Seminário Sobre Teatro de Bonecos em festas de aniversário, coordenado por Maria Luiza Lacerda. Esta discussão foi bastante produtiva tendo em vista que a maioria dos bonequeiros faz suas apresentações nestas ocasiões festivas e se constitui uma fonte de trabalho.

Fanny Abramovich, pedagoga paulista coordenou um Seminário sobre Teatro de Bonecos na Educação a partir de relatos de experiências desenvolvidas em vários Estados tanto dentro da Educação Oficial como fora dela. O congresso concluiu que este assunto devido à escassez do tempo deveria ser aprofundado nos próprios núcleos.

NA CARROÇA DE MAMULENGOS O MAIS AUTÊNTICO TEATRO NORDESTINO

CARROÇA DE MAMULENGOS

“A História é um carro alegre cheio de um povo contente que atropela indiferente todo aquele que a negue”.

Nascido da necessidade de busca de aproximação com o conhecimento popular de arte e da resistência cultural, o Carroça de Mamulengos, grupo coordenado por Carlinhos Gomides, há seis anos se firma como um dos principais responsáveis pela revitalização do mamulengo no Brasil.

Da convivência com mestres como Antonio do Babau (PB), Chico Daniel (RN), Zé Relâmpago (RN), Solon (PE), Boca Rica (CE), Zezito (CE) e outros é que o Carroça retira toda a sua força traduzida na beleza maestria e graça dos espetáculos que tem encantado platéias brasis a fora.

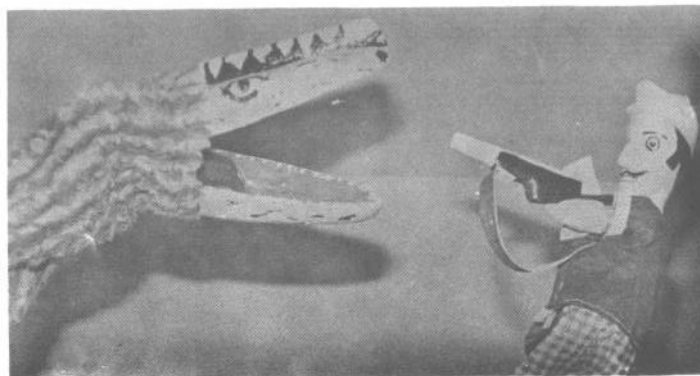
São também obras dos mestres populares a maioria dos bonecos utilizados pelo Carroça que hoje detem um importante acervo de peças de mamulengo. Outro importante acervo do grupo é o de Bonecas de Pano, talvez o maior do País, mais de 500 bonecas de várias artesãs de todo o Brasil, recolhidas durante esses seis anos de andanças.

Além de apresentações, por onde passa Carlinhos Gomides realiza cursos, oficinas, palestras e apresenta vários áudio-visuais onde através de quase oitocentos slides o público mais variado vai entrando em contato com o mundo mágico das manifestações artísticas populares, de seus processos e da vida cotidiana de seus produtores. (Atualmente o Carroça luta para reproduzir esse material e distribuir entre outros grupos que foram formados e/ou influenciados a partir da convivência com o carroça, e que hoje trabalham junto a movimentos populares na busca de levar através do mamulengo o divertimento e a reflexão sobre a realidade que se transforma em nossa volta.

Sempre denunciando as arbitrariedades, os descasos, os protecionismos, e a falta de apoio real às nossas manifestações artísticas o Carroça luta pela elaboração de uma política cultural onde os produtores dessa cultura participem das discussões que dizem respeito aos seus trabalhos.

Recriando novos elementos de animação e formas populares de bonecos o Carroça hoje além do mamulengo realiza trabalhos com teatros de sombras, bonecos ventrílocos (Cotinho) e homem palco (Palhaço Alegria) esse último um boneco com três (3) metros de altura que traz sob a casaca de palhaço um palco onde o seu condutor manipula os mamulengos.

Todo esse trabalho regado ao incrível talento desse mamulengueiro mambembe fizeram com que o Carroça de Mamulengos após uma apresentação de 1983 no Festival Internacional de Teatro de Bonecos em São Luís do Maranhão fosse indicado por Jacques Felix (UNIMA) a participar do Festival Internacional de Dresden na Alemanha em 1984 (o que por motivos diversos não foi possível) e também convidado pelo mesmo Jacques Felix a participar em 1985 do FESTIVAL MUNDIAL DE TEATRO DE MARIONETES na França em Charleville-Mézières, tanto com o espetáculo como com a expo-



Cobra Carpina x Soldado Cosme / Mamulengo Presepada

sição de Bonecas de Pano. (o que só com o apoio dos demais bonequeiros, ABTB e órgãos competentes será possível).

Em busca de novas experiências o Carroça desde o final de 1983 desenvolve seu trabalho em Juazeiro do Norte-CE, importante polo de produção cultural e resistência do povo nordestino, onde a partir da convivência com essa realidade e com auxílio de companheiros constrói a “UNIÃO DOS ARTISTAS DO POVO”, Associação que vem desempenhando papel de vital importância na revitalização não só do mamulengo como também de outras manifestações artísticas daquela região, através da união, da solidariedade da discussão e da interação junto a comunidade e escolas dos trabalhos desses artistas que vão sobrevivendo através de colaborações financeiras espontâneas da comunidade que aos poucos se conscientiza da necessidade de subsidiar e defender seus próprios produtores de arte, mas é nas palavras de Carlinhos que podemos sentir a dimensão de toda essa batalha. “O que nos traz do Juazeiro, na verdade é a busca de aproximarmos mais desse conhecimento, desse saber que é guardado aqui. O que vale é estar em contato com os artistas do povo, bonequeiros, palhaços, mágicos, reizados, guerreiros, bandas cabaçais, com esse hábito de brincar em locais abertos, nas ruas . . . onde percebemos uma resistência cultural muito grande. Você acompanha o dia a dia dessa gente e vê que com o pouco que tem vão comprando para o brinquedo uma coisa ou outra: uma fita, um papel de cor . . . e saem para brincar, as vezes até com fome, mas saem . . . Os órgãos culturais aqui os exploram muito, mas pelo fato de serem os mais prejudicados com a discriminação e a situação que está aí, eles têm em si a necessidade de serem solidários, então por mais que o sistema seja adverso e incentive à competição, mais a gente percebe essa vitalidade essa conquista em busca dessa poesia, dessa musicalidade, da capacidade deles de serem solidários, ternos, companheiros . . .”

Matéria escrita em 26/11/84

Por Chico Simões, do Mamulengo Presepada

INFORMES SOBRE OS GRUPOS

NOTA: Os informes registrados nesta secção foram enviados pelos próprios grupos através de correspondência à Revista Mamulengo e à ABTB.

GRUPO PORANTIN

Em Porto Velho, no Estado de Rondônia, o Grupo Porantin desenvolve um trabalho bastante diversificado desde a montagem de espetáculos a participação de festivais de teatro naquela região. Após feita uma assembléia no final de 83, foi eleita a nova diretoria da Associação Grupo Experimental Porantim que tem como presidente Silvia Fernandes das Neves, 1º secretário: Sandra Ampuero, 2º secretário: Claudio Lima e tesoureiro: Eliezer Wanderley.

GRUPO DA RUA

Formado por Socorro Andrade, Euclides Cavalcanti, Paula Fassinetti, João Ricardo e Pólita Gonçalves o Grupo da Rua, de Manaus, vem realizando apresentações ao ar livre. Devido a essas características o grupo possui um repertório bastante variado, a maioria com criação coletiva. Foi montada inclusive "Os Saltimbancos", de Chico Buarque e Sergio Bardotti.



Boneco confeccionado pelo Cecup-Bahia

O CECUP DA BAHIA

Fundado em 1982, em Salvador, o Centro de Educação e Cultura Popular teve seu início no trabalho de alfabetização de adultos, onde as dramatizações eram utilizadas nos seminários de preparação de monitores. Hoje o Cecup já desenvolve outras atividades além do teatro de bonecos: trabalho com saúde, oficinas de teatro popular e cine clube. Seu atual coordenador é Samuel Arão Reis.

BONECANDEIROS

"Nós os Bonecandeiros, misturamos lendas, mitos e fantasias a situações reais do cotidiano. Como "bruxos", damos voz e sentimento às coisas, permitindo que elas expressem suas alegrias e protestos. Até nossos bonecos tem personalidade própria, respeitada como se fosse um ente querido..." O grupo situado no Rio de Janeiro, foi fundado em 1983 pelos titiriteiros Manoel Kobachuk, Susanita Freire e Jorge Itaborai.

O GRUPO PULUTRICA

Bastante original o livreto do Grupo Pulutrica da Paraíba, para a peça "O Vôo da Cabecinha" com direção coletiva, tendo como atores Zé Gallas, Carmem e Betânia. Sobre o nome do grupo: "A Pulutrica é aquela coisa que pula e voa nem tão atoa; acrobatas presos por elásticos que no momento do salto voam".

BONEQUEIROS CAPIXABAS

Sebastião dos Santos (o popular Xoxô) do núcleo do Espírito Santo relata sobre a Oficina de "Teatro de Bonecos na Educação" ministrado por Olga Romero do Grupo Galha Azul de Santa Catarina. É ele mesmo quem fala "Este curso foi da maior importância, teve a participação de 20 professoras, foi realizada no Colégio Nossa Senhora Medianeira, em Montanha, sob o patrocínio do Inacem, SEC, Mobrál e Prefeitura local".

A CIDADE MUDA

"A Cidade Muda", espetáculo de animação em quatorze quadros mudos propõe uma reflexão acerca da condição do homem dentro do espaço criado por ele mesmo, ou seja, a cidade..." Este é o conteúdo do espetáculo que o Grupo Trabalho Teatral de São Paulo vem apresentando naquela capital. A peça é para adultos e conta com criação, roteiro, direção, cenografia, iluminação, sonoplastia, coreografia, administração e produção de Solange Oliveira de Farias, Eduardo Amos e Rodrigo Matheus.

PALHAÇOS E BONECOS DO PAU DE FITAS

Cerca de vinte e cinco bonecos fazem parte dos espetáculos que o "Grupo Pau de fita", de Maringá realiza no seu Estado e pelo Brasil afora. O Grupo é dirigido pelos irmãos Leonil e Leontil Amaral. Tendo passado pelos grupos Dadá e Carreta, Leonil trabalhou durante algum tempo com um grupo memembe pelo interior de Goiás até que em 79, fundou definitivamente o "Pau de Fita", um dos mais ativos daquela região.

**VAGALUME E OS BONECOS
PROPOSTA: ARTE E AMOR**

REGINA THEREZINHA ANDRADE SANTOS BENITEZ

A casa, antiga e enorme era cheia de cantos misteriosos. Havia a sala do oratório, com santos barrocos, cheiro de flor e um tapete enorme que garantia o silêncio; outra, guardava os quadros dos antepassados, nela, o lustre ostentava pedrarias e desprendia brilhos intensos. Havia também a sala dos espelhos e dos relógios, com um carrilhão sonorizando os instantes e um cuco Floresta Negra, do qual se diziam estórias de ocasiões em que ele silenciava e sucediam-se fatos estranhos, muito alegres ou muito tristes.

Mas, o principal, o espaço encantado, ficava numa sala ampla, onde sempre os objetos estavam cercados por uma luz azul, que até muito, muito tarde permanecia acesa. Ali se ouviam vozes em todos os timbres, e num palco, pequenos seres de sonho, os fantoches, se movimentavam.

Nem sempre a sala era tão tranqüila. Aos sábados, ela se iluminava inteira e se enchia de crianças. Era o espetáculo que começava.

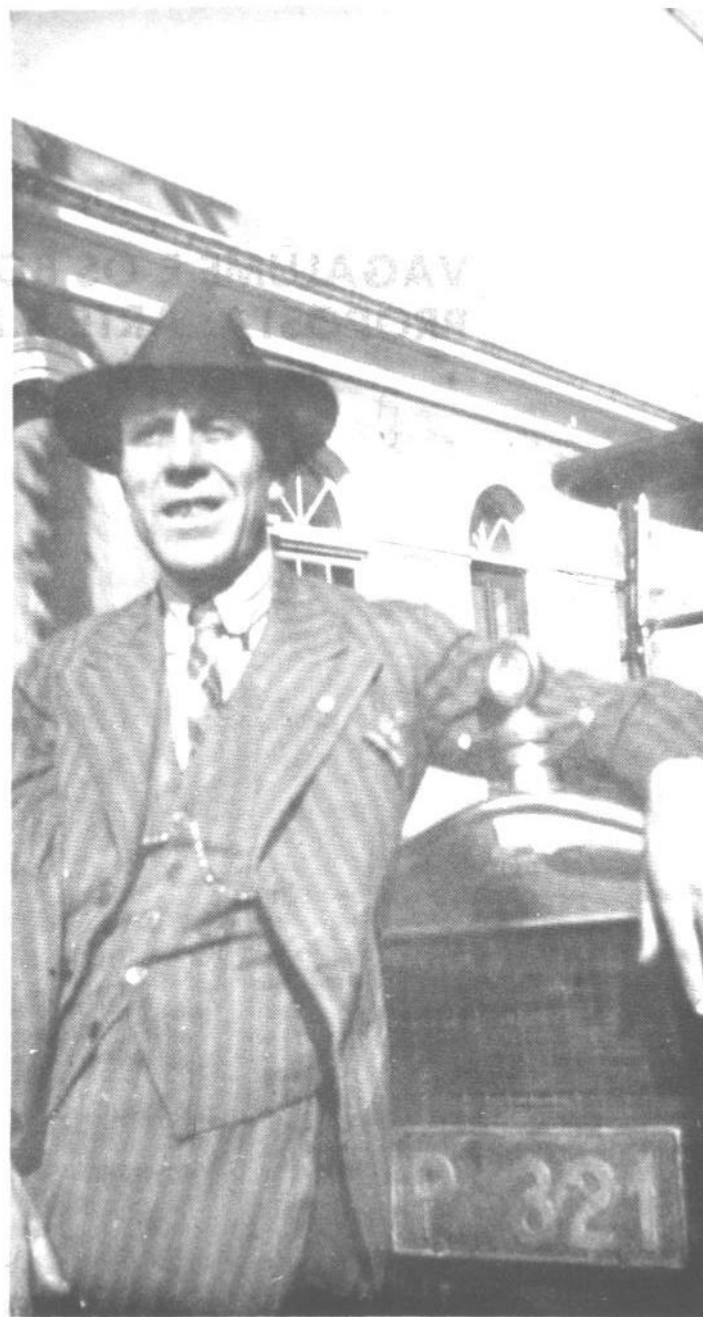
O CRIADOR

Plínio Andrade Santos, que treinava falas e entonações de novas personagens, nasceu no dia 23 de outubro de 1895 e, desde criança via no teatro uma forma de comunicação, de grande profundidade. Já aos 9 anos, reunindo crianças conhecidas, fazia teatro.

Difícil era conseguir um público, já que todas as crianças eram aproveitadas nas peças que ele escrevia. Assim, duas crianças levantavam os braços e dando as mãos representavam uma porta. Outras eram cercas e árvores. O cenário era todo vivo. Já o público era problemático e dependia das horas de folga dos adultos, sempre tão ocupados.

Também outras dificuldades avultavam: Tudo ia bem nos ensaios, mas, na hora da representação definitiva as personagens principais às vezes não apareciam e isto causava transtornos.

Num desses dias, o menino fez numa caixa, um cenário minúsculo e pequenos bonecos de papel acionados com fiozinhos. Aí, tudo se tornou mais compensador. É que ele dependia apenas de sua própria dedicação. A partir desta dia, nunca mais parou. Já rapaz, tentou formas de confeccionar novos bonecos. Papel, madeira, celulóide,



Seu Plínio e seu Ford 321

barro e misturas de todos os tipos eram pesquisados. O quarto, a casa, o mundo era um laboratório em que se procurava até a exaustão, bonecos em que se produzissem efeitos de maior movimento e mais vida.

Um dia, viu a moça bonita sair do Colégio. Uma nova e grande paixão nasceu. E sonhos, direções e caminhos tornaram-se iguais. Depois do casamento, os bonecos ganharam novas roupas. Dona Maria da Conceição, a dona Negra, ajudava a criar e acrescentava um clima todo romântico ao teatro. Juntos, aperfeiçoaram técnicas e as formas, que mesclavam, a par de fantoches, marionetes e mamulengos.

A bailarina, toda brilho, com cordéis, dançava Debussy e Lizt. Os textos se aperfeiçoavam. Eram incríveis estórias em que prevalecia a igualdade dos seres humanos. Em certas ocasiões, o rostinho dos bonecos, um de cada cor, contava que ali, pelo menos ali, todas as raças conviviam harmoniosamente. Nunca se pensaria em perguntar ao criador o porque da diferença das cores, porque nas falas notava-se que isto não era fundamental, nem ao menos importante, já que a essência de tudo residia nos sonhos e nas ações de cada um.

E no teatro havia perfume. Sentia-se o cheiro dos campos com flores e dos pinheiros. Tudo era preparado com método e cuidado. Eles pintavam e construíam os cenários, todos reproduzindo ruas e praças de Curitiba. Só da Praça Carlos Gomes, que ficava próxima à casa, na Rua Pedro Ivo, havia três tomadas. Também as músicas eram escolhidas com cuidado e cada personagem possuía sua linha sonora.

Os atores principais, além de Vagalume, o dono da Companhia, sempre a rigor e com cartola de seda, eram Juquinha, Gibi e Mariazinha, as crianças; Gaspar, o polichinelo que apresentava o show; o Maurício, que sempre tinha coisas para contar e Gertrude, uma velhinha boa. Mágicos, anjos, fadas e bailarinas eram personagens sérios.

AMPLIANDO LIMITES

Havia projetos. Um deles era levar o teatro a todos os municípios. Aí, avultava o problema do transporte. O palco aos poucos, para atender a esta finalidade, sofria alterações. A construção inteira foi desdobrada em onze retângulos cobertos de seda vermelha. Mesmo assim, ocupava espaço demais no Ford 321 que devia percorrer caminhos.

Um novo palco foi idealizado. Construído de pequenas varetas, cabia numa pequena mala e quando erguido tornava-se sólido e estável como se fosse construído de cimento e aço. Envolto em veludo era belo e agradava o olhar das crianças. Entretanto, apenas os seus idealizadores sabiam erguê-lo com desenvoltura. Para outras pessoas, a tarefa era mais difícil de que uma charada veneziana.

Quando a filha nasceu, houve um período de novos interesses. O cinema era um desafio e a curiosidade por novas formas de movimento e comunicação existiu forte. Mas, o teatro para crianças venceu e os espetáculos na sala azulada passaram a ser destinados à menininha. Tudo mágico. Um mundo incrível que marcou a menina para



Dona Negra e sua filha Regina

sempre, com um sinal encantado. E de forma despretençiosa, se ensinava que existe uma igualdade profunda entre os seres; que a integridade é uma força insubstituível; que o sonho é necessário; que muitas vezes o invisível é gratificante; que é fundamental dividir; que o tempo é líquido e encantado; que não é importante ser importante e que apenas um desejo é razoável e válido: Ser feliz.

Os bonecos cresceram e tentavam-se rostos versáteis, cujas bocas se descerrassem. Iniciavam-se novas pesquisas: a desses bonecos típicos dos ventríloquos.

A menina havia crescido. Já dava para pensar de novo em atingir públicos novos, como as crianças pobres da periferia e no litoral, os filhos dos pescadores. É bom dizer, que tudo era feito por puro ideal, gratuitamente, sacrificando noites e dias de folga. Nunca foi cogitado de que o trabalho devia render mais de que a alegria da realização.

AS PEÇAS E OS IDEAIS

A pesquisa sobre o repertório era intensa. As estórias sugeriam a importância de que cada um encontrasse a si mesmo, se aceitasse e se respeitasse. Dentro desta temática avultavam algumas peças, como: A menina que nasceu duas vezes; O garoto que domou o cavalo do tempo e Mariazinha encontra Mariazinha.

Outras peças mostravam a importância da criatividade e as recompensas oferecidas a quem sabe pensar. Assim, surgiram: Barquinho carregadinho; O anjo que gostava de assobiar; O pensamento que voou mais alto e outras.

Algumas representações eram muito líricas e incluíam trechos de pura poesia, que as crianças compreendiam e gostavam. Isto, aliás, era confirmado sábado após sábado, na sala cheia de crianças e também de adultos.

E eu, Regina, a filha de seu Plínio e de dona Negra, confirmo textualmente que viver com eles era bom e surpreendente. Cada esquina de rua guardava surpresas e um passeio, mesmo o mais simples, sempre me pareceu uma aventura. Eram cheios de imaginação e alegria. Nada quebrava este ritmo e perto deles parecia que tudo se transformava numa grande festa. Acima de tudo existia a espontaneidade. Eles eram autênticos e sabiam fazer com que as pessoas se sentissem importantes e felizes.

Não havia previsto mesmo desagradável que modificasse aquela atitude otimista diante da vida. Aliás, os imprevistos eram sempre bem-vindos e eles tinham o poder de transformar tudo, em momentos agradáveis e únicos, que deviam ser vividos intensamente.

O resto não vou contar. Não quero nem mencionar que eles morreram. Os pais da gente, quando conseguem criar o mundo, a vida e a arte, como os meus conseguiram criar, são eternos. Eternos como os sonhos.

Além do mais, é bom acreditar que em algum lugar muito especial, eles continuam criando e fazendo alguma criança sorrir feliz. Afinal, arte e amor sempre foram os objetivos.



Plínio Santos Andrade e seus bonecos



Logo após a posse da nova diretoria da ABTB em Curitiba, em março de 84, reuniram-se no gabinete do Prefeito Maurício Fruet o presidente da Fundação Cultural de Curitiba, Carlos Frederico Marés, o presidente da ABTB Euclides Coelho de Souza, o representante do Inacem Humberto Braga e José Schlichting, tesoureiro da entidade. Nesta ocasião o prefeito se solidarizou com a Associação dando incentivo a que o movimento bonequeiro em Curitiba se fortalecesse.

NO XII FESTIVAL A SEDE DA ABTB MUDA DO MARANHÃO PARA O PARANÁ

Cerca de 500 pessoas participaram do grande evento que foi o XII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos realizado de 7 a 17 de julho de 1983 em São Luís, no Maranhão. Tempo em que também aconteceu o Festival Latino Americano de Teatro de Bonecos e o VIII Congresso da ABTB. Mais de cem espetáculos foram mostrados no Teatro Arthur Azevedo e ao ar livre, resultado do trabalho de 25 grupos de bonequeiros do Brasil e do exterior que se deslocaram a São Luís.

Cursos, conferências, seminários e discussões marcaram os encontros que tiveram por fim analisar o movimento de bonequeiros não só no Brasil, mas na América Latina. Dos grupos estrangeiros chegaram a São Luís o Grupo La Casa Del Sol (Venezuela), Paciência (Colômbia); Talher de Títeres (Argentina); Lulinko (Bolívia), Girassol (Uruguai); Teatro Presenza (Itália). Os representantes brasileiros foram: Grupo Banzeiro (Manaus), Filhos da Lua (Curitiba), Ponto de Partido (Vitória); Bonecandeiros do Rio de Janeiro (Rio); Mamulengo Pena Solta (Rio); Mamulengo Só-Riso (Recife); Giramundo (Belo Horizonte); Teatro Negro de Bonecos (São Paulo); Mamulengo do Cheiroso (Sergipe); Galha Azul (Santa Catarina); Girassol (Brasília); Tempo Zero (Rio de Janeiro); Folguedo (Fortaleza); Catavento (Espírito Santo); Teatro de Marionete de Bonecortes (Recife); Boneco Gostoso (Salvador); Acauã (João Pessoa); Vento Forte e Grupo Solon Mendonza (Campinas).

Durante o Congresso da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos foi eleito o novo presidente da entidade. Tácito Borralho, do Maranhão, cedeu a presidência da ABTB para Euclides Coelho de Souza, do Teatro de Bonecos Dadá, de Curitiba.

E durante o Congresso, o oitavo da ABTB, os bonequeiros brasileiros discutiram os rumos da entidade e fizeram uma análise do movimento atual do teatro de bonecos no país, sua repercussão, importância e futuro.

Categoria livre

O XII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos apresentou um novo espaço para os bonequeiros: categoria livre. Os participantes dessa categoria ganharam as praças como local de apresentação, transformando São Luís, durante uma semana, num divertido palco, onde a graça do boneco garantia a atenção do transeunte.

Mas não há festival sem reclamação. E um dos reclamantes foi Augusto Santos, do grupo Mamulengo Cheiroso, que em entrevista ao jornal O Imparcial, de 14 de julho de 1983, comentou: "o público ainda não está preparado para um espetáculo onde ao invés de atores exista apenas bonecos". Mas o público compareceu, participou e aplaudiu os vários espetáculos. Outros reclamaram das apresentações coincidentes em horários. Mas todo festival que se preza tem que dar ao público uma farta programação, logo, não há espaço e hora suficiente, daí o coincidir de espetáculos.

DESENHO MEIO DESCRITIVO DE UM EPÍLOGO PARA UM MITO DE RESSUREIÇÃO

Texto premiado em 1º lugar no V Concurso Nacional de Dramaturgia Bonecos – promovido pela INACEN em 1984

Título: Mariazinha do Bole-Bole

Autor: Tonio Carvalho

Roteiro: Tonio Carvalho e Mario Lucio de Araujo Andrade

Júri: Lafs Aderne, Magda Modesto e Lucia Coelho

ANTONIO CARLOS DOS SANTOS CARVALHO (Tonio Carvalho) também recebeu o primeiro prêmio no V Concurso Nacional de Dramaturgia-Bonecos, realizado em 1982 com a peça "Florzinha Que-Não-Se-Cheira e Firmino-Papa-Tudo na Rua-do-Sobe-e-Desce a Caminho do Juizo". Em 1981 recebeu o Troféu Mambembe de melhor autor pela montagem de "As 3 Luas de Junho e Uma de Julho". Com este mesmo trabalho alcançou o primeiro prêmio no Concurso de Dramaturgia Infantil no SNT em 1980. Seu texto "Histórias de A-Aya" recebeu outro primeiro lugar no mesmo Concurso em 81. É autor de dois livros: "História de Uma Janela" e "Prá Lá Desse Quintal".

Este texto foi escrito para bonecos e atores e em desrespeito às regras clássicas de manipulação em empanada ou caixa de bonecos. A ação se passa ora dentro da caixa e ora fora, a partir de um determinado momento da história.

A história acontece numa pequena cidadezinha, onde o centro é, naturalmente, a praça; nada impedindo entretanto que a ambientação aconteça onde melhor convier.

Os bonecos devem ser populares dando-se preferência aos do tipo "mamulengo", às "bruxas de pano" ou aos bonecos de sucata transformada.

PERSONAGENS DA HISTÓRIA:

Mariazinha do Bole-Bole
Padre Suruba
Dona Devia, a Prefeita
Matilde e Clotilde, beatas
Zé do Burro e Zé Menino
soldados. Mata Um e Mata Dois
Papagaio Faria ou Pau-Brasil
Sacristão Bento
Burro Juventino
Araras
Periquitos
Borboletas
Jandaias
Tucanos, etc.
e
Mariazinha sereia

À BERNARDO GUIMARÃES, por incrível que pareça autor da "A Escrava Isaura" e de quem são estes versos em "Elixir do Pagé":
"Que tens, caralho, que pesar te oprime
que assim te vejo murcho e cabisbaixo,
sumido entre essa basta pentelheiras,
mole, caindo pela perna abaixo".

CENA I:

(Um boneco meio caboclo vem puxando seu burro, atravessando a praça de uma cidadezinha do interior. Da janela de uma casa, um papagaio observa. Em frente à Prefeitura, o burro pára, estanca, relincha, escoiceia e sem cerimônia nenhuma, peida e caga.)

Papagaio – Que que é isso, Juventino?
Zé do Burro – Ó compadre Juventino
Por que não cumpres a jura
Em vez de cagar em casa
Vens cagar na Prefeitura?
Papagaio – Que que é isso, Juventino?
Zé do Burro – Cala o bico papagaio enxerido!
Papagaio – Cala o bico já morreu!
Quem futrica aqui sou eu!
Zé do Burro – Ó compadre Juventino
Tu só me mete em sinuca
Com os gritos desse louro
Vem aí Dona Devia
A Prefeita que é fogo!
Papagaio – Ó Juventino indecente!

Tu vai é prá prisão... de ventre!

(Dona Devia, a Prefeita, mulher sisuda e carrancuda assoma à porta da Prefeitura e escorrega na bosta.)

Dona Devia – Quem defecou na Prefeitura?
Zé do Burro – Foi meu burro, dona Devia!
Uma desventura!
Dona Devia – Desventura? Quase me mata do coração!
O seu burro não tem é educação!
É um inguinante! Não tem instrução!
Escola Pública serve prá que? É burro por que quer!
O ensinamento é gratuito! O meu governo garante!
Qualquer burro pode se tornar um bom governante!
Papagaio – Se pode!
Zé do Burro – Ele não fez com propósito, dona Devia!
Dona Devia – Com propósito ou sem propósito, tem que pagar o depósito!
Zé do Burro – Que depósito?
Dona Devia – O depósito que se refere ao decreto!
Zé do Burro – Que decreto?
Dona Devia – (respirando fundo) Arre, que cheiro!
Zé do Burro – Já olhou no seu sapato?
Dona Devia – No meu sapato? Pois se a Prefeitura tá toda cheia de merda!
(à coxia) Soldados!

(Entram dois soldados)

Papagaio – Ih! Vai feder!
Soldados – Presente!
Dona Devia – Mostrem o decreto!
(Os dois soldados se viram para a platéia e em cada um esta pendurida uma tabuleta na altura da bunda com os seguintes dizeres: "Todo animal que cagar na rua, pága uma multa para a Prefeitura!")
Dona Devia – O senhor tem dinheiro para pagar?
Zé do Burro – Eu!? Não tenho nem merda no cu prá cagar!
Dona Devia – Pois devia ter! Devia ter dado instrução ao burro e não deu! Devia ter dinheiro para pagar a multa e não tem! Devia ter merda no cu prá cagar e não tem!

Soldado 1 – Devia, devia!
Soldado 2 – Devia, devia!
Papagaio – Devia é homem mas finge de mulher!
Dona Devia – Um dia estrangulo esse papagaio! (pausa) Por enquanto, agarrem o burro!

(Os soldados agarram o burro à revelia do Zé.)

Soldados – Às ordens, dona Devia!
Dona Devia – Quem não paga e pagar devia
Por bem não vai, vai por outra via!
Papagaio – Ih! Tá fedendo cada vez mais!
Zé do Burro – Larguem o Juventino!
Dona Devia – Está selado o seu destino!
Defecou e não pagou, sem o rabo ficou!

(Os soldados arrancam o rabo do burro.)

Zé do Burro – Dona Devia, a senhora não devia... Isso é uma vergonha... meu burro com as partes nua!
Papagaio – Cada um deve cagar onde lhe der soltura!
Dona Devia – Peguem esse papagaio língua solta!
Papagaio – Língua não tem osso!
Dona Devia – Decreto nele! Ato institucional 25--: "Qualquer bicho de rabo que andar ou voar na cidade, terá o rabo cortado!"
Papagaio – Mesmo sem ter cagado?
Dona Devia – Basta ter rabo! Peguem esse safado!
(O Papagaio voa pela cena com os soldados atrás. Gritaria e correria off.)
Papagaio – Ih! Tá fedendo! Tá fedendo! Fedeu!
Zé do Burro – Ah, dona Devia... não devia de fazer isso!

Juventino ficou sem rumo... todo zonzó,
sem prumo!
Dona Devia – (saindo) Vá ganhar a vida, vagabundo!
Zé do Burro – (som com seu burro)
Juventino, Juventino!
Não fique triste, seu menino!
Até que você ficou bunitinho!
(Juventino relincha choroso)
Tá bem, tá bem!
Vamos juntar uns trocadinhos
prá comprar de novo um belo dum rabinho!
– (pausa) Mas também quem mandou cagar na Prefeitura? (Saem)

CENA II:

(Entra o Padre e se apresenta à platéia como uma platéia de fiéis de uma igreja.)
Padre – Bons dias, minhas ovelhas!

Bons dias, meus carneiros!
Deixe que me apresente
pois sou novo na paróquia:
cheio de boa intenção
como santo de procissão!
E como garantia
viva o vinho, o pão e a hóstia!

(Entra o papagaio correndo, vindo de fora já sem algumas penas.)

Papagaio – Socorro, seu Padre, socorro!
Tão querendo cortar o meu rabo!

(Os soldados entram correndo atrás do Papagaio. Confusão na cena e o papagaio se esconde sem ser visto, embaixo da batina do Padre.)

Padre – (aos soldados) Ele foi por ali, por aquela janela!

(Os soldados saem atrás e o papagaio, entre as pernas do Padre, tenta sair do sufoço da batina. O Padre tenta ajudar mas vem entrando duas beatas e o Padre tenta disfarçar, acalmando o papagaio.)

Padre – Quietó, Pau-brasil!
(às beatas) Bons dias, minhas ovelhas!

Matilde e Clotilde – Bons dias, seu Padre!

Padre – Deixe que me apresente
pois sou novo na paróquia.
Suruba é o meu nome!

Matilde – Oh!

Padre – Mas minhas senhora, não se apoquenté!
Pois o que tinha de surubar
já surubei em adolescente!

(O papagaio se mexe por entre as pernas do Padre.)

Padre – Quietó, Pau-brasil!

Matilde – Como disse, seu Padre?

Padre – Hoje sou homem maduro, sisudo e até doente!
Pois o cacete que era tão duro,
tá mole que nem se sente!

(O papagaio novamente se manifesta por entre as pernas do Padre.)

Clotilde – (percebendo) Oh!

Padre – Mas minha senhora, não se apoquenté!
Pois foi graças a esse mole-molência
que recebi a justa benemerência
de junto de vós pregar
a bênção das iminências!
Portanto,
nada de maledicência! Suruba é o meu nome, mas,
brocha por excelência!

Matilde – Um santo homem!

Clotilde – Chegou em bom momento!

Matilde – Só um Padre pica mole...

Clotilde – Pode dar fim ao Bole-Bole!

Padre – Bole-Bole?

(O papagaio de novo se mexe e remexe na batina, por entre as pernas.)

Padre – Quietó, Pau-brasil!

Matilde – Tá irriquieto, seu Padre?

Padre – Não, não... é que não é mole!

Clotilde – Mas o senhor disse que era!

Matilde – O Bole-Bole, Clotilde! Tá surda?

Clotilde – Você é que está esclerosada!

Padre – É... o Bole-Bole!

Matilde – Pois é seu Padre... Aqui nessa cidade só se pensa no Bole-Bole!

Clotilde – É tudo por causa de uma tal de Mariazinha... uma devassa... uma tropicalista!

Padre – Mariazinha do Bole-Bole?!

(O papagaio, sem que as beatas percebam bota a cabeça prá fora da batina do padre e cacareja como galo.)

Padre – O galo canta!

Matilde – É a voz de Dona Devia que se alevanta!

Clotilde – Nossa Prefeita que é uma santa!

Matilde – Vive na claridade do Bem!

Clotilde – Contra a libertinagem do Mal!

Padre – A eterna luta do Bem e do Mal!

O Bem triunfará sobre o Mal!

O Bem é o Bem!

O Mal é o que não está Bem!

E o que não está Bem, ficará Bem!

Logo, o Bem é o Bem!

Matilde – Muito bem dito! É um verdadeiro filosofato, não é Clotilde?

Clotilde – Um sábio energúmeno, não é Matilde?

Padre – Muito me envaidece, mas desmereço!

Matilde – É um belo começo!

Clotilde – Dona Devia não terá mais insônia!

Matilde – É o nosso Homem... contra a Filha da Babilônia!

Padre – O que isso quer dizer?

Clotilde – Que dona Devia, nossa Prefeita, que é mulher santa e direita,
já fez de tudo contra Mariazinha do Bole-Bole...

Papagaio – (debaixo da batina) Peitinho duro, xerereca mole!

Matilde – A filha de Satanás! Devia estar longe desse lugar!

Clotilde – Pois aqui, seu Padre, todos os homens só pensam naquela coisa!...

Padre – Em fornicar?

Matilde – E sem procriar!

Clotilde – Pecado mortal!

Padre – Podem deixar! Vou falar com essa filha do Mal! E em nome de Deus, defender os bons costumes e a moral!

Clotilde – Muito cuidado, seu Padre! É mulher original!

Padre – Algo de anormal?

Clotilde – O senhor precisa ver para crer! Vive arrodada de animal! Borboleta, papagaio, periquito, jandaia, tucano, arara... parece a fauna tropical!

Padre – Contra a fauna tropical
vou usar a flora medicinal!
Contra o feitiço do Mal
a força do Bem é fatal!

Matilde – Um poeta!

Clotilde – Um profeta!

Matilde – Vá, seu Padre! Que Deus o tenha!
 Clotilde – Vá, seu Padre, tente o que nenhum outro conseguiu!
 Matilde – Pois não há lenha que resista aos atributos daquela comunista!
 Clotilde – Mas como a sua lenha tá sem fole, resistirá à Mariazinha do Bole-Bole!
 As duas – (saindo) Boa sorte, seu Padre!
 (O Padre fica só, abre a batina, o papagaio sai debaixo todo esbaforido.)
 Padre – Sai daí, Pau-brasil!
 Papagaio – (saindo) Pau-brasil é a puta que te pariu!
 (De longe ouve-se um lamento choroso, uma ladainha lamurienta.)
 Zé do Burro – (primeiro off e depois em cena)
 Ai, ai, ai, que será de mim sem dinheiro e sem burrim ...
 Ai, ai, ai, sem seu rabo Juventino num é sinhô do seu destino ...
 Ai, ai, ai, num é sinhô do seu destino!
 (em cena) Burro que é burro não tem cura!
 Cága na Prefeitura!
 Papagaio – Ô Juventino, que desventura!
 Zé do Burro – Perdeu pena, papagaio?
 Papagaio – Foram aqueles capetas, aqueles magaio!
 Padre – O que houve, bom homem?
 Zé do Burro – Meu burro cagou na Prefeitura e dona Devia baixou uma coisa... sei lá... tamanho 25: "Quem cagar e quem voar, sem o rabo ficará!"
 Padre – Vou falar com essa senhora! Assim não está direito! Mas antes, vou à casa de uma zinha... uma tal Mariazinha... E o senhor, seu Zé do Burro, tome aqui um trocadinho primeiro, faz do burro um barquinho... já tem até a carranca e segundo, vá à casa de dona Devia e avise que hoje especialmente desejo sua presença na missa! É a minha Primeira Missa!
 Zé do Burro – A Primeira Missa! A Primeira Missa! (saindo)
 Tem sempre uma Primeira Missa!

CENA II

(Padre e papagaio em frente à casa de Mariazinha do Bole-Bole)
 Padre – (chamando) Dona Mariazinha!
 Mariazinha – (off) Hoje não tem expediente!
 Padre – (à platéia) Ah, hoje é dia do Funcionalismo Público! Mas eu preciso falar com a senhora!
 Mariazinha – (off) Senhora tá no céu!
 Padre – (a platéia) Me parece muito religiosa!
 (insistindo) Dona Mariazinha!
 Mariazinha – (off) Tô lavando as partes!
 Padre – (à platéia) Não pode ser verdade, essa mulher ser a intriga da cidade!
 Primeiro: é funcionária pública!
 Segundo: é religiosa e
 Terceiro muito asseada!
 (insistindo e não sesistindo) Ilustríssima senhora! É assunto de suma importância!
 Mariazinha – (off) E quanto suma essa importância!
 Padre – Não entendi! (à platéia) É uma intelectual!
 Senhora, sou o Padre Suruba!
 Mariazinha – (deslumbrante e frondosa, surge à porta de casa, arrodada de bichos – araras, periquitos, borboletas, etc.)
 SURUBA?

Padre – (assombrado e encantado) a fauna tropical! Como São Francisco! Arrodeada de bicho!
 Mariazinha – O senhor falou em suruba?
 Padre – É meu nome de batismo que quase me levou ao abismo! Mas pela força da decência, hoje sou brocha por excelência!
 Mariazinha – Além de Padre, mija no pé?
 Padre – Que com a graça de Deus, me livra de pecado de mulher!
 Mariazinha – Se o senhor é Padre devia de saber que se Deus fez a sopa é prá meter a colher!
 Padre – (à platéia) Além de tudo, cozinha!
 Mariazinha – Se cozinho? Meu forno fica aceso de noite até de manhã!
 Padre – Acho que vamos nos entender... Adoro sopa ...
 Inhame ... nabo-seda! ...
 Mariazinha – Faz mais efeito nabo-seda!
 Padre – A senhora faz muito?
 Mariazinha – Quantas for preciso! Até o freguês ficar satisfeito!
 Padre – E sempre nabo-seda!
 Mariazinha – Prá mim é sopa!
 Padre – A senhora é uma santa!
 (Os bichos se manifestam de formas diversas voando, emitindo sons, arrepiando, etc.)
 Mariazinha – Tenho que ser ... Com a sopa que eu dou, qualquer um levanta!
 Padre – A senhora é ... muito boa! É do Partido da Boa Vontade?
 Mariazinha – Devo de ser!
 Padre – Eles também dão muita sopa!
 Mariazinha – Um partido inteiro?
 Padre – Aos que não tem dinheiro!
 Mariazinha – Eu também dou para os pobres! Quem dá aos pobres, empresta a Deus!
 Padre – Quanta bondade!
 Mariazinha – O senhor é que é só bondade! Só tem um defeito: não fica madura a sua vagem!
 Padre – Mas tem suas vantagens! Vejo o mundo com os olhos da castidade!
 Mariazinha – Mas funciona a engrenagem?
 Padre – Ganhei o hábito mas perdi o antigo!
 Falta óleo na embreagem!
 Mariazinha – Falta é um solavanco! O senhor tá muito mole!
 Precisa é de um bole-bole!
 Padre – Por falar em bole-bole! É por isso que vim aqui!
 Mariazinha – Pode falar, seu Padre, tô lhe sentindo!
 Padre – Dona Mariazinha, esse seu apelido ... depois de conhecê-la, assim, tão trabalhadeira, tão santa! Nem um padre engole!
 Mariazinha – Mas se o senhor engolisse, ia gostar de marotice!
 Papagaio – Se ia!
 Outros bichos – Ia ... se ia ... ia ...!
 Mariazinha – Cala a boca, Faria!
 Padre – A senhora conhece o Pau-brasil?
 Mariazinha – Esse é o Faria!
 Padre – Faria?
 Mariazinha – Pelo senhor? ... Qualquer coisa!
 Papagaio – Faria ... faria!
 Padre – Por falar em Faria, me lembrei de dona Devia!
 Mariazinha – Ah, tava demorando ... aquela vadia!
 Padre – É vadia?
 Mariazinha – Passa o dia na Prefeitura cagando na cabeça das criatura!
 Padre – Deve ser cabeça dura!

Papagaio — Sem peito, sem bunda e sem cintura!
 Padre — Acho que ela devia . . .
 Mariazinha — Que devia, devia . . . aliás acho que ela deve muito aos cofres da Prefeitura!
 Padre — E quer lhe expulsar em nome da conjuntura!
 Mariazinha — Ela não tem peito nem estrutura!
 Padre — Matilde e Clotilde lhe dedicam estima!
 Falam de dona Devia com desenvoltura!
 Dizem que não é mole, que é dura!
 E que a senhora é do bole-bole,
 tem fama de tanajura!
 Mariazinha — Olha, seu Padre a verdade nua e crua!
 Faço da minha vida o que me der na veneta!
 não sou viciada e nem pernetal!
 Faço uso do que é meu, seja vara ou corneta,
 do jeito que Deus me deu!
 Não sou que nem essas crente
 que não faz nada pela frente
 e que de noite faz do dedo, serpente!
 Um por detrás e outro pela frente!
 Papagaio — Serpente não é mole!
 Padre — Dona Mariazinha do Bole-Bole,
 a acusação é quente!
 Mariazinha — Fale para dona Devia que daqui não saio, daqui ninguém me tira!
 Papagaio — Eu é que aqui não fico! Estou tiririco!
 Mariazinha — E você . . . feche o bico!
 Padre — Dona Devia baixou um decreto de cortar o rabo de todos os bichos da cidade!
 Papagaio — Só usando saia é que esconde as intimidade!
 Mariazinha — Meus bichos de saia? Sem rabo?!
 (Batem os sinos da igreja.)
 Padre — Santo Deus! Hora da missa! É a minha Primeira Missa! Dona Mariazinha, devo de ir! Tenho que me preparar! Venha até a igreja . . . vamos tentar um acordo com dona Devia!
 Mariazinha — Posso ir com todos os bichos?
 Padre — Na igreja?
 Mariazinha — Também são filhos de Deus, seu Padre!
 Padre — Seja o que Deus quiser!
 Mariazinha — Até já, seu Padre!
 Padre — Até já, dona do bole-bole!
 Papagaio — Até já, pica mole!
 Padre — Até já, Pau-brasil!

CENA IV

(Sinos. A cena escurece e clareia com luz de interior de igreja. Padre Suruba e Sacristão Bento oficiam a missa. Matilde e Clotilde rezam.)

Padre — Mateus, 10, 34:
 Ele disse: Eu não vim trazer a Paz! Eu vim trazer a Espada! Eu vim separar o Filho do seu Pai, a Filha da sua Mãe, o Irmão da Irmã! E aquele que tomar a sua Cruz, conhecerá o Seu Caminho!
 Matilde — Credo, seu Padre!
 Clotilde — (igualmente horrorizada) Cruzes, seu Padre!
 Matilde — Tem certeza que é a Bíblia que o senhor está citando?
 Clotilde — E a família? E a propriedade?
 Dona Devia — (entrando) Propriedade? A família é a Propriedade! A Propriedade é a Família! Deus, Família e Propriedade! Esta é minha plataforma!
 As beatas — Muito bem, dona Devia . . . Muito bem!
 Padre — Senhora Prefeita, muito me honra a sua presença nesta Primei-

ra Missa!
 Dona Devia — Onde estão os índios?
 (Neste momento entra Mariazinha do Bole-Bole cercada de pássaros por todos os lados. Os pássaros voam ao seu redor, festejando-a, emitindo cada qual o seu canto. A sua entrada é uma festa tropical.)
 As beatas — (histéricas) Os índios! Os índios estão chegando! A fauna! A flora!
 Dona Devia — Mas o que é isso!? Do que se trata? Parece um desfile de carro alegórico! . . . Numa igreja!
 Padre — Dona Devia! Essa é dona Mariazinha . . . uma santa! Como São Francisco! Arrodeada de bicho!
 Dona Devia — Muito me espanta, seu Padre!
 Papagaio — Como vai, pica mole?
 Arara — Ra! Ra!
 Jandaia — Ri! Ri!
 Periquito — Cric! Cric!
 Papagaio — Currupaco pa paco!
 Mariazinha — Meus respeitos, seu Padre! Vim assim à vontade, que a casa aqui é de Deus e os bichos também são de Deus! Se é tudo de Deus, tá tudo em casa!
 Dona Devia — A senhora devia estar na mata!
 As beatas — Mata! Mata!
 (Surtem os dois soldados de Dona Devia)
 Soldados — Chamou, dona Devia?
 Dona Devia — Estado de alerta, Mata Um e Mata Dois!
 Padre — Aqui é a casa de Deus!
 Papagaio — Vai feder!
 Arara — Ra! Ra!
 Beatas — Vamos embora!
 Dona Devia — Fiquem! Quero testemunhas!
 Beatas — (benzendo-se) Santo Deus!
 Mariazinha — Não se aflijam, eu vou prá casa!
 Dona Devia — Você fica! E pela última vez! (decisiva) Quero que suma dessa cidade! Você enoja os princípios de liberdade!
 Mariazinha — Não vejo porque eu deva sumir dessa cidade! Suma-se a senhora!
 Dona Devia — Se é só por isso eu não vou! No meu bole-bole, quem bole sou eu!
 Papagaio — Escorrega na noite!
 Arara — Ra! Ra!
 Dona Devia — E esses seus bichos de rabo? Já não sabe do decreto? Essa indecência! Excremento por todo lado! Não quero bicho nenhum voando ou cagando pela cidade! É lei!
 Mariazinha — Melhor ter rabo que rabo nenhum!
 Papagaio — Devia ter cu mas não tem nem pro pum!
 Dona Devia — Soldados! Arranquem o rabo dessa reminiscência tropical!
 (Os soldados começam a correr atrás pela cena. (Princípio de confusão))
 Mariazinha — Épa! Ninguém toca nos bichos!
 Padre — Dona Devia, isso é arbitrário!
 Dona Devia — Arbitrário é Juiz de futebol! Futebol é com a bola! Toda bola, rola, rebola, bola e bole . . . Logo, bole e bole! Bole-Bole! É preciso acabar também com os jogos de futebol! (entra em histeria compulsiva) (à Mariazinha) Já para fora! Suma-se! Eu quero a cidade limpa! Tudo em ordem! Cada coisa no seu lugar! Tudo devia ser como antes dela chegar! Mulher de Satanás! Vá prá outro lugar! filha da Babilônia! Maria do Bole-Bole: Maria vai com as outras! Maria sem-vergonha!
 (A confusão se generaliza. Todos perseguem todos, os bichos emitem sons peculiares a cada um, as beatas dão gritinhos histéricos, Mariazinha dá gargalhadas estridentes, o Padre corre de um lado para o outro enroscando-se constantemente na batina, o sacristão segura os objetos da igreja como se fosse a última oportunidade para salvá-los. Uma ave arranca o chapéu de uma beata, a bolsa da outra.

O sacristão perde os óculos e o papagaio esconde-se finalmente embaixo da batina do Padre, entre suas pernas, lugar já costumeiro.)

- Beatas – Ai, ui, ave, avestruz!
Padre – Dona Mariazinha, dê ordem nos seus bichos!
Mariazinha – É só ela mandar Mata Um e Mata Dois embora!
Dona Devia – Mata Um e Mata Dois! Sentido! Fora da igreja!
Soldados – Sim, madama!
Dona Devia – (aprumando-se, indignada) Parecia coisa de quitanda!
Beatas – Numa igreja!
Padre – Em nome de Deus, vivamos em comunhão! Façam as pazes!
Dona Devia – Com essa mulher de vida airada? Nunca!
Mariazinha – Pelo menos respeite meus bichos, desencarnada!
Dona Devia – Eu nem te ligo, farinha de trigo!
Prá mim você não é nada, mulher bichada!
Mariazinha – Eu vou é lhe meter a mão na cara!
Dona Devia – Mete, mete, se tu é homem!
Papagaio – Devia é homem, mas finge de mulher!
Arara – Re! Re!
Jandaia – Ri! Ri!
Padre – Minhas senhoras! Mais respeito! A casa de Deus! Dona Mariazinha!
Beatas – (benzendo-se, trêmulas, ao lado) Ave Maria, cheia de graça...
Dona Devia – Eu sou a ordem! O que eu decreto está decretado! E agora, ouçam bem! Não é mais o rabo! Ou morre ou vai exilado!
ESTA ABERTA A ESTAÇÃO DA CAÇA!
Ah! Ah! Ah! Ah!

(Dona Devia sai estrepitosamente de cena, acompanhada das beatas e do Sacristão que vai atrás delas para entregar o chapéu e a bolsa finalmente recuperadas.)

CENA V:

(Muda a cor da cena apesar do espaço ser o mesmo. É como se eles, Padre e Mariazinha ficassem sós no mundo.)

- Padre – Maracujina, quer?
Mariazinha – Que maracujina qual nada!
Padre – É bom pros nervos!
Mariazinha – Sabe o que é bom pros nervos, seu Padre? Uma boa piça!
Padre – Não quer mesmo maracujina?
Mariazinha – Não, quero licor de piça!
Padre – Dona Mariazinha, se acalme!
Mariazinha – Sabe o que vai acontecer, seu Padre? Eu vou ter que ir embora desse lugar! O senhor acha que eu vou ficar de braço cruzado vendo meus bichos serem mortos por essa megera? Eu não vou por mim, não! Eu nem ligo de que me fiquem chamando de bole-bole! Eu até gosto! Vou mimborar pelos bichos! Aqui não é lugar de mulher que gosta de bicho e de gente!
Padre – A senhora é muito esquentada! (o papagaio se manifesta entre as pernas do padre). Quietos, Pau-brasil! (à Mariazinha) Vai só ou os bichos vão consigo?
Mariazinha – Quem for brasileiro que me siga!
Padre – Vai prá onde, pode-se saber?
Mariazinha – Vou prá lugar que só o padre vai saber!
Padre – Muita gentileza, dona... (o papagaio se manifesta) Quietos, Pau-brasil!
Mariazinha – O senhor está a mil?
Padre – É o Pau-brasil! Quer dizer, o Faria!
Mariazinha – Agora o senhor faria?
Padre – A bênção eu lhe daria!
Mariazinha – Pois então, seu Padre, até qualquer dia! Espero que o Pau-brasil, fique firme, como o sol, iluminando o dia!

- Padre – Mas a senhora vai prá onde, dona Maria?
Mariazinha – Atraveso o rio, nem que seja à nado... vou viver do lado de lá... de início construo um barraco, assim, coisa de pobre... mas, depois, vai ver... a coisa vai crescer!
Padre – A senhora vai dar sopa lá?
Mariazinha – Seu padre, é bom não arriscar, o rio é de perigo!
Padre – Em outros tempos, eu faria a travessia! Fosse noite, fosse dia fosse à nado ou no rabo da ventania!
Mariazinha – (vendo a batina do Padre se mexer) Quietos, Pau-brasil!
Padre – Ele está impossível!
Mariazinha – Seu padre, o senhor ainda é moço!
Chupei até o caroço!
Vá cuidar da alegria que não é hora de aposentadoria!
Padre – A senhora apostaria?
Mariazinha – No quê?
Padre – Que eu faria a travessia?
Mariazinha – Nabo-seda é a melhor garantia!
(O papagaio se manifesta novamente)
Padre – Quietos, Pau-brasil!
(Entra o Sacristão Bento, interrompendo)
Bento – Seu Padre Suruba, tá na hora de fechar a igreja! Já apaguei as velas, recolhi as flores, juntei as moedas, limpei os catarros...
Padre – Está bem, está bem...
Mariazinha – Bem seu Padre, já vou indo... Vou eu mais meu santo padroeiro: São Cristóvão, protetor dos caminheiros!
Padre – Que a proteja na travessia! (à Bento) Bento, acompanhe do na Maria!
Mariazinha – Precisa não, seu Padre!
Padre – Faça questão! Bento, fale com o Zé do Burro para fazer a travessia! (à Mariazinha) Pode confiar, é um amigo... seu burro perdeu o rabo e agora ele é bargueiro!
Mariazinha – (saindo) Adeus, seu Padre! A cidade do lado de lá, será um eterno festeiro! Que nem caju em cajueiro!
Padre – Adeus, dona Mariazinha!
(O Padre fica só e o papagaio Pau-brasil surge detrás de algum lugar onde esteve escondido até agora. O Padre se dá contra de que não era ele quem estava escondido sob sua batina.)
Papagaio – Mariazinha do bole-bole
peitinho duro
xerereca mole
o galo canta
meu pau levanta
a vaca berra
meu pau enterra!
(Enquanto o papagaio canta, o pau do padre vai levantando assombrosamente.)
Papagaio – (correndo na direção por onde foi Mariazinha) Dona Mariazinha! A cobra tá viva!
Padre – (aos berros) Bento! Bento! Corre aqui, Bento, que eu quero te mostrar uma coisa! Corre, Bento!
Bento – (chegando) O que foi seu... (VÉ) Seu Padre! Como cresceu o Pau-brasil!
Padre – Tira ele daqui! Eu tô tendo alucinações! Foi aquela mulher!
Bento – Tirar daí!
Padre – Onde está ela?
Bento – Tá no meio da travessia com todos os bichos!
Padre – Puxa aí, Bento, puxa prá ver se sai!
Bento – (todo atropalhado, puxando em movimento ritmados) Seu Padre... não é o pau-brasil!
Padre – Mariazinha!... Mariazinha!

CENA VI:

(A luz se apaga na caixa de bonecos e a empanada se abre de tal forma na sua parte inferior que permita a saída da atriz que manipula a boneca Mariazinha do Bole-Bole. A boneca é réplica da atriz; estão vestidas iguais. A atriz vem dentro de uma burrinha como se fosse uma barquinha com carranca igual à Juventino. O Zé do Burro, faz a travessia, remando como se a cena fosse um grande rio. A atriz trás em suas mãos a boneca dentro de uma barquinho, como ela. Ambas, boneca e atriz, estão cercadas de todos os bichos durante a travessia: papagaio, arara, jandaia, tucano, periquito, saibá, garça, borboleta.)
Canto da travessia:

O coração deve estar
onde arde a brincadeira
um vulcão fogo e madeira
a queimar
a vida inteira

São os olhos dessa chama
que nas veias
incendeia
é o mel doce dos favos
são as flores das abelhas

O coração deve estar
como as águas da ribeira
olho d'água cristalino
como o canto
das sereias

É o gosto que na boca
feito língua serpenteia
a canoa destes sonhos
no meu rio
a lua inteira

O coração deve ser
como a terra mensageira
da raiz à flor ao fruto
feito cacho em bananeira

É o corpo essa zoeira
pau queimando
essa lasqueira
esse gozo que arreventa
as paredes
vai às feiras

O coração deve ter
como o vento mil maneiras
caravela em alto mar
voa leve
vira estrela . . .

(Saem de cena, desaparecendo da vista do público, pela platéia)

CENA VII:

(Acende a luz na caixa de bonecos. Um palanque na praça. Uma retreta festiva

anima uma comemoração com a presença de autoridades, gente do povo, senhoras de bem. Uma faixa: "Deus, Família e Propriedade". No centro do palanque, dona Devia. Matilde e Clotilde estão uma de cada lado segurando cada uma uma vela acesa.)

Dona Devia - Senhoras e senhores como em todos os anos nessa mesma data pontual, aqui comemoramos a vitória do Bem sobre o Mal!

As beatas - Muito bem!

Um do povo - Cadê meu troco?

Outro - Tem não bebo aí!

As beatas - Silêncio!

Matilde - Dona Devia, a placa comemorativa!

Dona Devia - Isso mesmo! A placa comemorativa representa mais uma obra do meu governo! Autoridade e castidade! Mariazinha do Bole-Bole continua banida e mora em outra cidade!

(Alguns aplaudem, outros vão.)

Um do povo - Faz uma falta!

Um do povo - Cadê meu troco?

Um do povo - Queria tanto um bole-bole!

Um do povo - Dona Devia tem uma verruga no nariz!

Dona Devia - (descompondo-se) Não tenho verruga nenhuma, não senhor!

Clotilde - Deve de ser uma mosca poisada!

Matilde - Parece que está crescendo, dona Devia!

Dona Devia - O que está crescendo não é o meu nariz! (o nariz continua a crescer, ou a verruga!) A única coisa que cresce é o amor pelo meu povo e por esta cidade!

Clotilde - Seu nariz tá vermelho e grande!

Dona Devia - (não se dando por achada) Não me preocupa se o meu nariz cresce ou não cresce! O que me preocupa é aquela cidade de frente da nossa, do outro lado do rio, que a cada ano que passa, cresce, cresce, cresce mais e mais e mais!

Matilde - Não sei como ela faz! Lá não vai homem!

Um do povo - Tá sabendo das coisas, hem coroca!?

Dona Devia - Como a senhora sabe disso?

Clotilde - (à dona Devia e ao povo em geral) Depois que Mariazinha se foi, todo homem dessa cidade casou, engordou e esposa nenhuma chifrou!

Dona Devia - Vai ver que quem vai lá, inda é solteiro!

Um do povo - Só tem um solteiro nessa cidade!

Outro - É, só tem um!

Outro - Tem dois: um é casado com o burro e o outro . . .

Outro - O outro é marido da beata! Ah! Ah! Ah!

As beatas - Sacrilégio! Sacrilégio!

(Na cena, fora da caixa de bonecos, vem entrando o Zé do Burro pela platéia, em sua canoa, como se estivesse atravessando o rio. Trás um estandarte de São Cristóvão bordado no mastro.)

Zé do Burro - A festa de São Cristóvão! A festa da travessia!

O povo - (os bonecos saudando-o da caixa) Viva o Zé do Burro! Salve! Quando vai ser a festa?

Zé do Burro - Quem puder que colabore que a trabalhadora não vai ser mole!

Um do povo - Ô Zé! Esse ano Mariazinha vem?

Zé do Burro - Vem! E temos que tudo aprontar prá saudar a fundadora do lado de lá!

O povo - É! Viva! Mariazinha do Bole-Bole vem festejar! Viva!

Dona Devia - Isto é o cúmulo! Então o senhor pensa que vai trazer de volta aquela sirigaita?! Aquela nojenta prá festa da cidade?

Zé do Burro - Mas é a festa, dona Devia!

Dona Devia - Soldados! Mata Um e Mata Dois! Prendam esse trombeteiro de mau agouro!

(Dois atores vestidos de Mata Um e Mata Dois, entram na cena do palco e jogam

uma rede sobre Zé do Burro, pescando-o do rio. Na caixa de bonecos, alguns comentários do povo e os aplausos de Dona Devia pela ação dos soldados, fecham a cena.)

CENA VIII:

(Apenas um foco de luz a um canto da cena na caixa de bonecos ilumina um boneco cantador. Um daqueles que estava no meio do povo na cena anterior.)

Cantador – Isso é fato e que não é fita
verdade e prosseguimento
quem na vida tem poder
faz do outro seu jumento!

Essa luta não é limpa
mas parece intê que é
estando a merda na cabeça
não carece limpar o pé!

Já faz tempo Juventino
que teu rabo se perdeu
cuidado com a Prefeitura
tanto bate até que fura!

CENA IX:

(Na cadeia, Zé do Burro entre Mata Um e Mata Dois, sendo interrogado por Dona Devia)

Dona Devia – Confesse safado: como é que aquela cidade tanto cresce? Quem é o homem que enche o bucho de Mariazinha do Bole-Bole? É tu?

Zé do Burro – Sou eu não senhora!

Dona Devia – Quem mais que faz a travessia? Só pode ser tu o homem dela!

Zé do Burro – Sou eu não senhora! Quem me dera!

Dona Devia – Soldados! Apertem o cinto!

(Os soldados largam Zé do Burro e apertam os seus cintos)

Dona Devia – Suas bestas pestilentas: arrochem o danado!

(os soldados o apertam)

Zé do Burro – Ai, ai, dona Devia a senhora devia de ter consciência!

Dona Devia – A consciência morreu afogada! Aperta mais!

Zé do Burro – Ai, ai!

Dona Devia – Tenho uma idéia! Soldados! Desapertem o cinto!

(os soldados deixam cair as suas calças)

Dona Devia – Seus peçonhentos! Levantem essas calças!

Zé do Burro – Ah, ah, ah!

Dona Devia – Do que é que tá rindo, ô infeliz?

Zé do Burro – Das cuecas de bolinha!

Dona Devia – Antes que eu me enfureça, vamos direto ao assunto: o senhor me diz quem é o homem do bole-bole que a Prefeitura lhe perdoa a multa pelo cocô e lhe devolve o rabo do seu burro!

Zé do Burro – O Juventino vai ficar prosa que só ele!

Dona Devia – Então o senhor aceita?

Zé do Burro – A senhora promete não contar prá ninguém? Fica aqui entre nós dois e mais ninguém?

Dona Devia – Prometo sim!

Zé do Burro – (segredando) Os soldados!

Dona Devia – Ah, sim! Os soldados, claro! (aos soldados) Matas! Retirem-se! (à Zé) Pronto, desembuche!

Zé do Burro – Pelo amor de Deus, dona Devia, a senhora que é uma Prefeita honrada não vai contar nada prá ninguém num é mesmo? Eu só quero o rabo do Juventino de volta!

Dona Devia – Não, não... o senhor pode contar comigo!

Zé do Burro – É o padre Suruba o pai de todos aqueles surubinhos!

Dona Devia – O Padre Suruba!

Zé do Burro – Em carne, osso e pelanca!

Dona Devia – O nome nunca me enganou!

Zé do Burro – Diz que é graças à sopa de nabo-seda!

Dona Devia – Mas ele não era... mole, mole?

Zé do Burro – Mas quem pode com dona Mariazinha do Bole-Bole?! Posso ir embora agora?

Dona Devia – O senhor está preso até segunda ordem!

Zé do Burro – Preso?

Dona Devia – É para lhe poupar sofrimento! Vai acontecer muita coisa e o senhor vai estar protegido nas grades!

Zé do Burro – É o Juventino?

Dona Devia – Dá-se um jeito! Mas só se me disser uma última coisinha: onde está o seu barco?

CENA X:

(O Padre chega junto da boca de cena da caixa de bonecos. Olha para os lados, cuidadoso.)

Padre – Zé! Ô Zé!

(Na lateral da caixa, pelo lado de fora, ou seja, no palco, surge uma figura parecida com a do Zé do Burro. É o soldado Mata Um, disfarçado de Zé. Como é noite, o Padre não desconfia.)

Padre – Zé, me leva pro lado de lá! Quero ver Mariazinha!

O impostor – Hoje é ela que vem cá, seu Padre!

Padre – Desde que foi prá lá nunca veio cá...

O impostor – Diz que quer fazer uma surpresa!

Padre – Por que?

O impostor – Que amanhã é dia de festa... da travessia do padroeiro...

Padre – Então vai lá, Zé! Eu espero aqui! Que São Cristóvão te proteja!

O impostor – Assim fará!

(A luz fica apenas na caixa de bonecos. O impostor vai buscar Mariazinha e o Padre fica só, meio escondido. De repente, dois braços o aprisionam. É Mata Dois seguido de Dona Devia e das Beatas, com candeeiros.)

Mata Dois – Pegamos o surubinha!

Dona Devia – O senhor não tem vergonha na cara?

Matilde – O nosso homem!

Clotilde – Esperando a filha da Babilônia!

Padre – (dissimulado) Eu não estou entendendo! Tava aqui esquecendo o calor!

Dona Devia – Calor o senhor vai sentir já já nos seus fundilhos se não arrenegar de todos os pecadilhos!

Matilde – Arrenegue, seu Padre!

Clotilde – Arrenegue, seu Padre!

Padre – Não arrenego de nada! Sou um homem!

Matilde – Na boca do mentiroso o certo se faz duvidoso!

Clotilde – A boca que profere uma mentira, mata a alma, danoso!

Padre – Eu sou um homem! Um sol não ofende a outro!

Dona Devia – Silêncio que lá vem vindo a cadela!

Padre – Ninguém vai tocar nela!

Dona Devia – Daqui, ninguém vai tocar... Lá, no meio do rio, não se sabe! (dá risinhos)

Padre – Aquele não é o Zé!

Dona Devia – Ora, seu Padre, não há bem que sempre dure nem mal que não se cure!

(A luz da cadeia do barco onde vem Mariazinha aproxima-se da caixa de bonecos. A cena de aproximação contém os mesmos elementos da cena em que Mariazinha se foi para o outro lado do rio.)

Mariazinha – (percebendo a emboscada) Ô meu Padre, o que que nós fize-

mos de errado?
 Padre — (da caixa) Nós? Nada!
 As beatas — Tanto vai o pote à bica, que um dia lá se fica!
 Dona Devia — Mata Um! Cumpra o seu dever!
 Mata Dois! Cumpra o seu dever!
 Mariazinha — Adeus meu suruba gostoso!
 Padre — Adeus, minha sopa de nabo-seda!
 (Mata Um empurra a boneca que está segura pela mão da atriz no palco, dentro do rio e a afoga. Mata Dois enfia uma faca no Padre e o mata.)
 Dona Devia — Depressa, depressa... vamos embora! Depressa! Apaguem os candeeiros!

CENA XI:

(Entra o cantador, cujo boneco é a sua réplica, na cena de palco. Luz de canhão sobre ele.)

Cantador — O amor é uma cilada
 água doce ou maresia
 o escravo de suas armas
 corre dos mares pros rios
 Vai à fonte dos seus sonhos
 busca estrela e valentia
 mas sereia disfarçada
 joga o laço é fantasia
 O amor é emboscada
 dama da noite ou meio dia
 no aconchego do escuro
 ele no claro escondia
 O amor é uma cilada
 água doce ou maresia
 não tem segredo no peito
 que lhe seja de valia... (sai)

CENA XII:

(A luz sobe lentamente em resistência na caixa de bonecos e vê-se pescando à beira do rio, sentado na borda da caixa, o Zé do Burro quando menino. A seu lado, um burrinho ainda pequeno, com rabo e tudo.)

Zé menino — Ó meu burro, que nome que eu te dou?
 é... precisa ter um nome! Você gosta de Ambrósio!? (O burro balança a cabeça que não) Não gosta? E Felisberto? (negativa do burro) Também não gosta?! Ah, eu queria te dar um nome de bom destino! Juventino você gosta!? (o burro relincha feliz) Espantou os peixes! Ah! Juventino! Gostou, né? Épa! Acho que pesquei alguma coisa!
 (Surge uma pequena sereia com a cara igual à de Mariazinha.)
 Você mora no fundo do rio? (a sereia faz que sim) Tem muito peixe lá?
 Sereia — Tem muito peixe e tem muitos pássaros também!
 Zé menino — Tem pássaro no fundo do rio?
 Sereia — É uma história muito antiga!
 Zé menino — Me conta!
 Sereia — Só se você me disser o seu nome!
 Zé menino — Eu não tenho nome... Todo mundo me chama de Zé... Zé do Burro por que eu ando sempre com meu burro do lado!
 Sereia — Então eu te conto a história e você descobre um nome para você!
 (Ao longe se começa a ouvir a procissão das águas. O canto de louvor à São Cristóvão, santo da travessia. A luz começa a baixar em resistência na caixa de bonecos e a subir em resistência na cena de palco.)

CENA XIII:

(Com panos, fitas e flores nas mãos, barcos, estandartes e guirlandas, entram dois cordões de procissão dos barcos: um da cidade do lado de cá e outro da cidade do lado de lá. Predominam uma cor de cada lado.)

Lado de cá — Vamos louvar
 nosso São Cristóvão
 santo padroeiro
 dos aventureiros!
 Lado de lá — Vamos louvar
 nosso São Cristóvão
 para a travessia
 ser de alegria!
 Lado de cá — Vocês que são
 de outro lugar
 venham se juntar
 e o santo festejar!
 Lado de lá — Vocês que são
 de outro lugar
 tenham a esperança
 da vida melhorar!
 Os 2 lados — vamos louvar
 juntos nessa travessia
 o santo aventureiro
 o santo da alegria!

(Subitamente, interrompendo a festa, surge a atriz cuja réplica é a boneca Dona Devia e não permite que os cordões façam o conagraçamento. Agita as águas do rio e faz com que os barcos joguem para os lados ameaçando virar. Dona Devia atriz trás em suas mãos os soldados Mata Um e Mata Dois.)

Dona Devia — Não existe festa! Não pode existir festa! Não quero gente de lá junto de gente de cá! São Cristóvão não é santo! É apenas um barqueiro! Decreto! A partir de hoje, a cidade não tem mais padroeiro!

(De debaixo dos panos que dão a ilusão de águas de rio, surge a figura de Mariazinha do Bole-Bole com uma cauda de sereia. É uma boneca do tamanho da atriz. A atriz está dentro da boneca. Ela vem cercada de pássaros e de animais do fundo das águas, Dona Devia estremece. As águas se acalmam, os barcos voltam a boiar suavemente.)

Dona Devia — Filha da Babilônia! Não me deixa em paz! Não me deixa dormir! Insônia! Visão de Satanás!

(Dona Devia avança em direção à Mariazinha do Bole-Bole mas ela e tudo junto com ela começa a girar, girar, como um grande redemoinho de águas. Gira Mariazinha, giram os animais, os atores, os bonecos, os barcos, até Dona Devia desaparecer afogada no fundo do rio. Depois, a festa continua com a louvação à São Cristóvão e o encontro dos barcos ao redor de Mariazinha formando uma grande ciranda.)

Ciranda de Mariazinha:

Mariazinha, ô Mariazinha
 se esta noite fosses minha
 que feliz que eu seria
 Mariazinha, ô Mariazinha
 um anel eu te daria
 ao raiar do meio dia
 Mariazinha, ô Mariazinha
 se esta noite fosses minha
 São Cristóvão aprovaria!

F I M

SOMOS AINDA MARIONETISTAS?

Por Jacques Felix, Secretário Geral da UNIMA Internacional

Participando como espectador por meses e semanas em Festivais de Marionetes, há muitos anos, tenho sido fortemente atingido por uma certa evolução na apresentação de espetáculos chamados de marionetes. Digo bem: "chamados de marionetes" porque elas desaparecem mais e mais de nossas cenas. Agora é muito freqüente que já não se nos apresente um teatro de marionetes, mas sim um teatro de atores com objetos, máscaras e algumas marionetes ou simplesmente um único boneco com atores.

Assistimos pois, a espetáculos híbridos onde o boneco tem apenas um pequeno espaço e constantemente é apenas uma figuração. E o público? — Pois bem, os que decidiram por este gênero de espetáculo, assistem a uma peça de teatro e nem sempre um bom teatro. O espectador assim frustrado se faz então esta pergunta:

— Porque as marionetes desaparecem no momento em que se

reclama sobre elas todas as coisas? Complexo de marionetista que lamenta não ser tratado de comediante? ou simplesmente que o marionetista da década de 80 não é mais um verdadeiro manipulador, um verdadeiro animador ou não tem mais imaginação?

Penso que todos devemos refletir a respeito, é importante sobretudo, se não queremos que nossa arte desapareça, de novo, completamente, como uma raça desapareceu pouco a pouco do globo.

O êxito nem sempre está proporcional com a grandeza do dispositivo cênico. O público ama também os pequenos teatrinhos, pensem no enorme êxito alcançado pelos Waschinski, Roser, Hubert e Boerwintel. Acendamos pois nossa imaginação, retornemos ao manipulador e voltemos a criar juntos o verdadeiro teatro de marionetes para a maior alegria de nosso público que as reclama.

VÍDEO / RIO 84, UMA OFICINA DE ANIMAÇÃO COM BONECOS

A "Oficina de Animação Boneco/Vídeo - Rio 84" que se realizou no Rio de Janeiro de 15 a 18 de novembro de 1984 foi organizada pela Associação Rio de Teatro de Bonecos – ARTB com apoio da ABTB e Patrocínio do Instituto Nacional de Artes Cênicas. Tendo como objetivo a discussão dos rumos dos bonequeiros em tempo de vídeo e da informática bem como a implantação de uma semente para aprofundamento de pesquisa sobre este assunto, o projeto visa ainda a possibilidade de futuro aproveitamento dos artistas tanto na televisão comercial como na educativa.

Organizada por Eugenio Santos, Magda Modesto, Álvaro Barata e Jorge Crespo, todos da ARTB/Rio esta oficina segundo os próprios realizadores tem uma justificativa bastante lógica: "Quando percebemos pelo quadro que o teatro nos apresenta, tanto nos aspectos estéticos como metodológicos, a necessidade de uma profunda reciclagem

do fazedor da arte do boneco, vislumbramos uma oportunidade impar de oferecer aos mesmos a possibilidade de uma discussão e vivência prática pouco comum ao seu fazer rotineiro na área de Animação. O Vídeo proporciona entre outros aspectos, possibilidades de uma integração entre animação com bonecos e a gráfica, um universo amplo e pouco explorado".

Os alunos divididos em 4 grupos passaram pelas seguintes etapas: 1) Oficina de "Story Board" (roteiro específico para vídeo sob a supervisão de uma profissional com experiência de animação em TV), 2) Oficina de Confecção, 3) Oficina de Gravação (pessoal especializado) e 4) Oficina de Dicção igualmente sob a supervisão de uma profissional da área. Ao final dos trabalhos foram apresentados trechos de alguns programas já realizados nas TVs.

NA PARAÍBA, O EMBRIÃO PARA A ASSOCIAÇÃO DE MAMULENGUEIROS

Bonequeiros de todo o nordeste estiveram reunidos em João Pessoa, no período de 18 a 25 de novembro para um Encontro Regional de Teatro de Bonecos sob a responsabilidade da Anarte, Sesc com apoio da ABTB. As discussões deste encontro, detiveram-se principalmente nos seguintes aspectos:

- a) Contribuição para a difusão/divulgação do mamulengo junto à comunidade;
- b) Trabalho com o sistema de escolas (1º, 2º e 3º graus) no sentido de sensibilização para o conhecimento maior da arte mamulengueira, enquanto expressão de uma cultura popular.
- c) Conscientização dos próprios mamulengueiros para a importância do trabalho cultural que realizam e
- d) Incentivo à integração dessa atividade com outras em curso

no próprio SESC (idosos como oficinairos e manipuladores bem como envolvimento de jovens e crianças nas atividades de biblioteca, etc).

Durante este período foram realizadas palestras e debates sobre o assunto, um seminário com bonequeiros, professores e pesquisadores para discutir linhas de ação (programação pela ABTB e Universidade da Paraíba). Além disso ocorreram diversas apresentações teatrais na praça principal de João Pessoa e exibição de vts com espetáculos de bonecos, armação de uma banca de textos teatrais selecionados bem como uma exposição sobre o tema. Uma oficina para iniciantes e outra para aperfeiçoamento de novas técnicas foi o ponto alto deste encontro considerado de importância fundamental para o fortalecimento da idéia da formação de uma associação de mamulengueiros.

**CARMOSINA E TODA UMA VIDA
DEDICADA AOS BONECOS**

As pessoas que conheceram Carmosina todas dizem a mesma coisa: "é difícil falar dela", tão rica foi a sua vida que só mesmo um filme de todo o seu trabalho daria uma idéia completa. "Era uma dessas pessoas que todos precisavam conhecer..." e para o Teatro de Bonecos no Brasil sua história é tão bonita quanto a de seus inúmeros personagens. Virginia Valli que teve a sorte de conviver com ela durante os anos em que morou no Rio de Janeiro conseguiu fazer uma cronologia de sua vida e um texto altamente poético onde não falta o toque do cordel nordestino. Em Recife, mãe Armia Escobar esteve com Carmosina nos seus últimos anos e dela guarda outras tantas lembranças. "O trabalho desta titiriteira dedicada serviu para inspirar dois grupos que hoje estão seguindo a sua trilha: o Lobatinho e o Bonecarte, ambos de marionetes iniciados pelas suas mãos. Além disso, era uma estudiosa profunda da arte do boneco. Aqui no Cecosne (Centro de

Comunicação Social do Nordeste) ela realizou diversos cursos de confecção e deixou nos seus alunos a convicção de sua arte. De suas pesquisas e reflexos sobre a arte do boneco no Brasil, Carmosina deixou diversas anotações. Isto tudo deverá no futuro, ser compilado e pode servir de fonte de consulta para novos artistas. Fora disso Carmosina adorava discutir sobre o assunto, trocar idéias com pessoas interessadas e raramente faltava às reuniões da ABTB. Para nós aqui em Pernambuco ela fez uma falta irreparável. Mas como os artistas não morrem porque sua obra os perpetua, Carmosina está bem viva em nosso meio e oxalá muitos outros sigam o seu exemplo". Seu companheiro na vida e no teatro vive atualmente em Araruama para onde transferiu as centenas de bonecos que durante muitos anos animaram milhares de crianças e adultos.



Nos bastidores do Teatro Santa Isabel (Recife) depois do espetáculo do dia 13 de abril de 1951. Da esquerda para direita: cenógrafo Campelo Neto, Alfredo de Oliveira (diretor do Teatro), Veridiano e Carmosina, o paulista Emani Cerdeira (já falecido) e as bibliotecárias Mirian Gusmão e Lourdes Ribeiro.

COM UM BONECO GRAVADO NA MENTE (VIRGÍNIA VALLI)



Bonecos pertencentes ao Teatrinho Monteiro Lobato, confeccionados por Veridiano e Carmosina

.....
O boneco foi sempre seu momento
Defendendo fiel seu pensamento
Que do amor surgiu puro e oriundo
Não perdeu nessa vida um só segundo
Prá mentir ou seguir vulgar corrente
Defendeu e lutou por sua gente
Com coragem, com amor e lealdade
Carmosina partiu prá eternidade
Mas está muito viva em nossa mente.

(Valdek de Garanhuns)

Quem seria capaz de resumir em tão poucas palavras uma vida inteira? A vida de Carmosina e seu teatro? Somente um poeta popular de sua terra. Carmosina e o boneco, os bonecos que ela e Veridiano acarinhavam como se gente fossem. Que os dois levavam para todo lado, pelo Brasil afora, como filhos. Nenhum deles ficou para trás. Ne-

nhum se perdeu no Morro da Urca, naquelas centenas de representações para crianças e turistas. Nem nas enchentes do Rio Joana, que costumavam inundar a Radial Oeste, 118, no Maracanã, onde moravam. Aqueles (os nordestinos), que vieram do Recife para o Rio de Janeiro, em sua primeira mudança e aos quais se juntaram os cariocas, que ela foi criando aqui, até os bonecos da paixão (uma encomenda de Pascoal Carlos Magno para um espetáculo na Aldeia de Arcozelo, que nunca se realizou). Todos viajaram com ele em 1978, quando voltou ao Recife. Carmosina, uma artesã única (essa raridade hoje em dia - o marionetista que fabrica seu próprio boneco, sabe que voz ele pede, descobre-lhe o ritmo, sua pulsação, conhece-lhe as manhas e tretas). Essas figuras que ela fabricava há mais de 30 anos. Autênticas, delicadas, brasileiras, finas, como a própria Carmosina. "Não perdeu na sua vida um só segundo", fazendo, fazendo sempre. Guiada pelo amor. "Não perdeu da sua vida um só segundo em mentiras ou vulgaridades". O boneco sempre. Que ela usava como disfarce para não ter que mostrar sua peleja. "Lutou por sua gente com coragem, como amor e lealdade". Seu sofrimento, ela o disfarçava fazendo arte, representando, escrevendo, desenhando, ensinando e até manipulando suas marionetes (cujos

fios, Veridiano, ao lado, desembaraçava, pacientemente), para evitar que esse sofrimento se exacerbasse e ela tivesse que fingir que era por causa dos fios emaranhados. Em poucas palavras, num de seus últimos telefonemas, ela confessou: "Não agüento mais". O próprio sofrimento? Não. Ver o sofrimento da gente à sua volta. "Pelo avesso virou seu coração/prá melhor receber toda sua gente".

"Quem na vida cantou linda canção
Baseada na arte e na cultura
Fomentou para toda criatura
Uma base onde cresce a construção
Nessa base se forma um mutirão
De uma casta bastante diferente
Onde o lema é seguir e olhar prá frente
....."

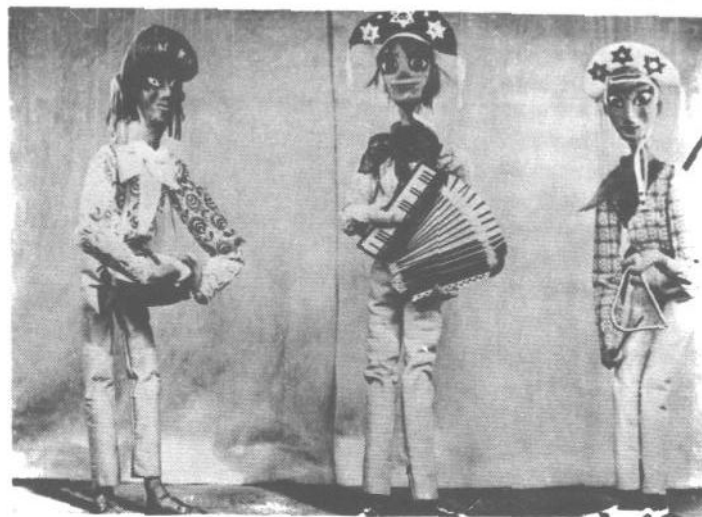
Não descansou. Nesse mutirão, não esqueceu o canto, suas histórias (uma das últimas: "Conversa de bem-te-vi"), os contos, os poemas, suas peças . . . Vendo e ouvindo a palavra de outros artistas e poetas — Olga Obry, Martim Gonçalves, Lula Cardoso Ayres, Thomás Santa Rosa, Pascoal, Bela Paes Leme e tantos outros com quem conviveu.

"Sob um orvalho de prêmio e louvação
Essa flor respirou setenta anos
Cada hora fazendo dos seus planos
Um motivo de ajuda ao seu irmão
....."

Prêmios e louvação, ela os recebeu, é verdade. Mas não tantos quantos merecia. E de tudo fazia uma razão de luta pelos bonecos, pela verdade, pelos outros, pelos severinos de sua terra. A gente pode dizer que ela morreu do seu muito sentir. Por muito sofrer, adoeceu. Mas "seus bonecos falaram de esperança/que ela mesma sentia em seu viver". Agora,

"Sua voz viaja pelo espaço
Como o vôo sereno do condor
Falará tão somente do amor
Que caminha na terra passo a passo
Nesses versos que aqui agora eu traço
Eu queria dizer tão simplesmente
Que o boneco tão puro e inocente
É a imagem da própria Carmosina
Que partiu igualmente a uma menina
Com um boneco gravado em sua mente".

Nota — As citações são do Cordel *Carmosina partiu prá eternidade mas está muito viva em nossa mente*, de autoria de Valdek de Garanhuns, editado em homenagem a Carmosina Monteiro de Araújo, Recife, 1984.



CRONOLOGIA

Carmosina Monteiro de Araújo nasceu em Belo Jardim, em Pernambuco. Graduou-se em Biblioteconomia pela antiga Universidade de Recife.

- 1947 — Frequentou a Escola de Belas Artes de Pernambuco, onde foi aluna de Lula Cardoso Ayres. Foi eleita vice-presidente do Comitê de Mulheres Pró-Democracia. Redatora da "Tribuna Feminina".
- 1948 — Foi aluna de Olga Obry e Eros Martim Gonçalves no curso de Teatro de Bonecos realizado em Recife pela Sociedade Pestalozzi do Brasil.
- 1949 — Fundou o Teatro de Marionetes Monteiro Lobato, revelando-se uma marionetista completa, executando cenários, fabricando bonecos e escrevendo ou adaptando as peças encenadas em seu teatro. O TML foi o primeiro teatro que usou esse tipo de boneco (de fios) no nordeste. Introduziu em Recife as Bibliotecas Ambulantes, destinadas aos operários do SESI de Pernambuco. Trabalhou como assistente técnica na Divisão de Educação e Cultura, na época, dirigida por Paulo Freire. Fundadora da Associação Pernambucana de Proteção aos Animais.
- 1952/3 — Depois de exhibir seu teatro em diversos locais do Recife, passou a dar espetáculos no Teatro Santa Isabel.
- 1954 — Transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde se inscreveu nos cursos de Thomás Santa Rosa (um dos fundadores dos "Comediantes") e de Sanson Flexor. Sócia fundadora da Casa das Palmeiras de Terapia Educacio-



nal, tornando-se, assim, uma das pioneiras da aplicação da arte na terapia.

Sócia da Sociedade de Auxílios Psicoterápicos do Rio de Janeiro.

Curso de Iniciação à Filosofia, de Roland Corbusier.

No Museu Histórico, fez o Curso de Heráldica com Jeny Dreyfys.

Exerceu o cargo de Bibliotecária do Ministério da Agricultura.

1958 – Apresentou seus bonecos no 1º. Festival de Teatro de Bonecos promovido pela SBAT e Associação de Críticos Teatrais, no Pen Clube do Brasil.

1960/70 – Esteve à disposição do Instituto Brasileiro de Educação e Cultura (IBEC) e foi editora do Boletim do Centro Brasileiro do Instituto de Teatro.

1967/8 - Participou com o Teatro Monteiro Lobato, dos Festivais (I, II e III) de Fantoques e Marionetes da Guanabara, organizados por Dirceu Nery, Cláudio Ferreira e Clorys Dale.

1969 – Exibiu suas marionetes na X Bienal de São Paulo.

Instalou o Teatro Monteiro Lobato no Morro da Urca, onde esteve durante 2 anos com a sua equipe (Murilo Lima, Lucia Maria, Jereissati, Getulio Araujo, Waldir Torres, Jorge Luis Correia e Veridiano Araujo), realizando cerca de 800 espetáculos assistidos por cerca de 15 mil turistas e crianças.

1972 – Foi contemplada com o prêmio Artur Azevedo, da Academia Brasileira de Letras, por sua peça Chica da Silva.

1973 – Foi uma das fundadoras da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), ao lado de Dayse Schnabl, Maria Azetti, Veridiano Araujo, Clorys Dale, Cláudio Ferreira, Murilo Araujo e Virginia Valli. Eleita para compor sua primeira diretoria, deu o melhor de seus esforços na consecução dos objetivos da associação.

1974 – Recebeu o título de cidadã honorária da Cidade do Rio de Janeiro, pelos serviços prestados à cultura através do seu teatro de bonecos.

1978 – Transferiu-se para Recife com o Teatro Monteiro Lobato, em vista da desapropriação de sua sede, no Maracanã, para a construção do metrô. Continuou trabalhando e colaborando com diversas instituições, dando espetáculos e ministrando cursos em Recife e Garanhuns.

1979 – Expôs seus bonecos na Galeria Massangana, no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

1983 – Foi agraciada com a Medalha de Honra ao Mérito do MEC, por indicação do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.

1984 – Faleceu no dia 1º de julho no Hospital Oswaldo Cruz de Recife e foi sepultada na cidade de Garanhuns.

O Teatrinho Monteiro Lobato está atualmente sediado à rua Gomes de Matos, 78, em Araruama, Rio de Janeiro (Cep 28.970), para onde se transferiu Veridiano Araujo.

**FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE BONECOS DE CURITIBA
XIII FESTIVAL BRASILEIRO DE TEATRO DE BONECOS
IX CONGRESSO DA ABTB/CENTRO UNIMA BRASIL**

**JULHO DE 1985 – 12 a 21 – CURITIBA – PARANÁ
BRASIL**

02 A 11 – CURSOS

12 A 21 – FESTIVAL COM ESPETÁCULOS EM TODA A CIDADE

14 A 18 – CONGRESSO DA ABTB/CUB NO AUDITÓRIO GLAUCO DE SÁ BRITO (GUAÍRA)

15 A 19 – ENCONTRO DE REPRESENTANTE LATINOS AMERICANOS (COMISSÃO UNIMA)

12 A 20 – FILMES

12 A 21 – BAZAR

12 A 21 – EXPOSIÇÃO

13 – NOVA REVISTA MAMULENGO

17 – ELEIÇÕES PARA A NOVA DIRETORIA

PROMOÇÃO:

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO DE BONECOS

APOIO:

INACEM

GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA E DO ESPORTE

FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA

PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA

PARANATUR

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SECRETARIA GERAL

**FUNDAÇÃO TEATRO GUAÍRA - RUA XV DE NOVEMBRO, S/N -
CURITIBA - FONE (041) 234-4411 - TARDE - RAMAL - TEATRO
DE BONECOS**

**FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA - PRAÇA GARIBALDI,
7 - CURITIBA - PR. - FONE (041) 223-2733 - RAMAL ARTES CÊ-
NICAS.**

ORGANIZAÇÃO GERAL:

**EUCLIDES COELHO DE SOUZA - RUA ANGELO CARON, 271
SÃO BRÁZ - CURITIBA - PR - CEP 80.000 - FONE: (041) 272-1399**

**JOSÉ SCHLICHTING NETO - R. ANASTÁCIA DOBZIPINSKI, 555 -
CURITIBA - PR. - CEP 80.000 - FONE (041) 252-3806**

**A POLÍTICA DO INACEN PARA O
TEATRO DE BONECOS...
UMA REFLEXÃO**

Humberto Braga

Uma assessoria específica para o teatro de bonecos foi criada, no antigo SNT, em agosto de 1977. Até então, revendo os relatórios de 1974 a 1977, registram-se alguns poucos pedidos de auxílio-montagem, dentro dos Editais Públicos, além do apoio à edição da Revista Mamulengo e aos Festivais Nacionais, que anualmente eram solicitados pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB. Resumia-se, assim, a atuação do SNT nesta área.

A instalação de uma assessoria específica, em 1977, coincidiu com um momento de efervescência em que se encontrava, nessa época, a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, ocasião em que se dava a primeira mudança de diretoria desde a sua criação. Por reivindicação da base, invertia-se a linha de atuação da entidade e um grande número de grupos e pessoas estava inquieto e ansioso por urgentes transformações, não apenas da própria ABTB, em termos estruturais, como também do significado do teatro de bonecos dentro das artes brasileira em geral. (Rápida lembrança desse tempo foram as exaustivas reuniões nos Festivais de Brasília, Belo Horizonte, Petrópolis e depois no Rio, os incansáveis encontros em que se levaram muitos dias e noites estudando e re-estudando os Estatutos, os Planos de Ação e os destinos da Associação).

Estes fatos foram alguns dos que provocaram uma redescoberta, uma chamada de atenção e também um entusiasmo muito grande, no nível interno do meio e de muita gente que estava conhecendo ou re-conhecendo o teatro de bonecos. Havia nessa época muita vontade de “fazer coisas”. Acrescente-se a isso um ponto importante, em termos de produção; os grupos estavam numa fase rica em quantidade e qualidade. Aliás, fase esta que não foi suficientemente avaliada.

O SNT, por sua vez, alcançava, nessa época, o penúltimo degrau do índice máximo de recursos de que dispôs durante a trajetória de dez anos (de 1974 a 1984). O crescimento orçamentário, em 1977, por exemplo, estava na ordem dos 331% e, em 1978, na ordem de 488%, quando começa uma descida vertiginosa de disponibilidade financeira, chegando aos 10%, em 1984. (Para refletir este dado, o Festival de 1979 teve o auxílio de Cr\$ 400.000, enquanto que o de 1984 teve Cr\$ 1.500.000. Se calculássemos os índices mínimos inflacionários, o Festival de 1984 deveria prever Cr\$ 15.000.000).

Deve ser levado em conta também que a assessoria de teatro de bonecos não tinha um planejamento pré-definido. O trabalho desenvolvido, pela ligação estreita com as pessoas que impulsionavam o movimento, era muito em conjunto com a ABTB ou da própria ABTB. Mas, a ausência de planejamento não significava que um pensamento coletivo permeasse as ações. As idéias e projetos eram muitos e lá fomos nós no meio das inúmeras oficinas práticas; nos concursos de textos; nos patrocínios de montagens, com ou sem Editais; nos festivais grandiosos (lembremos o de Petrópolis, ou de Ouro Preto, o de Lages e o de Curitiba); na revisão da linha editorial da revista MAMULENGO; nas inúmeras excursões pelo país; no aluguel do Teatro de Bolso de Aurimar Rocha, no Rio, e sua oficina permanente ali instalada, exclusivamente para os bonequeiros; na retomada da Companhia Dramática Brasileira, com a montagem de “Sonhos de um Coração

Brejeiro Naufragado de Ilusão”, de Ernesto Albuquerque, que percorreu o Brasil e foi convidada a se apresentar em Montevideo, em Buenos Aires, em diversas Universidades dos EEUU e em Lisboa. A repercussão desse espetáculo, dentro e fora do país, revelou não apenas a importância da montagem de um texto de bonecos como a revelação de novos autores, nesse campo da dramaturgia. Grande repercussão também teve a inclusão dos espetáculos de bonecos nos Projetos MAMBEMBÃO e MAMBEMBINHO, em diversas capitais brasileiras. Os seminários e laboratórios de textos realizados várias vezes em diversas cidades e ainda a excursão da delegação brasileira a Washington, com dois grupos e a exposição “Mamulengo: História e Estórias”, de Magda Modesto, atendendo ao convite da UNIMA (Union. Internacional de la Marionette), vinculada à UNESCO, entidade esta que apesar de existir desde 1929, só então contava com uma participação efetiva dos artistas brasileiros. A participação, também, cada vez mais intensa, nos Encontros de Mamulengos do Nordeste, buscava uma política de atuação junto ao teatro popular de bonecos daquela região, ação esta que culminou com a aquisição do Espaço Tiridá, em Olinda, mais recentemente. No entanto, acreditamos, hoje, que uma das funções mais efetivas do Órgão, além da quantidade de atividades patrocinadas, foi, sem dúvida, o aval, a valorização, o reconhecimento de uma arte, junto às entidades, órgãos públicos e pessoas, impondo e exigindo respeito por essa expressão artística.

Mas, refletindo esse período e observando o panorama atual do teatro de bonecos no país, algumas perguntas se impõem: o que resultou para valer dessa ação, no decorrer desses últimos sete anos? Qual o papel do Estado nas especificidades deste gênero artístico? De que forma uma política cultural deve tratar o teatro de bonecos, dentro do contexto brasileiro, sem estimular dependências e de que forma pode favorecer seu crescimento e a qualidade dessa produção? Por que, apesar do apoio à Associação e de todos os esforços na organização dos bonequeiros em torno de suas entidades de classe — meio mais eficaz e contundente na conquista da independência e de maiores espaços — o processo continua tão lento?

É claro que essas preocupações sempre estiveram presentes. Como é claro também que essas perguntas devem ser respondidas pelos próprios fazedores e merecem um estudo aprofundado dos diversos fatores que intervêm nessa realidade e estão dentro de um complexo de problemas da arte em geral e do momento histórico que o país atravessa, com reflexos imediatos na produção cultural brasileira.

Do ponto de vista do INACEM, acreditamos que não cabe a mesma ação desenvolvida a partir de 1977, que então era justificada por uma série de outras razões próprias daquele momento. Os novos tempos e a situação em que se encontram os grupos e os artistas exigem uma avaliação intensa e urgente das condições de que se dispõe, adequadas às prioridades que se impõem. E essas prioridades só serão verdadeiras se forem estabelecidas pelos próprios bonequeiros. Se encontrarmos meio de, juntos, através da própria ABTB e das entidades de classe respectivas, conhecermos ou re-encontrarmos nosso caminho, surgirá na prática, o exercício de uma política cultural correta.

ESTATUTOS DA UNIMA

Aprovado durante o décimo primeiro congresso da UNIMA em Charleville-Mezières, setembro 1972.

PREÂMBULO

A UNIMA (Union Internationale de la Marionete) é uma organização que reúne pessoas do mundo inteiro, as que contribuem para o desenvolvimento do teatro de bonecos, a fim de servir por meio desta arte a paz e a compreensão mútua entre os povos, sem distinção de raça, de convicções políticas e religiosas.

I – FINS E MEIOS

§ 1

1 – Objetivos das UNIMAs é de:

- a) Promover contatos entre titeriteiros de diferentes países, a fim de propiciar o intercâmbio de suas experiências e de con-

tribuir para o desenvolvimento e o aprofundamento da teoria e prática de teatro de bonecos.

- b) Manter vivas as tradições a contribuir para o desenvolvimento do teatro de bonecos a um nível mundial.
- c) Propagar o teatro de bonecos como meio de educação ética e estética.
- d) Ajudar seus membros a garantir seus interesses jurídicos no quadro de sua atividade de titeriteiros, a UNIMA fazendo recomendações ou proposições instâncias competentes.

§ 2

Os itens citados no § 1 são cumpridos pela UNIMA particularmente nas seguintes circunstâncias:

- a) Congresso, conferências internacionais, festivais, exposições e concursos, tomando parte em sua organização ou patrocinando-os.

- b) Organizar cursos de conferências em diferentes países ou tomar parte em sua organização.
- c) Edita publicações, material sonoro e musical, filmes e documentos de todas as classes, destinados a estimular no plano internacional e tornar acessível a todos as experiências acumuladas no campo do teatro de bonecos.
- d) Cria coleções de obras literárias, de arte e de música assim como centros de bibliografia e da documentação sobre teatro de bonecos.
- e) Zela por um intercâmbio internacional de textos de teatro de bonecos e de literatura técnica.
- f) Organiza viagens de estudos individuais e coletivas, e facilita as turnês.
- g) Incentiva a promoção do teatro de bonecos por meio da imprensa, do filme, do rádio, da televisão, dos discos, dos dispositivos etc.
- h) Toma parte nos trabalhos de organizações internacionais que tenham fins similares e colabora com elas.
- i) Serve de intermediária em casos de litígio entre membros da UNIMA na condição de que as duas partes estejam de acordo.

II – ADESÃO À UNIMA

§ 3

- 1 – A adesão à UNIMA pode ser coletiva ou individual.
- 2 – Os membros coletivos da UNIMA podem ser:
 - a) Grupos profissionais de teatro de bonecos.
 - b) Companhias de aficionados
 - c) Equipes de trabalho para filmes de bonecos
 - d) Equipes de titiriteiros trabalhando permanentemente para a televisão.
 - e) Organizações ou partes delas que congreguem titiriteiros ou interessados diretamente ou indiretamente no teatro de bonecos.
 - f) Instituições ou partes delas que se preocupam com os problemas dos bonecos ou que se encarregam da educação dos que trabalham no campo dos bonecos, assim como museus, oficinas que fabricam material para teatro de bonecos.
- 3 – As adesões individuais podem ser de pessoas que tem um contato direto com o teatro de bonecos, quer seja na qualidade de titiriteiro, de diretor de cena, de dramaturgo, de autor, de cenógrafo, de compositor, de fabricante de bonecos, de técnico, de historiador e teórico de teatro de bonecos, etc, assim como de pessoas que apesar de não se ocuparem diretamente com o teatro de bonecos contribuem por sua atividade e seu desenvolvimento.
- 4 – Aquelas personalidades que se distinguem por méritos excepcionais

nais na expansão do teatro de bonecos, e cujo trabalho tem um valor internacional, podem ser nomeadas membro de honra da UNIMA.

- 5 – O Centro Nacional recebe as adesões e para países que não tem centro, o Comitê Executivo da UNIMA.
- 6 – Em caso de negativa de Admissão pelo Centro Nacional, o candidato pode levar um protesto até o Comitê Executivo da UNIMA. Em caso de negativa de admissão pelo Comitê Executivo para os países que não tem um Centro Nacional, o candidato pode protestar até o congresso.

§ 4

DIREITOS DOS SÓCIOS

Os membros da UNIMA tem direitos:

- a) Tomar parte pessoalmente em todas as manifestações da UNIMA.
- b) Fazer proposições.
- c) A votar, a eleger e a ser eleitos em todas as instâncias da UNIMA.
- d) A todas as vantagens que resultam de pertencer a UNIMA.

§ 5

DEVERES DOS SÓCIOS

Os membros da UNIMA devem:

- a) A fazer todo o possível para alcançar os objetivos estabelecidos pela UNIMA.
- b) A respeitar os estatutos da UNIMA, e os dos Centros Nacionais.
- c) A contribuir na execução das decisões pela UNIMA.
- d) A pagar as quotas segundo as tarifas decididas pelo Conselho da UNIMA. Os membros de honra não pagam quotas.

§ 6

PERDA DE QUALIDADE DE SÓCIOS

- 1 – Cessar de ser membro da UNIMA:
 - a) O que tenha sido excluído porque sua atividade deixa de corresponder aos princípios fundamentais da UNIMA, ou o que tenha infringido gravemente os estatutos da UNIMA.
 - b) O que tenha solicitado por escrito sua demissão.
- 2 – O centro decide sobre a exclusão ou suspensão de um sócio e nos países que não existe centro, o Comitê Executivo da UNIMA
- 3 – No caso de uma suspensão ou de uma exclusão, o sócio pode em primeira instância, ante o Comitê Executivo da UNIMA, e em segunda instância, ante o Congresso. A decisão do Centro Nacional do Comitê Executivo não pode ser postergada.

III – OS ÓRGÃOS DA UNIMA

§ 7

Os órgãos da UNIMA são: o Congresso, o Conselho da UNIMA, o Comitê Executivo, a secretaria geral, as direções dos Centros Nacionais, os representantes da UNIMA e a comissão de revisão.

§ 8

O CONGRESSO

- 1 — O órgão supremo da UNIMA é o Congresso — isto é a Assembléia Geral de seus membros.
- 2 — O Congresso reúne pelo menos uma vez cada quatro anos.
- 3 — Um Congresso extraordinário tem que ser convocado quando pelo menos uma terça parte do Conselho da UNIMA ou duas terças partes dos Centros Nacionais o demandem.
- 4 — O Congresso:
 - a) Toma decisões nos assuntos que concernem as atividades da UNIMA.
 - b) Dá seu consentimento sobre a linha diretriz da UNIMA e durante o período que lhe tenha indicado o Conselho.
 - c) Se ocupa de problemas relacionados com teatro de bonecos
 - d) É informado da composição do Conselho da UNIMA para o novo período e elege outros dez membros para o Conselho da UNIMA (que já não sejam membros para o Conselho da qualidade de representantes de seu país).
 - e) Toma as decisões necessárias para a modificação dos estatutos.
 - f) Dá seu consentimento no que concerne as atividades do Comitê Executivo da Secretaria Geral.
 - g) A prova o relatório da Comissão de Revisão.
 - h) Promove debates referentes aos pedidos, resoluções, etc que lhe sejam submetidos para o estudo.
 - i) Toma decisões no caso de queixa ou apelação, como estipulado nos estatutos.
 - j) Nomeia os membros de honra.
- 5 — Cada membro da UNIMA tem direito de fazer proposições para ordem do dia do Congresso.
- 6 — O Congresso decide por maioria simples (exceto para a dissolução da UNIMA para o qual é preciso uma maioria de duas terças partes (v. § 16).
- 7 — Cada membro presente ao Congresso (tanto individual como coletivo) não dispõe mais que uma só voz.
- 8 — O direito de votar ou de ser votado pertence somente aos membros que tenham pago todas as suas quotas.

§ 9

CONSELHO DA UNIMA

- 1 — O Conselho da UNIMA se compõe de representantes de todos os países membros da UNIMA eleitos democraticamente antes de

cada Congresso.

- 2 — O Congresso da UNIMA se reúne somente durante o Congresso.
- 3 — Num país sem Centro Nacional os membros da UNIMA mandam ao Conselho da UNIMA um representante, e quando seus membros excedem os cem aderentes, delegam dois representantes. Nos países onde há um Centro este tem direito de mandar DOIS representantes ao Conselho da UNIMA e quando o número de seus aderentes excede cem, manda TRÊS.
- 4 — Cada membro do Conselho da UNIMA dispõe em princípio de um voto. Quando um membro do conselho não pode assistir a uma reunião, tem direito a delegar um poder ao outro membro. Nenhum membro do Conselho pode dispor de mais de dois votos suplementares.
- 5 — O Conselho da UNIMA tem as seguintes tarefas:
 - a) Eleição do Comitê Executivo e da Comissão de Revisão. Durante a eleição do Comitê Executivo, é preciso que os membros que compõem este Comitê, sejam eleitos de maneira igual nos diferentes países e sistemas políticos, e em que sejam eleitas pessoas cujas qualidades e trabalho no campo do teatro de bonecos possam garantir uma colaboração constante com os órgãos da UNIMA.
 - b) Eleição do Presidente da UNIMA, dos Vice-Presidentes e do Secretário Geral, eleito entre os membros nomeados do Comitê Executivo, e eleição do presidente da Comissão de Revisão, eleito entre os membros da dita Comissão.
 - c) Decidir a linha geral do trabalho da UNIMA para o período que precede o Congresso seguinte, e submetê-la ao consentimento do Congresso.
 - d) Fixar a tarifa das quotas dos Centros Nacionais assim como os dos membros coletivos e individuais não pertencentes a nenhum Centro.
 - e) Tomar as decisões concernentes às modificações de regulamento.
 - f) Receber os relatórios dos Centros e dos Representantes.
 - g) Estabelecer a ordem do dia do Congresso.
- 6 — Os membros da UNIMA têm direito a assistir a todas as reuniões do Comitê Executivo e das Comissões com voto consultativo.
- 7 — O Conselho da UNIMA tem direito a tomar decisões se pelo menos uma terça parte de seus membros está pessoalmente presente. O Conselho da UNIMA toma suas decisões por maioria simples. No caso de igualdade de votos, o voto do Presidente decide.
- 8 — Somente os Centros Nacionais e os membros da UNIMA que tenham pago suas quotas tem direito de mandar um representante ao Conselho da UNIMA.

§ 10

O COMITÊ EXECUTIVO E A SECRETARIA GERAL

- 1 — O Comitê Executivo dirige a atividade da UNIMA entre um Congresso e outro.

- 2 — O Comitê Executivo se reúne se possível duas vezes por ano e tem direito de tomar decisões, se pelo menos uma terça parte de seus membros está presente. Decide a maioria simples. No caso de igualdade de votos, o voto do Presidente decide.
- 3 — Não é permitido dar poder de voto a outro membro do Comitê Executivo.
- 4 — O Poder Executivo tem que zelar particularmente:
 - a) Pelo respeito aos estatutos
 - b) Pela execução das decisões do Congresso
 - c) Por conhecer o conteúdo dos relatórios anuais sobre a atividade dos Centros e dos Representantes da UNIMA.
 - d) Por dar seu consentimento ao plano anual da UNIMA e à sua aplicação.
- 5 — Uma reunião ordinária do Comitê Executivo é convocada Geral com o consentimento do Presidente. Uma reunião extraordinária do Comitê Executivo pode ser convocada pelo Secretário Geral quando o Presidente o achar necessário e quando a terça parte dos membros do Comitê Executivo ou as duas terças partes dos Centros Nacionais o reclamem.
- 6 — O Comitê Executivo pode formar segunda as necessidades, comissões de trabalho ou comissões especializadas.
- 7 — A Secretaria Geral sob a Direção do Secretário Geral despacha os assuntos de trâmite da UNIMA.

§ 11

A COMISSÃO DE REVISÃO

- 1 — A Comissão de Revisão controla o trabalho do Secretário Geral da UNIMA e submete seu relatório ao Congresso.
- 2 — Os membros da Comissão de Revisão não podem ser membros do Comitê Executivo.
- 3 — Os membros da Comissão de Revisão se reúnem pelo menos uma vez, no fim do seu mandato. Tomam decisões se pelo menos dois membros estão presentes.

§ 12

CENTROS NACIONAIS E REPRESENTANTES

- 1 — Os membros da UNIMA (individuais e coletivos) de um país podem fundar um Centro Nacional.
- 2 — Os Centros Nacionais da UNIMA desenvolvem seu trabalho sobre a base de estatutos próprios, conforme as condições particulares de cada país e que devem ser elaborados no espírito dos estatutos da UNIMA a fim de que esta reconheça aqueles.
- 3 — Os Centros Nacionais estabelecem contatos com outros centros diretamente ou por meio da Secretaria Geral, em vista do intercâmbio de pessoas, de correspondência, de documentação, de material e de exposições, etc.
- 4 — A direção de cada Centro Nacional deve estar em contato com o

Presidente e com o Secretário Geral da UNIMA e deve zelar para que se cumpram em seu Centro as decisões tomadas pelos órgãos internacionais da UNIMA.

- 5 — Para os países nos quais não tenha sido possível, até hoje, criar um Centro Nacional UNIMA, o Secretário Geral, com o consentimento dos sócios UNIMA desse país, e com aprovação ulterior do Comitê Executivo concede a um membro eminente desse país, o cargo de representante UNIMA.
- 6 — Quando um Centro não respeita suas obrigações para com o Estatuto da UNIMA pelo período de dois anos e isso sem consentimento do Comitê Executivo cessará de ser um Centro da UNIMA.

IV — DESIGNAÇÃO OFICIAL, SOBRE A REPRESENTAÇÃO PARA QUESTÕES DE DIREITO

§ 13

- 1 — A designação oficial é UNION INTERNATIONALE DE LA MARIONNETTE (UNIMA).
- 2 — A sede da UNIMA é a sede da Secretaria Geral.
- 3 — Nas questões de direito, a UNIMA é representada pelo seu Presidente ou na falta deste por um Vice-Presidente ou pelo Secretário Geral.

§ 14

V — OS IDIOMAS ADMITIDOS PARA OS DEBATES

- 1 — Os idiomas adotados pela UNIMA para os debates são: o francês, o alemão, o checo, o inglês, o russo, assim como o idioma do país aonde tem lugar um congresso, uma conferência ou uma reunião do Comitê Executivo da UNIMA.

§ 15

VI — CONDIÇÕES ECONÔMICAS

- 1 — Os meios econômicos da UNIMA procedem:
 - a) Das quotas de seus membros
 - b) De doações legadas
 - c) De ingressos diversos procedentes da atividade da UNIMA.
- 2 — A Secretaria Geral administra os bens da UNIMA:

§ 16

VII — DISSOLUÇÃO DA UNIMA

- 1 — A UNIMA pode ser dissolvida quando o Congresso, com uma maioria de pelo menos duas terças partes tomam essa decisão.
- 2 — O Congresso que toma a decisão da dissolução decidirá igualmente sobre a maneira de proceder para a liquidação dos bens da UNIMA.

SUPERFAUST, UMA EXPERIÊNCIA DE CO-PRODUÇÃO

Álvaro Apocalipse



"RIF", personagem de "Superfaust", coprodução Giramundo / Teatro Presenza.

Em maio/junho de 1982 o Giramundo esteve na Itália apresentando "Cobra Norato" em Bolonha e Módena. Foi uma série de 12 inescrutáveis espetáculos, com muita receptividade por parte do público e uma enorme curiosidade por tudo aquilo que se relacione com o Brasil e nossa cultura.

Na verdade, a cada dia tínhamos dois espetáculos: o primeiro era "Cobra Norato" propriamente dito e o segundo era mostrarmos de perto os bonecos e demonstrarmos como eram manipulados.

Tínhamos ido à Bolonha atendendo a um convite da Cooperativa La Baracca com o patrocínio da Comuna de Bolonha e da Universidade local. Estes patrocinadores haviam programado, além dos espetáculos, um Seminário no IMET, Instituto di Studi Musicali Teatrali - Università di Bologna.

Chamou-se "Maschere Brasiliane, Rituallità e Magia, Tecniche di Animazione" e durante o desenrolar do Seminário procuramos informar o possível sobre o assunto a partir do poema de Raul Bopp. Acrescentamos copioso material sobre nosso folclore, festividades religiosas, crenças, mitos, lendas, folgedos, etc. Finalizamos com demonstrações de manipulação e técnicas de construção de bonecos.

De volta ao Brasil, recebemos de Enor Silvani, então Diretor do IMET, uma proposta de trabalho conjunto. Seria a montagem de uma peça sobre um texto de Ribemont-Dessaignes, um dos fundadores do Dadaísmo na França. Deveríamos adotar o regime de Coprodução, envolvendo o Giramundo e o Teatro Presenza, dirigido por Enor Silvani e ligado ao IMET.

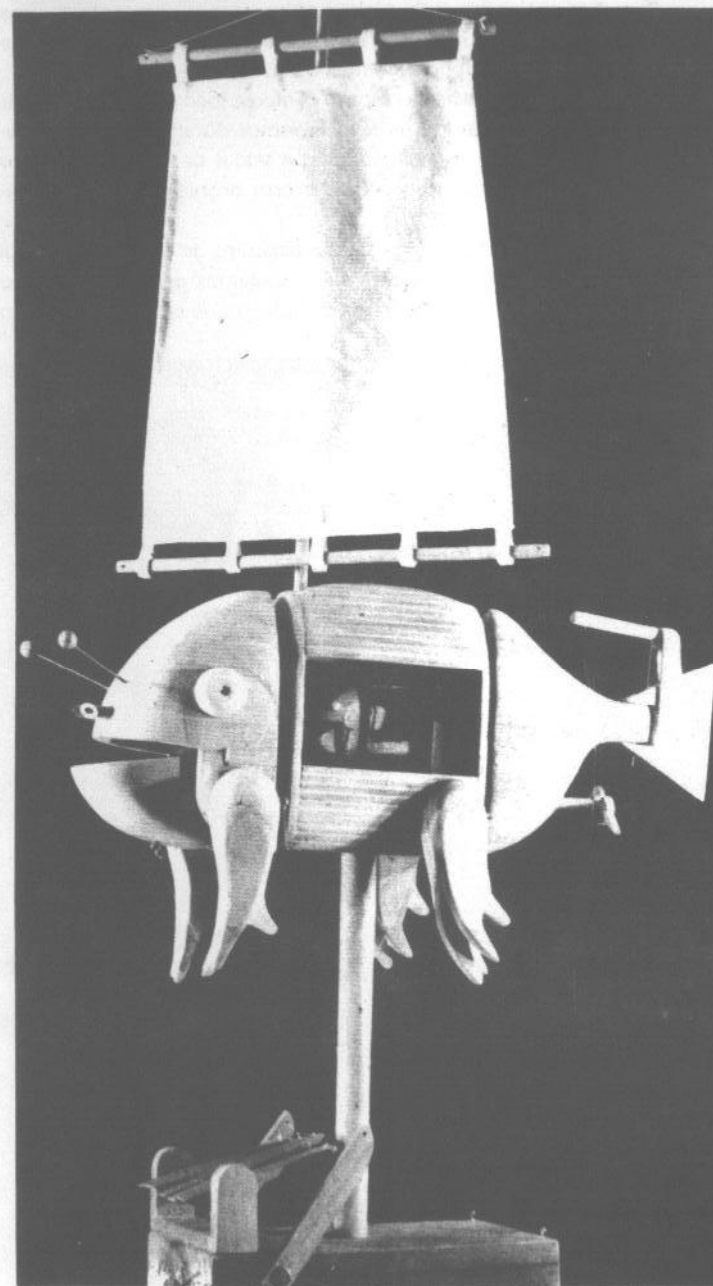
Acertada a participação do Giramundo, Enor veio a Belo Horizonte e, durante duas semanas de março de 83, estudamos o texto e a produção.

Desta vez o projeto era mais amplo, incluindo, além da montagem do espetáculo, seminário, laboratório, oficina, exposições, palestras, encontros, vídeos, etc. Patrocinava mais uma vez o projeto o IMET além da Accademia Antoniana d'Arte Drammatica e o Assessorato alla Cultura del Comune di Bologna.

No dia 1º de maio quatro membros do Giramundo (Tereza Veloso, Júlio Espíndola, Gianfranco Cerri, e eu) já se encontravam em Bolonha para iniciar a produção. O texto original de Ribemont-Dessaignes, trabalhado por Enor havia sido transformado em divertido espetáculo, Superfaust, peça onde contracenariam atores e bonecos.

Nos arredores da cidade foi montada uma oficina em um velho casarão do século XVII, localizado numa colina, cercado por um bosque e no mais absoluto sossego.

Recebemos estagiários, alunos do IMET, e trabalhamos também com o pessoal permanente do Teatro Presenza. Ali passaríamos mais de um mês de intenso trabalho, ao ponto de fazermos nossas refeições na própria oficina.



Boneco em madeira feito especialmente para ser exposto e manipulado pelo público. Move-se através de teclas em sua base.

Para nos apoiar em tudo tínhamos a presença constante de uma eficiente infraestrutura de produção a que chamavam orgulhosamente de "la machina". E funcionava de fato como uma máquina.

Começamos por definir o espaço cênico e logo após construímos uma maquete do cenário a qual recorreríamos durante toda a produção e que nos permitiu prever entradas e saídas de atores e bonecos além de nos facilitar a solução de numerosos problemas com a iluminação.

Foi necessário adotar uma rígida disciplina de trabalho em vista do pouco tempo de que dispúnhamos. Apelamos para o método do "mapa de produção" onde registramos tudo o que se fazia necessário

para o espetáculo e procuramos seguir à risca o cronograma. Desta forma nada deixou de ser feito, mesmo que fosse às custas dos fins-de-semana.

Isso, no entanto, não impediu que risos e brincadeiras fossem uma constante na oficina onde todos se divertiam com a mistura de Português com Italiano, descobrindo coincidências nas duas línguas e se esnantando com suas divergências.

Adotamos algumas técnicas de construção às quais estávamos bastante habituados, mas tivemos de enfrentar alguns problemas sérios. No final do trabalho pudemos contar com mais de 30 bonecos, totalmente articulados, a grande maioria em tamanho natural, com



"Corpo Santo", boneco tamanho natural, personagem de "As Relações Naturais" de Corpo Santo.



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

Atual diretoria da UNIMA Internacional:

PRESIDENTE

D.R. HENRYK SURKOWSKI
5/11, RUE KRUCZA, APT. 49
VARSOVI – POLONIA
00-548

GENERAL SECRETARY

JACQUES FELIX
B.P. 249
08102 CHARLEVILLE – MEZIERES
FRANCE

