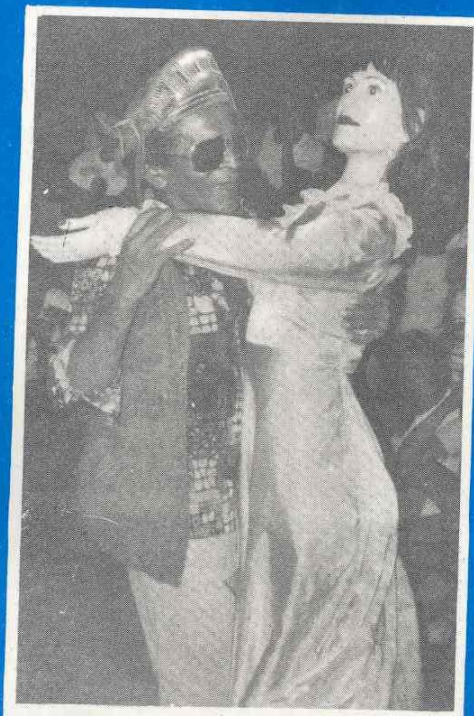
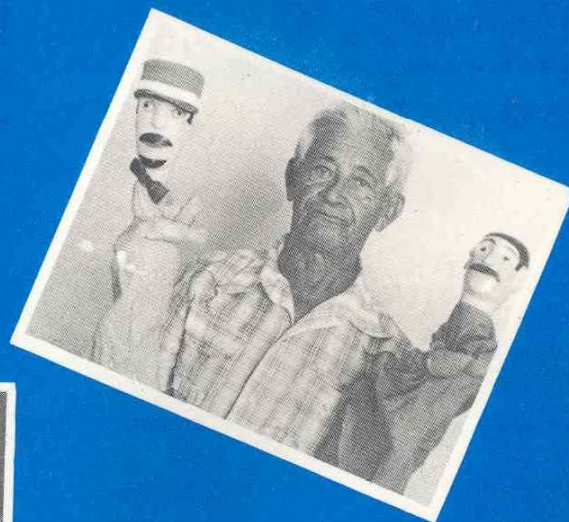
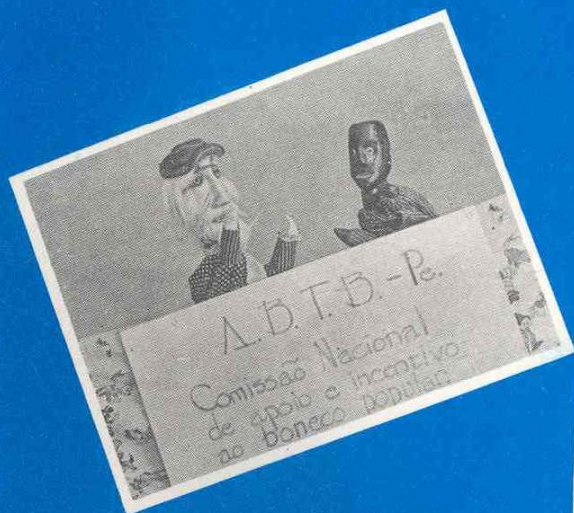


# MAMULENGO

Nº 14

ANO 88/89



# MAMULENGO

revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos

## SUMÁRIO

A Mamulengo volta à cena .....	04
S.O.S. Mamulengo – <b>Virgínia Valli</b> .....	05
Semanas da Marionete em Paris – <b>Olga Obry</b> .....	10
A ABTB no Festival do Japão – <b>Beatriz Pinto de Almeida</b> .....	11
Entrevista com o ator <b>Cláudio Ferreira</b> .....	12
<b>Maria Clara Machado</b> opina .....	15
O Silêncio é o Meu Universo – <b>Henk Boerwinkel</b> .....	16
Teatro de Sombras – <b>Jean-Pierre Lescot</b> .....	18
O Boneco na Tchecoslováquia .....	20
Formação Profissional do Titeriteiro – <b>Zdenek Bezdek</b> .....	22
O Boneco na Escola – <b>Lothar Kampmann</b> .....	29
O Vilão é Ridículo – <b>Maria Mazzetti</b> .....	31
Em Debate – <b>René Bernard</b> .....	32
Pouca Palavra e Muita Ação – <b>Beatriz Pinto de Almeida</b> .....	34
Um Eco Reverbera no Tempo – <b>Maria Idalina</b> .....	35
Festival Norte-Nordeste – <b>Angela Belfort</b> .....	36
Escola Brasileira das Artes do Boneco – <b>Armia Escobar</b> .....	37
Imagens da Sicília – <b>Anton G. Bragaglia</b> .....	39
O Aniversário da Princesa Papelote – <b>Maria Mazzetti</b> .....	41
Prêmio Hermilo Borba Filho .....	43
Trem de Lata – <b>Ana Deveza</b> .....	43

ANO 1988 / 1989

Nº 14

GRAMUZ

MAMULENGO - Uma publicação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos com o patrocínio da Fundacen - Fundação Nacional de Artes Cênicas - e o apoio da Escola Brasileira das Artes do Boneco (EBAB).

Redação: Rua Cândido Pessoa, 813 - Bairro Novo, Olinda - PE - Brasil - CEP 53120

Diretora responsável: Angela Belfort

Secretária: Angela Fernanda Belfort

Editora: Virgínia Valli

Diagramação - João Jardim

Supervisão Gráfica - Ana Maria Nogueira

Capa: Mamulengueiros do Nordeste. No alto a esquerda bonecos de Chico Daniel, do Rio G. do Norte; ao centro Pedro Boca Rica e boneca, do Ceará; no alto a direita Antonio Pequeno e bonecos, do RN.

MAMULENGO - Espécie de divertimento popular em Pernambuco, que consiste em representações dramáticas por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevada. Por detrás de uma empanada, esconde-se uma ou duas pessoas adestradas, e fazem que os bonecos se exibam com movimento e fala. Esses dramas servem ao mesmo tempo de assunto cenas bíblicas e de atualidade. Têm lugar por ocasião das festividades de igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias. (Dicionário do Folclore - Luis da Câmara Cascudo)

MAMULENGO - Puppet theater that is folk art in the State of Pernambuco, Northeast of Brazil. The puppets are operated on a small stage by one or more puppeteers hidden behind a screen. The play are about biblical or current events and are presented during church festivals, particularly in the outskirts of town. Delighting in the entertainment the people cheer and reward the puppeteers with small cash donations. (Folklore Dictionary) - Luís da Câmara Cascudo).

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

# A MAMULENGO VOLTA À CENA

Mais uma vez, após um lapso de 5 anos, a nossa Revista circula. Muita batalha para chegarmos a este **final feliz**. Mas o importante é que chegamos. Usufrua da nossa Revista, prezado Leitor. Ela foi feita com carinho, entusiasmo e muita dedicação. E com um objetivo maior: contribuir para ampliar a divulgação de nossa Arte e, conseqüentemente, difundir e fortificar a ABTB.

Para nós, que batalhamos para que o fato acontecesse, é uma vitória estarmos com esta edição nas mãos após tantos anos de ausência. Para você, prezado Leitor, é apenas mais um número do MAMULENGO que chega às suas mãos, com um certo atraso. Que seja. Mas que ela seja lida, discutida, analisada, criticada e repassada a outras mãos, de preferência daqueles que desconhecem nossa arte, a fim de que divulguemos nossas idéias, nossos anseios e aspirações, nosso Ser.

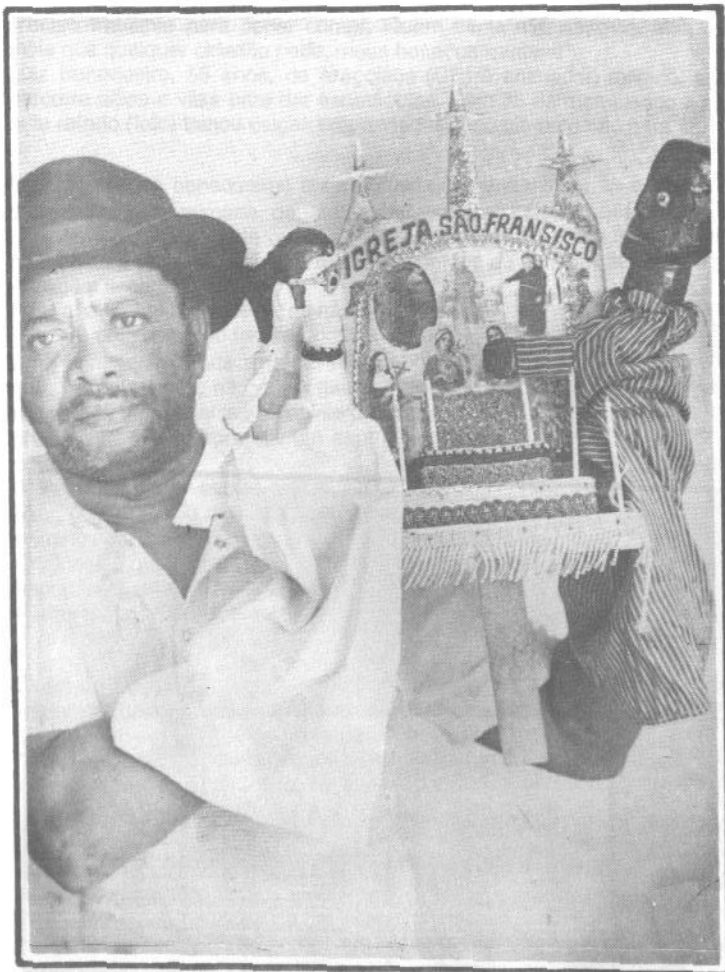
Passamos por graves crises sócio-político-econômicas. Não sabemos o que vai acontecer neste país. Sofremos os reflexos de todo um desmando, de todo um caos ideológico e econômico. Amargamos para levar à frente idéias simples, ingênuas até, tais como manter a fluidez de uma Associação, editar uma revista de classe, assegurar um mínimo de sobrevivência a um artista popular, como o nosso Mamulengueiro. Um mínimo de sobrevivência. Simples demais. Mas nesta parafênalia chamada Brasil, onde imperam casuismos, protecionismos e panelinhas burocráticas, chegamos a nos sentir uns mastodontes, perseguidos vesgamente ideais cafonas, atrasados, ridiculamente fora dos contextos interesseiros dos interessados no **venha-a-nós-o-vo-so-reino...**

Pegamos um boneco. Damos-lhe nossa energia: fecha um olho, abre uma boca, levanta os braços, fala, gesticula, grita...

O milagre acontece. Acreditamos na vida, na poesia, em nossa arte e seguimos em frente... milagrosamente. E viva o Boneco!

## S.O.S. MAMULENGO!

Virginia Valli



Nossa matéria de capa é o itinerário de um **talvez pretensioso** Projeto, **vivido** através das agruras de caminhos burocráticos, que são bem o espelho - ou mesmo a cara desses sofridos artistas populares que percorrem o Brasil na busca de sua sobrevivência na arte. No teimoso cumprimento desse roteiro de uma vocação inelutável: viver e comunicar a alegria do **brinquedo**.

Na capa e nestas páginas, o leitor tomará conhecimento da concretização de uma **impossibilidade**, na opinião de muitas pessoas bem informadas: alguns mamulengueiros, provavelmente os últimos destes brasfs, entranhadamente fiéis à vocação e à sua identidade brasflca, recusando o que o próprio sangue rejeita, dando as costas às tecnologias mirabolantes (estas, sim, **alienígenas**), para fazer de um pedaço de pau e um pequeno molambo uma máscara à sua semelhança; de uma perna-de-calça, um figurino, uma vestimenta, uma luva de mamulengo.

Aqui está um pouco dessa fé, desse talento espontâneo, desse amor no sentido total do termo.

Angela Belfort, quando diretora do Núcleo da ABTB sediado no Recife, iniciou essa **perambulação** pelos interiores a fim de captar a verdade dolorosa da arte popular do mamulengo, bela e heróica na perseverança fanática de seus protagonistas. Um João Rico, um irmão Relampo, têm muito a ensinar aos nossos artistas eruditos urbanos, perdidos nos desvãos da imitação, da mistificação e da falta de identidade com as coisas e os lugares pátrios.

O Projeto, patrocinado pelo INACEN (Ministério da Cultura), realizou-se de agosto de 86 a janeiro de 87. Estados visitados: Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará, alcançando um universo de doze mamulengueiros. E não digam que esta não é uma raça em extinção, como tantas outras por aqui.

O trabalho de Angela Belfort acabou se tornando um verdadeiro SOS MAMULENGO! na perseguição dos seguintes objetivos;

- incentivo às Prefeituras e Paróquias locais na contratação de espetáculos de bonecos;
- patrocínio de apresentações nas comunidades;
- promoção de encontros e oficinas com os mamulengueiros;
- promoção de oficinas nas escolas públicas,
- intercâmbio com o **Espaço Tiridá** a fim de oferecer um local alternativo ao mamulengueiro.

Tudo isto foi feito através de contatos com todas as Prefeituras: 30 da Paraíba, 30 do Rio Grande do Norte e 10 do Ceará.

Naquilo que coube ao artista popular, tudo bem: os mamulengueiros apresentaram seus bonecos nas comunidades programadas. E choraram sem pejo as mágoas. Quanto aos **Encontros e Oficinas**, o resultado ficou prejudicado pela liberação apenas parcial dos recursos necessários. Também o intercâmbio com o **Espaço Tiridá**, um dos pontos de muita fé, não aconteceu devido às obras na sede.

Mas não fracçassamos. Vejam as fotos e os depoimentos dos artistas populares. Está aí a realidade mamulenga nua e crua. Fotos, bonecos, depoimentos mostram os sofrimentos e esperanças dessa gente castigada.

"Nome de boneco é a coisa mais linda do mundo".

Esta é a opinião de Boca Rica. **Pé-na-Cova, Morta-Fome, Dona Chiquitosa, Risca-Faca, João Miséria, Tenente Lam-be Cinza, Mamão de Maria da Pitomba, Misturada-com Ingá, Pedro Fiapo, Chica Abre-Abre, Doidinho-Bosta-Quente, Sargento Cobra Cega, Maria Favorável, Tenente Futrica e Sargento Gamela.**

Que autor, dramaturgo ou scholar poderia representar de forma tão sintética e rica um elenco de personagens mais sugestivo. Nomes que são a expressão dos anseios do povo, de sua crítica à sociedade e que, numa palavra, expressam o tipo que representam na ação dramática. Um retrato escarrado da realidade em que vive o mamulengueiro.

**"Não estamos fazendo nada por quê? A hora é esta. . .**

**Se não. . . já passou. Se alguma coisa ainda pode ser feita por nós, que seja agora! Amanhã será tarde demais. Existem os livros, filmes, gravações que garantem uma memória, e nós agradecemos aos que se deram ao trabalho. Mas nós não queremos memórias! Queremos perpetuação da ação!"**

Quem fala é o Boca-Rica, 58 anos, 28 de mamulengueiro, 5 filhos. Artesão, dançador de Boi (bumba), um líder natural dos mamulengueiros do Ceará e que andou léguas a pé para colaborar no Projeto da Angela.

**"Eu andei cinco léguas a pé pra achar o Garranchinho.**

**Eu tô aí pra ajudar os amigos que têm condições de apresentar o boneco. Porque tem muita gente por aí que brinca de boneco mas não apresenta boneco.**

**"O boneco hoje não é mais a televisão do povo. O povo hoje é adestrado, quer rock-and-roll, discoteca, uma lambada."**

Os seis mamulengueiros cearenses colaborando com o Projeto deram seus espetáculos e falaram. Se falaram! Para quem escutar? Nós escutamos, mas quem tem que escutar é o Senhor Ministro da Cultura, que é quem pode ajudar essa gente de muitas artes e engenho. Em troca do quê eles brincaram? Não por dinheiro. Em troca de um pano novo, bonito, decente para fazer uma nova tolda."

Outro mamulengueiro cearense, o Alberto Bonequeiro, 58 anos, disse:

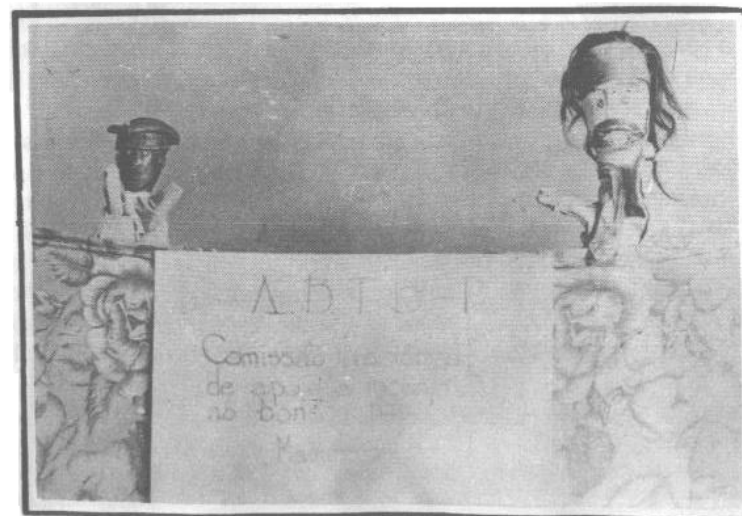
"A minha tolda é toda feita de retalhinho que a minha mulé ajunta e coze na mão, porque eu não posso comprar o pano. E as roupas dos bonecos são feitas com as barras das minha calça. . ."

Gente, isso acontece no Sítio de Barra Nova, no Ceará, porque lá ninguém tem 20 centímetros de tecido para vestir uma boneca!

Onde perna de calça precisa ser encurtada para que um artista popular possa fazer a luva do mamulengo e sair pela estrada mostrando a alma do povo, como ri e chora ao mesmo tempo! Não é de doer o coração, ou antes, de **enrubescer as faces**, a gente saber que o titeriteiro-meu-irmão do nordeste não tem um paninho para cobrir a vergonha de sua boneca. Vocês estão vendo aí na foto, a bonequinha nua. E não é por que mamulengueiro gosta de ser pomográfico. Ele o é, mas só quando precisa ser verdadeiro.

E quer situação mais pomográfica do que esta, senhor Ministro: milhares de brasileiros em pleno verão se cobrem de cetins, tafetás lamês, plumas durante apenas três dias do ano nesses carnavais-para-estrangeiro-ver. E nosso artista mamulengueiro tem que encurtar as calças para vestir boneca?

Nem quero falar das verbas aplicadas em projetos mirabolantes, premiações estapafúrdias na promoção de artes, turismos, vanguardas impuras, artes que são meras cópias e diluições de coisas importadas.



A verdade é que eles estão cansados de "se exibir para turista e desvendar nossos segredos para os pesquisadores e curiosos."

Não acontece com o mamulengueiro o mesmo que acontece com os **vitalinos**, aqueles que fazem seu artesanato e são explorados pelos que comerciam com a arte popular? Vejam lá: 5 cruzados em Caruarú por uma peça paga na mão do artesão e 100 a 500 cruzados pela mesma nos mercados do turismo de Recife e Salvador!

"O boneco é o seguinte: se você tiver garganta e talento, enrole dois sabugos de milho num pano, e vá trabalhar."

É o conselho de Mestre Joaquim de Canindé (Ceará).

Já outro cearense, de 69 anos, o Nenen D'Aiá, de Quixadá, com 47 anos de profissão fazendo "truques, mágicas e puxando o fole de oito baixos" (apesar de dizer que não faz profissão de brinquedo) é que desabafa:

"Eu acho incrível a situação do bonequeiro. É um sofrimento a gente andar com a malota nas costas, chegar numa casa, esperando o boa-vontade de um e de outro, para arranjar alguma coisa. . . Só brinco quando sou convidado, porque preciso trabalhar para poder comer. Quem canta não assovia. Mas qualquer mote que qualquer cidadão pedir, meus bonecos cantam!"

Luiz Bonequeiro, 58 anos, de Araçoiaba (CE) é animador, mágico, andarilho, percorre sítios e vilas para dar espetáculos. Tem 35 de mamulengo e para tirar este retrato (foto) tomou calças emprestadas. Seu lamento não para aí:

"Nós somos os bonequeiros mais sofridos, os andarilhos, do solado dos pés queimado, roupa rasgada, de tanto andar, o ombro calejado de carregar a mala. Hoje em dia, muita gente quer ver a televisão e o resultado é que a gente e o boneco dá a viagem perdida. E quando acontece da gente poder brincar:

– Cadê a licença do boneco?

– Eu não tenho! Do boneco, eu não pago licença!

Isso é uma diversão familiar, uma gracejo.

Uma brincadeira fraca a gente não ganha com quê. Pagar licença, não dá. A gente enfrenta isso, porque o pessoal faz o convite pra gente, nos chama pra trabalhar pra dar um espetáculo pras crianças.

Aí a gente vai com aquele prazer. . .

Mas, quando dá fé a polícia vem cobrar uma importância.

O dinheiro que a gente tira não dá pra pagar a importância.

– Mas tem que pagar a licença!

– Aí a gente dá por terminado. . ."



Outro do Ceará é o Alberto Bonequeiro, de Redenção, com 58 anos e 28 de mamulengueiro. Trocou um jumento por 12 bonecos e ainda voltou cem-mil-réis. E enquanto espera que os bonecos dêem o troco, remenda os retalhos da tolda. "Três léguas hoje, duas léguas amanhã, com a mala nas costas. E assim o mamulengueiro vai andando, vai andando e depois ele volta. A minha mala pesa 35 quilos".

Garranchinho, um dos mais jovens (30 anos), é desempregado e já faz mamulengo há dez anos.

"Eu comprei os bonecos de um mamulengueiro que virou protestante e ia jogar os bonecos dentro do rio porque era pecado. De lá para cá, tou pecando." E pretende continuar pecando, pois não vai vender os bonecos.





A história dos artistas do Rio Grande do Norte segue a mesma sina.

Bindo, de Igapó, tem 35 anos. É motorista inativo por acidente de trabalho. Toca sanfona, violão, pandeiro, além de ser palhaço e mágico. Quando arranja um salão, faz a bricadeira e cobra ingresso. Apura de 200 a 300 cruzados. Não tem "mulher fixa" e sustenta os quatro filhos.

"Fui tocar pro mestre Três-Tões. Achei bonito. Vou fazer e vou brincar. Af to-quei na vida com o boneco".

Alguns têm outra profissão, além do boneco como o chico Daniel (45 anos), de Natal. É sapateiro e agricultor. O mamulengo está no sangue, além da música. Toca sanfona, violão, cavaquinho, pandeiro. Tem 9 filhos e 29 anos de brinquedo. Funcionário da Prefeitura, com 800 cruzados de ordenado. Um verdadeiro marajá da classe!

"Quando comecei a brincar com 16 anos de idade, o povo dava muito valor às brincadeiras. Agora o pessoal não dá muito valor a nada."

Ulisses Tindô, de Natal, 52 anos

É pedreiro, carpinteiro e cabo reformado da polícia, 22 filhos ganha dois, mil cruzados.

"Comecei com 12 anos de idade.

Fazia bonecos de sabugo de milho.

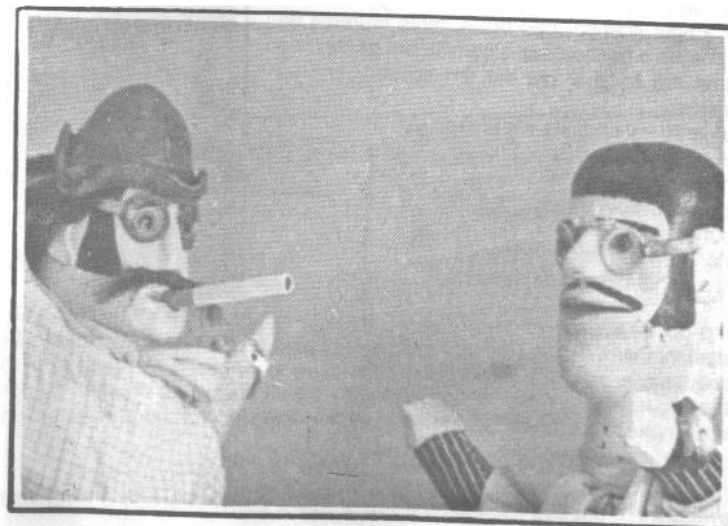
Minha mãe comprou os calunga na feira, por 2 tões."

Outro que vai morrer com o boneco na mão é o Antônio Relâmpago, já conhecido de nossa revista pela sua participação em Encontros de bonecos. É de Lagoa Salgada - RN, tem 55 anos. Além de agricultor, toca sanfona, pandeiro e rebeca. Herdou o talento do avô mamulengueiro. Tem mais dois irmãos que também brincam e andam relampeado por aí com a sua alegria. Formam a família dos **Relampo Mamulengueiros**. Tem 12 filhos, com 42 de brinquedo. Uma única vez, ganhou um cachê astronômico - 3 mil cruzados. O céu relampejou para ele! A verdade é que o estímulo, ainda que precário que alcança esses títereiros populares através das campanhas que vêm sendo feitas sob o patrocínio da ABTB a partir do antigo **Serviço Nacional de Teatro**, quando o MEC resolveu dar apoio ao nosso trabalho, na promoção de festivais pelo país inteiro, isso deu para inocular um alento nesses artistas jogados ao **deus-dará** brasileiro. Por isso esse irmão Relâmpago afirma:

"Eu nunca vou deixar de brincar com o boneco tanto a gente sorri como eles são interessantes!"

Antonio Pequeno é o mais velho mamulengueiro do nordeste. Tem 72 anos, com quase 60 de brinquedo. Faz de tudo: marceneiro, artesão, pedreiro, pintor, sanfoneiro, toca pandeiro e triângulo.

Aposentado com o mínimo-mínimo, que divide com a consorte, de quem está separado. Para ele, "não dá mais pra sair por aí com os bonecos na costas. Só apresento quando me chamam."



Da Paraíba, Joaquim Babau, de 56 anos, que deve ter recebido o nome em consequência da profissão. Toca rebeca, pandeiro, tamborim, reco-reco; é palhaço, mímico e "faz imitações perfeitas". Tem 6 filhos e como ele mesmo diz, sua "situação é precária".

"Nem emprego eu tenho. Nunca deixei a família do João Redondo Muita gente veio aqui gravar a minha brincadeira. Fui filmado por gente até dos Estados Unidos. Tenho diploma do Rio, de Natal e da LBA. Tenho taça do Piauí e medalha de prata da Paraíba. Sou conhecido em toda parte. O povo por aí diz que sou artista. Mas isso não quer dizer nada. Artista é aquele procurado pra se apresentar, bem organizado. E eu não. . ."

"Meu filho, de quatro anos, já é levantador de boneco, mas não quero pra ele o meu destino."

Outro mamulengueiro da Paraíba é o Gasosinha, 70 anos, desempregado, sem dinheiro. Acabou vendendo os bonecos para desafogar as mágoas na bebida. Um gesto triste de recusa a uma vocação madrastra, e que foi repetido pelo João Lima (59 anos), do Ceará que desempregado e passando necessidade, acabou se entregando à religião protestante. Não jogou os bonecos no rio porque encontrou quem comprasse. Só o desespero pode ter levado o artista a entrar nesse **desvio** e regredir a idades passadas, que condenavam as artes dramáticas como artimanhas do demônio.

Antonio Pequeno é o mais velho mamulengueiro do Nordeste. Tem 72 anos, com quase 70 de brinquedo. Faz de tudo: marceneiro, artesão, pedreiro, pintor, sanfoneiro, toca pandeiro e triângulo.

Aposentado com o mínimo-mínimo, que divide com a consorte, de quem está separado. Para ele, "não dá mais para sair por aí com os bonecos nas costas. Só apresento quando me chamam".

O saudoso Hermilo Borba Filho não estaria sendo anacrônico se repetisse hoje o que disse há quarenta anos:

"É espantoso o dom desses artistas populares, com suas invenções, sua voz, sua habilidade manual, sua personalidade artístico-artesanal, seu analfabetismo, seu cançãoeiro, sua miséria, sua ingenuidade, sua obscenidade, sua inconsciência, seu orgulho, sua condição humana."

Tudo continua igual até hoje. Miséria e talento juntos.

(\*) O nome **bonequeiro** é corrente na designação dos mamulengueiros do Ceará, o que não acontece com os de outros Estados do nordeste que atendem pelo apelido de mamulengueiro. Deve ser uma denominação relativamente recente, pois não consta do **Dicionário de Folclore Brasileiro**; este apenas menciona outro termo alternativo para boneco, que é **Babau**. "Nome popular do mamulengo, fantoche, na zona da mata em Pernambuco. Brincadeira popular. . . o mesmo que mamulengo."



# SEMANAS DA MARIONETE EM PARIS

Olga Obry (de Paris)

Pela sétima vez acaba de acontecer em Paris um **Festival Internacional de Teatro de Figuras**, no qual participaram 21 companhias de meia dúzia de países - além da França, Bélgica, Espanha, Hungria, Itália, Países-Baixos e Polónia - com cem espetáculos, entre os quais nove estréias mundiais. Ademais foram apresentados nada menos que 44 filmes de animação de duas dúzias de países do Velho e do Novo Mundo. Seja para crianças, seja para adultos e crianças ou apenas adultos. Desde o clássico teatro de títeres até as mais modernas técnicas de som, movimento, projeção, houve em quatro salas ao redor do **Centre Pompidou**, porém, sem a participação deste, várias representações diárias, durante mais de duas semanas: **Les Semaines de la Marionette à Paris**.

Uma das mais bonitas foi a peça **Une île pour Ulysse**, do **Theâtre sur le Fil**, domiciliado num longínquo subúrbio parisiense, mas que viaja desde seus 30 anos de existência, pelo mundo afora, até ao Brasil, onde obteve êxito recentemente, no Rio, São Paulo e Belo Horizonte. É sem dúvida, desse país, que provém a idéia da banana com casca meio rasgada, fazendo o papel de pássaro, cuja fotografia adorna o cartaz e o programa do Festival! O casal Claude e Colette Monestier, ambos de preto, com ou sem máscara, aparecem na frente ou atrás da cortina de seda branca de seu teatrinho. Esta, depois de aberta, desempenha os papéis mais diversos: vira mar, nave, vela de navio, montanha na ilha onde desembarca o grumete Ulysses, gigante que habita a ilha e que faz o navio naufragar, devorando logo toda a tripulação, inclusive o próprio Ulysses. Este, aliás, acaba se sentindo muito bem no fundo da barriga do gigante.

Todas essas mudanças de cena são feitas pelas quatro mãos do casal de marionetistas, puxando um conjunto de fios arrumados do modo mais engenhoso possível. E as duas vozes que falam ou cantam, com acompanhamento musical gravado em fita, chegam a animar o movimento de

todas as personagens dessa peça moderna, inspirada em lendas antigas. Na foto, a cortina de seda branca no papel do Gigante da ilha.

Paris, 13 de junho de 1988

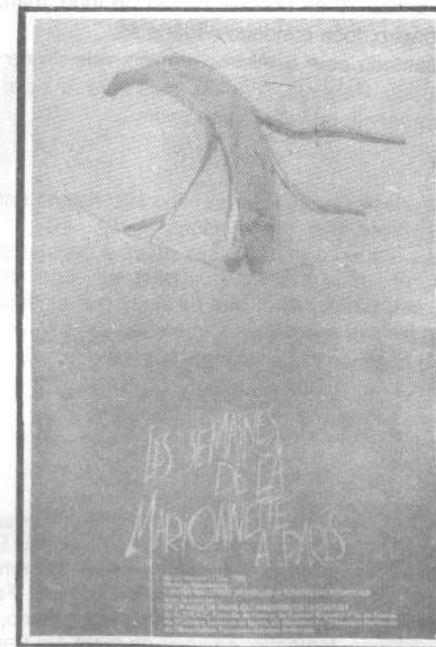
As **Semanas** (7a) constaram de uma seleção francesa e internacional de teatro de figuras, de objetos ou de sombras, teatro de gestos e de papel. O evento abre caminho para a criação contemporânea e o desenvolvimento de uma política de abertura para outras artes, acentuando mais do que nunca a diversidade e a originalidade num plano europeu.

Da Espanha vieram os marionetistas Pep Bou e Jordi Bertran (Barcelona), este último com reproduções fiéis de personalidades célebres: Salvador Dalí, Casals, Louis Armstrong, Bep Bou animados à vista. Da Hungria, veio Gyulio Molnar, com a peça **Pequenos Suicidas** narrando o suicídio de coisas muito pequenas como um pau-de-fósforo etc. Da Bélgica, o **Theâtre du Tilleul** com um tema clássico, além de Jean Pico com a peça **Sem Palavras**.

O famoso Henk Boerwinkel (também nestas páginas), com seu famoso **Figuretheater Triangel**, e da Polónia, o Teatro **Banialuka**, que estreou sua **Solidão** em Paris.

Dos franceses, além do **Sur le Fil**, as marionetes de Jean-Pierre Lescot, Gerard Sorel e muitos outros.

O cinema de animação incluiu desenhos animados, animação de objetos, plastilina, marionetes, papel recortado em ficções originais ou adaptações, "onde a riqueza da animação explode numa multidão de filmes". Incluiu criações recentes do Canadá, com o grande prêmio que esse país obteve em Annecy. E um programa de obras recentes da União Soviética, uma retrospectiva europeia dos clássicos de bonecos e das criações mais recentes, além do longa-metragem (!) de Jiré Barta e filmes inéditos poloneses.



# A ABTB NO JAPÃO

Beatriz Pinto de Almeida



Beatriz Pinto de Almeida com o boneco **Pinóquio** (ventriloquo) e a platéia japonesa.

Poucas palavras, muita comichidade e amor à criança e ao boneco. Foi assim que conquistei a platéia infantil japonesa. Com algumas aulas de ventriloquia, partimos para uma grande aventura.

A presidente da ABTB, Angela Belfort, a secretária internacional, Armia Escobar e eu, vice-presidente, viajamos ao Japão como delegadas representando o Brasil nesse grande Festival de Bonecos e defendendo os bonequeiros da América Latina.

Foi uma experiência inesquecível conviver com representantes de 70 países assistindo a três e até quatro espetáculos diariamente, durante 20 dias. O Congresso nos mostrou as reivindicações, anseios desses países em relação ao boneco.

Para nós o Festival do Japão foi uma verdadeira escola de arte, cultura, comunicação e respeito ao artista e ao boneco. Como foi bom conviver com pessoas, cujos primeiros passos têm sido a busca da educação e da cultura através do boneco.

Te amo, Japão! Te adotei como minha segunda Pátria.

## CLÁUDIO FERREIRA RESPONDE: “É IRRISÓRIA A AJUDA DADA AO BONECO”.

A revista MAMULENGO inicia, neste número, uma série de entrevistas com personalidades ligadas ao teatro de bonecos e aos problemas titeriteiros no Brasil. A maneira - no nosso entender - de dar aos leitores uma informação mais autêntica possível da arte de títeres no Brasil.

Nosso primeiro entrevistado é o ator Cláudio Ferreira que há mais de 20 anos está envolvido com boneco e um dos mais experientes para falar sobre a situação do nosso teatro de bonecos.

**MAMULENGO - Pode historiar, resumidamente, sua carreira como titeriteiro?**

**CLÁUDIO** - Oficialmente, comecei o meu contacto com o teatro de bonecos em 1966 quando, a convite de D. Iota Macedo Soares, então diretora do Parque do Flamengo, esta me convidou, juntamente com Clorys Daly para movimentarmos o Teatro de Bonecos do referido parque. Foi quando criamos o **1º Festival de Teatro de Bonecos**. Gradualmente, fui me envolvendo com esse teatro e as diferentes etapas deram-me maiores conhecimentos e um certo aprofundamento nesta arte.

**MAMULENGO - Na sua infância, viu algum teatrinho de bonecos? De que forma isso influiu em sua carreira de titeriteiro?**

**CLÁUDIO** - Não, na minha infância nunca vi um teatro de bonecos e nem mesmo um boneco-fantoches. Mas em Maracanã (Pará), minha cidade natal, nos festejos de São João, o povo organizava uma brincadeira denominada **Cordão-de-pássaros**, por sinal muito bonita. O tema central desse brinquedo girava sempre em torno de um determinado pássaro. Esse pássaro, engenhosamente confeccionado, abria as asas, o bico, e voava de um galho para outro de uma árvore comandado por meio de fios, que uma pessoa habilmente manipulava. Provavelmente, uma reminiscência do teatro de marionetes europeu. Com toda certeza isto teve uma grande influência na minha carteira de titeriteiro.

**MAMULENGO - Qual a sua experiência teatral de modo geral?**

**CLÁUDIO** - Sou formado como ator pela **Escola Dramática Martins Penna** (Rio de Janeiro). Fiz curso de mímica com o ator e diretor Luiz de Lima e direção teatral com o prof. Jorge Kossowski. Estagiei no **Bill Baird Marionettes**, em Nova York, e com Albert Rose, na Alemanha, e me especializei em teatro de sombras com o professor francês Jean Pierre Léscot.

**MAMULENGO - Que técnica prefere? Fez algum curso das técnicas que usa ou usou?**

**CLÁUDIO** - Prefiro a técnica do boneco de fios (marionete). É uma técnica que exige um bom aprendizado, um grande treinamento. O meu estágio no **Bill Baird Marionettes** em Nova York, e com o alemão Albert Roser e mais os festivais me deram bases suficientes para desenvolver uma técnica própria. Atualmente, estou muito voltado para o teatro-de-sombras. É um teatro com mistérios... Maravilhoso!

**MAMULENGO - Que acha do apoio oficial dado ao teatro de Bonecos? É suficiente? Tem alguma opinião sobre os benefícios da chamada Lei Sarney para a área do boneco?**

**CLÁUDIO** - É irrisória a ajuda para uma arte que está querendo se desenvolver no Brasil. Quanto à chamada **Lei Sarney**, não sei dizer nada sobre ela. Só sei dizer que cansamos de procurar ajuda através dela para o nosso **Circo de Marionetes**. As desculpas eram sempre as mesmas. "Ainda estamos estudando a lei..." Paramos nossas atividades. Estamos aguardando.

**MAMULENGO - Já que falamos em boneco (assunto não muito debatido), acha que o boneco cresceu de importância no Brasil, estacionou ou regrediu desde os tempos agitados dos primeiros festivais e da fundação da ABTB?**

**CLÁUDIO** - Houve um período de euforia nos primeiros festivais (1968/1975). Os grupos foram motivados e passaram a trabalhar mais nos seus espetáculos. Experimentamos momentos de grande evolução. Além do Rio de Janeiro e Paraná, outros Estados também começaram a formar seus grupos. Depois veio uma queda vertiginosa na qualidade dos espetáculos e principalmente na técnica da movimentação do boneco. Essa queda, sem dúvida alguma, está diretamente ligada à falta de escola para preparar basicamente o artista e o técnico.

**MAMULENGO - Acha que o boneco deve ser dirigido apenas à platéia infantil? Que acha do boneco para adultos existente atualmente?**

**CLÁUDIO** - Não há uma distinção. O teatro de bonecos tanto pode ser dirigido à criança como ao adulto. O problema está na escolha do texto ideal ou da adaptação ideal, na competência do trabalho e na sinceridade da apresentação desse trabalho ao público. O que não é possível é usar o boneco para sensacionalizar uma produção, deixando-o na função de simples adereço-de-mão do espetáculo.

**MAMULENGO - A criação de Núcleos regionais beneficiou ou não o teatro de bonecos?**

**CLÁUDIO** - Tudo depende de base. Só boa vontade não basta. Três reuniões esgotam o assunto, e aí surgem as brigas os amos. Eu estou chegando do **Festival Norte-Nordeste de Bonecos**, em Fortaleza. Havia entre os componentes muita seriedade, muita vontade de acertar e muita humildade, ingredientes importantes para a boa evolução de qualquer sociedade. Mas se não houver a tão propalada **troca de experiências** e também **cursos** para aprimoramento técnico, temo que esse bonito movimento venha a se desgastar.

**MAMULENGO - Porquê não temos até hoje uma Escola (com E maiúsculo) de Teatro de Bonecos? Isso resulta numa defasagem ou num handicap para o chamado "bonequeiro"?**

**CLÁUDIO** - Significa, sim, uma grande defasagem a falta de Escola de Teatro de Bonecos. Nós não temos artistas, técnicos preparados em número suficiente. O brasileiro é muito criativo, arrojado, mas tropeça fragorosamente na técnica. É um desastre. Se o número de espetáculos ruins for superior aos espetáculos bons, o público se afasta de vez, e não quer nem saber de boneco. A escola é necessária nem que seja para ensinar somente a base, o elementar. Num país que cuida muito pouco da educação e da cultura, está explicado porque até hoje não temos uma Escola de Teatro de Bonecos (com E maiúsculo).

**MAMULENGO - Por que os órgãos oficiais preferem enviar bolsistas ao exterior (com aproveitamento que não chega a ser avaliado pelos que ficaram no Brasil e que têm uma formação autodidata, hélas!) gastando dólares sem nenhum retorno para a classe titeriteira e o boneco em geral?**

**CLÁUDIO** - Seria mais proveitoso, mais econômico que os órgãos oficiais patrocinassem a vinda de professores e técnicos competentes para ministrarem aos interessados cursos que lhes dessem boa formação artística e profissional. A ida de um bolsista ao exterior satisfaz apenas o próprio, e quando muito as pessoas que o cercam. Na verdade, não há retorno para a classe titeriteira.

**MAMULENGO - Não seria melhor aproveitar o dinheiro das bolsas para criar escolas de bonecos? Que é uma coisa que não parece, mas tem que ter seu b-a-bá bem aprendido na escola?**

**CLÁUDIO** - Na verdade, juntando alguns gastos superfluos dos órgãos oficiais, daria para sustentar uma boa escola não só para ensinar o B=A=BÁ nas muita coisa mais.

**MAMULENGO - Você frequentou algum curso no exterior, ou de professor estrangeiro ministrado no Brasil e pago pelo MEC? Qué achou?**

CLÁUDIO - Não. Pago pelo MEC, nunca. O que eu assisti foram cursos conveniados com os departamentos culturais de outros países. O artista chega, passa somente um ou dois dias, em um ritmo de oficina, tentando passar alguma coisa. Mas o tempo é curto demais e os alunos não aprendem nada.

MAMULENGO - **O Teatro de Bonecos é ou continua sendo uma arte menor em relação ao teatro de gente?**

CLÁUDIO - O Teatro de Bonecos é uma arte maior, mas infelizmente, por falta de informação e de formação, ele está, no Brasil, em posição de arte menor.

*O que se chamou 1 Festival de Teatro de Bonecos que se realizou no Brasil, aconteceu realmente em 1958 quando a Associação Brasileira de Críticos Teatrais apresentou na sede do PEN CLUB (Rio) espetáculos de bonecos com a participação dos grupos existentes na época. Depois disso, tudo caiu em pasmaçeira até os Festivais do Paruque do Flamengo, quando os titeriteiros de todo o Brasil começaram a se reunir anualmente, em caráter regular, sob o patrocínio da ABTB. A partir de 1981, devido a uma queda de qualidade, os festivais vêm se realizando de dois em dois anos.*

# MARIA CLARA MACHADO

## OPINA

**Sabendo que Maria Clara Machado iniciou sua carreira de atriz, diretora e autora de sucesso (diga-se a maior revelação em matéria de dramaturgia infantil, com textos já traduzidos e representados em todo o mundo) pelo caminho do boneco, julgamos oportuno entrevistá-la a fim de conhecer sua opinião sobre teatro de bonecos no Brasil.**

**MAMULENGO - Você, na sua infância, viu algum teatrinho que a tenha influenciado a buscar o boneco como forma de expressão?**

MARIA CLARA - Para dizer a verdade, comecei a amar os bonecos quando o famoso titeriteiro argentino Javier Villafagne esteve em minha casa, no 487 da Visconde de Pirajá, onde meu pai, Annibal Machado, reunia os amigos, intelectuais e artistas nos idos de 40/50, e fez um espetáculo. Villafagne convidou a mim e a Marina Portocarrero (futura Tonia Carrero) para representarmos. De repente, sem nenhuma experiência eu me vi manipulando os bonecos-de-luva: Fiquei tão alucinada que só pensei em procurar uma escola no Rio onde pudesse aprender tudo sobre o boneco. Por coincidência, a Sociedade Pestalozzi do Brasil, recém-fundada por Helena Antipoff, estava oferecendo um Curso de Teatro de Bonecos. Aí pude tomar aulas práticas e teóricas com gente como Cecília Meireles (dramaturgia), Eros Martin Gonçalves (cenografia), Pascoal Carlos Magno (história do Teatro), Olga Obry (confeção e manipulação) além de outros. Depois desse curso comecei eu mesma a escrever minhas pecinhas e confeccionar meus fantoches.

Dessa experiência saiu um livrinho, depois reeditado pela Agir, **Como Fazer Teatrinho de Bonecos**, no qual, além das receitas do bem-fazer e bem-manipular, juntei as minhas primeiras criações dramáticas: **Maroquinhas Fru-fru Recebe uma Serenata**, (em diversas séries); **João e Maria, Chapeuzinho Vermelho, Dulcinéia e o Vilão Pluft** e muitas outras. Todas foram mais tarde transformadas em peças para teatro de gente que **O Tablado** encenou. Isto foi o ponto de partida da minha carreira teatral, fazendo peças para teatro infantil, com gente de carne e osso, não mais com bonecos. Os primeiros artistas, que comigo trabalharam nesse teatrinho de **papier-maché**, como Eddy Rezende Nunes, Carmen Sylvia Murgel, Edelvira Fernandes, todas bandeirantes como eu foram em 51, junto comigo e Martin Gonçalves, as fundadoras do **Tablado**.

**MAMULENGO - Que acha do teatro de bonecos atual e do teatro de bonecos dirigido à criança?**

MARIA CLARA - Sei que está havendo um movimento bonito em matéria de bonecos. Vi até um espetáculo de Marcos Ribas, que achei bonito. Continuo fiel a essa forma de expressão e acho que é uma arte que deve ser cada vez mais desenvolvida. Do ponto de vista da educação, o teatro de bonecos para mim vem na frente do teatro infantil propriamente dito por que é muito mais simples para a criança, principalmente quando ela também participa como criadora.

Ela pode construir seu próprio teatro, seus bonecos, e é uma coisa mais abrangente. Sobre espetáculos para crianças não tenho visto nada ultimamente. Era importante que os governos voltassem a se interessar pelo teatro de bonecos com apresentação de espetáculos em praças, jardins e escolas. No estado em que o Brasil está agora, um teatro de bonecos talvez seja mais fácil do que pagar a dívida externa. Como existe essa revista MAMULENGO e ela tem a possibilidade de chegar às mãos de educadores e de artistas, fica aqui o meu apelo às autoridades, principalmente aos Ministros da Cultura e da Educação para que não deixem morrer, o teatrinho de bonecos, uma arte de primeira qualidade. Com vontade e com arte pode-se fazer uma linha peça de bonecos, o que não acontece no outro teatro, que exige uma soma fabulosa de recursos. O contato com diversas formas de arte que a gente tem, quando lida com o boneco, não pode ser substituído por nenhuma outra atividade, escolar ou não. Um episódio que relembro com assombro foi a minha petulância na minha época de principiante em arte. Eu tinha meu teatrinho na garagem de minha casa em Ipanema e o pintor Guignard, amigo de meu pai, freqüentava nossa casa. Vendo minha labuta com as tintas e pincéis para fazer um cenário para minhas histórias, ele se ofereceu para fazer cenário para nós. Eu recusei e disse que eu mesma queria fazer tudo - bonecos, peça, cenários. Perdi a oportunidade de ter uma coleção de telões assinados por Guignard, que hoje valeria muito dinheiro. Mas essa oportunidade que o teatro de bonecos oferece ao principiante, a à criança e ao adolescente para fazer tudo que se relaciona com o espetáculo, foi que me deu a chance para mais tarde poder criar um teatro em ponto grande.

(\*) **Como Fazer Teatrinho de Bonecos**, de MCM, ilustrações de Marie Louise Nery e colaboração de Virginia Valli, editado pela Livraria Agir Editora, Rio de Janeiro, 1970. Também as peças de Teatro Infantil de MCM estão à venda na mesma editora.



# O MUNDO DO SILÊNCIO É O MEU UNIVERSO

Henk Boerwinkel



O famoso Henk Boerwinkel (também nestas páginas), com seu famoso **Figurentheater Triangle**, e da Polónia, o Teatro **Banialuka**, que estreou sua **Solidão** em Paris. Dos franceses, além do **Sur le Fil**, as marionetes de Jean-Pierre Lescot, Gerard Sorel e muitos outros.

Entrevista concedida por H.B. à revista belga **Actualité de la scénographie** N. 19/78

## Qual o seu processo atual de criação?

HB - Como sempre, começo por construir as marionetes. A maioria das vezes utilizo panos que são costurados uns nos outros e aos quais dou uma forma particular. Não se trata, nessa construção, de reunir todo tipo de material. Às vezes utilizo papel de acordo com um método muito especial, método relativamente primitivo que eu próprio inventei e que muito me satisfaz. Não uso **papier maché** mas uma técnica própria. A última camada eu cubro sempre com tecido, que colo sobre o boneco. Todos os meus bonecos apresentam essa mesma textura de tecidos. Nunca os pinto. A maneira pela qual procedo é muito naturalista. Todos os bonecos representam um tipo particular e cada um deve exprimir o caráter que desejo dar-lhe. Assim, um boneco em repouso não representa nada para mim, é como se fosse um desenho ou uma escultura.

## Você considera a marionete como uma imagem?

HB - Sim, é assim que eu a vejo. Uma marionete nasce, de resto, de um desenho, nunca de uma história. Primeiro eu desenho as figuras e é a imagem que suscita um ato teatral.

## Você combina sempre diversas técnicas diferentes?

HB - Sim, e é essa pesquisa de técnicas que me inspira para criar as sequências. O problema da técnica e do movimento do boneco nasce ao mesmo tempo que a fabricação. Todas as minhas marionetes têm uma técnica diferente. Às vezes, são todas pequenas marionetes com o movimento energético e direto, e às vezes bonecos de fios com movimentos que planam. Meu último número **Idéia Fixa** nasceu de uma pesquisa de um outro tipo de movimento, um movimento que não vem só de cima ou de baixo do palco, com máscaras, marotes, bonecos de luva, mas igualmente um movimento que seja lateral. **E é fio** é a partir dessa idéia que eu me indaguei como criar alguma coisa com esse tipo de movimento. E o boneco apareceu pouco a pouco nos meus rabiscos e desenhos. Isso me levou a desenvolver mais o meu desenho e a refletir sobre o problema. Foi assim que cheguei a desenhar uma sequência com uma marionete-máscara, com uma cabeça grande e uma pequena de luva no interior, de um lado, e uma marote de fio lateral de outro lado. Uma outra idéia que me inspirou foi enrolar a cabeça com bandages e cobrir elementos, como olhos, orelhas e boca e deixar a marionete lateral retirar as bandages para descobrir os diferentes elementos.

## E quanto ao tema em si?

HB - O tema nasce aos poucos, depois de um trabalho intenso. Há algumas coisas em que se pensa em determinado momento e que a gente percebe em seguida que são totalmente irrealizáveis. É impressionante constatar que o castelete cujas possibilidades a gente julgava infinitas é restritivo em mais de um ponto. Essas restrições e limitações são terríveis. Tudo aquilo que se sonhou ou imaginou temos que deixar de lado definitivamente. Há apenas alguns elementos que se pode conservar e é com esses elementos que se vai trabalhar. Há alguns anos, o ponto de partida era a própria marionete que, ela mesma nasceu de um **assamblage** de materiais. Eu segurava o boneco diante do espelho para descobrir quais as possibilidades de movimento com tal forma, e daí é que nascia o jogo.

### **Quer dizer que você trabalha com um espelho?**

HB - Ultimamente, não o faço mais. Mas na época era coisa comum. É preferível não olhar muito no espelho porque senão você esquece um pouco o próprio boneco. Acontece que é muito difícil descobrir o movimento a partir da boneca sozinha.

### **Você tem problemas de mise-en-scène? Você cria sua própria mise-en-scène?**

HB - Sim, eu mesmo a crio. Mas a faço como sinto, porque em tal tipo de jogo, não posso trabalhar com um diretor. A encenação começa já no momento da construção do boneco porque esta é que determina o tipo de **mise-en-scène** possível. Como uma marionete só pode se mover nesse ou naquele sentido, e chegar à cena dessa ou daquela maneira, a direção forçosamente será influenciada por isso. Um diretor poderia me dizer: "Essa marionete deve entrar em cena desse lugar e fazer esse movimento". Neste momento, só lhe resta fazer outra marionete diferente. Teria que começar tudo do início. Então, é impossível trabalhar assim. Só depois de uma longa experiência é que se pode avaliar as possibilidades de uma coisa no momento de sua realização. A **mise-en-scène** intervem desde o primeiro instante da realização do boneco. Eu a crio como sinto por meio de sucessivos desenhos, mas as mais das vezes verifico que quando trabalhamos a dois há coisas que são totalmente impossíveis, e em que eu não havia pensado antes.

### **Você se admira de descobrir coisas em que não pensara antes?**

HB - Não, certamente é normal mas quando as coisas com que se sonha e que se tinha imaginado se apresentam impossíveis, é o drama. Ensaíamos muito pouco. Fazemos um estudo esquemático da sequência. É muito bizarro. Quando temos um número na cabeça, verificamos se é possível sua realização do ponto de vista técnico. Em seguida medimos a duração da sequência. Cuidamos para que tudo se encadeie com grande flexibilidade e depois colocamos o som sobre a sequência. A direção só se impõe de modo imperativo no momento em que representamos a sequência diante do público. Por isso somos de opinião que se deve fazer números curtos. Ninguém percebe que o estamos representando pela primeira vez. No dia da estréia ficamos muito tensos e ao mesmo tempo muito atentos à reação da platéia.

Desde a primeira apresentação em público ficamos sabendo o que funciona e o que não funciona. E isto não podemos saber se trabalharmos sozinhos no nosso teatro. Essa primeira representação é muito importante. É necessário pelo menos vinte a trinta apresentações até que o número fique no ponto. Por isso nunca podemos apresentar um número na estréia. É impossível. Esta é a maneira de trabalhar que me parece a mais ideal.

### **Por que você se renova sem cessar? Sente necessidade disso? Para mim você podia representar sempre os mesmos números sem se tornar cansativo. Mas você acrescenta sempre novos números e elimina outros. Por que essa renovação constante?**

HB - Procuo sempre um equilíbrio entre a concepção do espetáculo e o próprio espetáculo. Não quero apenas representar, dar espetáculos e espero nunca chegar ao ponto de só fazer isto.

Quero também consagrar a metade de meu tempo juntando as idéias a fim de que o espetáculo permaneça vivo. Sempre sonhei com um programa ideal em meu espetáculo. Mas ainda não cheguei lá, mesmo depois de vinte anos de trabalho.

Há sempre números novos que sei que os guardarei e que sempre farão parte do espetáculo. Mas acontece modificá-los um pouco de tempos em tempos. Muitas vezes, depois de muitos anos, descobre-se uma novidade e o número toma uma outra **tournure**. Pouco a pouco formamos um programa de números

modelos. Os que não nos agradam, que não estão no ponto, nós eliminamos e substituímos o mais depressa possível por novas sequências que julgamos mais duráveis. Isto eu sinto logo.

### **Aconteceu-lhe também manipular bonecas muito grandes ou máscaras, diante do castelete?**

HB - Sim, de fato mas não era propriamente marionete. Eram mais máscaras. Para nós era uma experiência nova, uma nova disciplina que nos incomoda um pouco porque afinal nós somos antes de mais nada marionetistas.

Esse jogo com máscaras é uma forma intermediária entre a mímica e o boneco. É uma nova forma teatral. Utilizamos para isso grandes bonecos que nos cobrem inteiramente e nos impedem de sentir a reação do público. Avançamos como toupeiras cegas e o movimento deve partir inteiramente do nosso corpo.

É muito difícil, mas isso abre novas perspectivas em muitos domínios, e até no da marionete. Foi uma fase importante da evolução do nosso trabalho, mas não creio que continuemos com essa forma de teatro. Prefiro me concentrar unicamente nas marionetes, porque estão na minha pele. Sinto necessidade de refazer toda vez uma nova marionete e de utilizar elementos como prolongamento do meu próprio corpo.

### **Você, então, redescobriu o desejo das coisas pequenas, íntimas?**

HB - Sim, isso foi para mim uma evolução muito interessante.

O jogo puro da marionete está, para mim, sempre ligado à sua medida, trata-se sempre de algo que é movido pela mão (sobre ou na mão). Desde que você ultrapassa um certo tamanho - desde que ela se torna muito grande - não se trata mais de marionetes. É uma outra disciplina teatral.

Se a gente se atém ao jogo puro do boneco, é preciso vigiar as dimensões do castelete, a intensidade da iluminação, o número de colaboradores. Pode-se trabalhar com recursos simples e pode-se fazer um trabalho profissional sem o auxílio de ninguém.

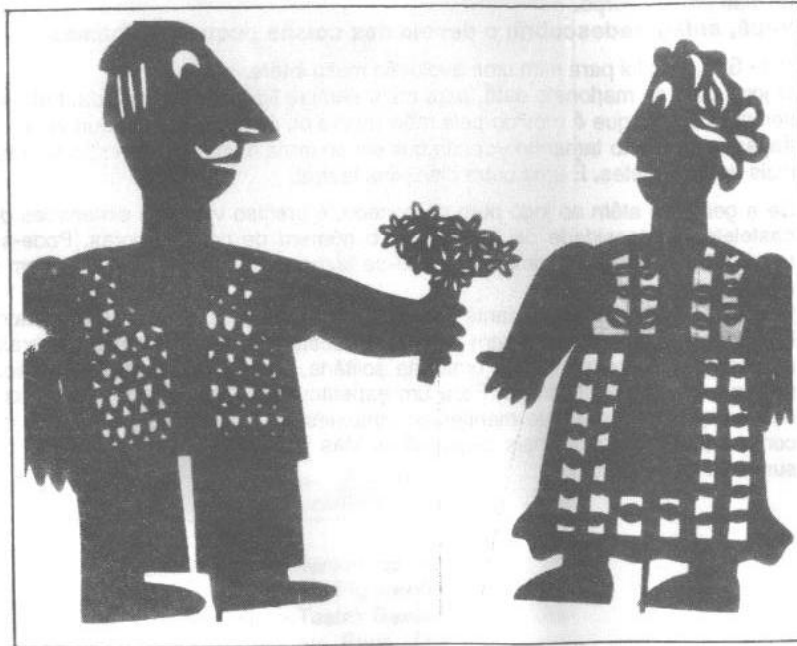
O que é, igualmente, importante para mim nos meus espetáculos é o contato. Tenho muitos amigos que fazem pintura ou escultura e que expõem suas obras, às vezes muito belas. Mas é uma luta solitária, porque as reações do público são raras, salvo a da crítica. Para um espetáculo de bonecos há um público, uma reação, pessoas que manifestam entusiasmo. Habitua-se a esse tipo de contato e não se pode mais dispensá-lo. Mas isso é sempre um elemento de surpresa no espetáculo.

(\*) Henk Boerwinkel estudou grafismo e ilustração em Amsterdam.

Seus primeiros bonecos datam de 1956. Após várias experiências, criou, em 1963, o **Figurentheater Triangel**. Utiliza todos os tipos de bonecos. Ele e a mulher, Ans, trabalham como marionetistas profissionais dando espetáculo para adultos desde 1971.

# DA PROJEÇÃO DA LUZ MISTURADA À MATÉRIA NASCE O TEATRO DE SOMBRAS

Jean-Pierre Lescot:



Bonecos de Jean-Pierre Lescot

(\*) Jean-Pierre Lescot é o criador de um teatro-de-sombras contemporâneo, ocidental. Formado pela Escola de Belas Artes de Paris, sensibilizou-se pelo imaginário popular que ele pressentia no contexto popular, e a partir daí descobriu o boneco, para ele um "complemento do drama cotidiano".

O teatro de sombas tem uma grande importância no mundo atual. Ele deve ter um papel de medium, deve reabilitar o diálogo entre o mundo do consciente e do Subconsciente. . . O teatro de sombras é o revelador de nosso mundo primitivo; ele se opõe ao empobrecimento emocional resultante da tecnologia.

Uma experiência contemporânea em matéria de sombras é a de **Jean-Pierre Lescot**, que expôs o seu processo a Michel Gladyrewsky (**Actualité de la Scénographie**)

– **Como você descobriu o teatro de sombras?**

JPL - Quando estava na Escola de Belas Artes de Paris, onde fazia um curso de desenho, fiquei sensibilizado pela **imagerie** popular do qual decorria esse contexto popular para o qual me sentia atraído. Através da fantasia popular, descobri o boneco. Para mim ela era o elemento complementar do drama cotidiano. O que se aprende antes de mais nada nas escolas de belas artes é a estética a história das artes; cultiva-se um gueto estético. Só resta a arte erudita. Não se dá mais às pessoas o direito de sonhar. Impõe-se-lhe. Seria interessante fazer o estudo da interação entre a arte erudita e a arte popular. Para mim, foi um ponto de partida da pesquisa da "expressão autêntica" através da arte bruta. A expressão popular chega, com um mínimo de recursos, a suscitar grandes emoções; enquanto a arte está fechada numa escalada de diferentes pesquisas técnicas. É, assim, que através da fantasia popular que eu descobri o interesse do desenho em aplat, que foi para mim o revelador do teatro de sombras. O plano é o contrário da representação da perspectiva eucaliadiana (o volume): é a representação mental e não visual, a percepção simbólica e não a percepção mecânica do olho, a representação universal em relação ao volume, que é a performance da representação realista.

Decorre daí a minha grande atração pelo teatro de sombas, teatro da imagem em plano que é a revelação do sinal oculto. Os orientais possuem, há muito tempo, a nação das imagens primitivas, não-anedóticas. A imagem popular sublima a anedota; as proporções não são anedóticas, mas simbólicas. O importante em uma história é o objeto, a matéria.

Da projeção da Luz (**própria da linguagem onírica**) misturada à matéria nasce o teatro de sombras. A linguagem dos sonhos, a natureza flutuante: eis os elementos fundamentais do teatro de sombras.

– **O teatro de sombras é antes de mais nada um teatro do extremo oriente?**

JPL - É claro que no Extremo Oriente o Dalang (\*) é o catalisador na sociedade. É um medium. Ele cria a osmose entre a imagem e a matéria, entre o sonho e a realidade, entre os vivos e os mortos. Há uma síntese em todos os níveis. No domínio do desenho, por exemplo, a marionete é criada em função da imagem mas também em função da manipulação. O boneco já está engajado no movimento. Assim se percebem diferentes emoções através da mesma imagem, que é ao mesmo tempo estática e móvel. É esta a síntese extremo-oriental, no ocidente ela não existe. O mesmo acontece com a música e arte do narrador. A arte do narrador é a busca da autenticidade. Ele está lá para criar o ambiente e não para revelar anedotas. Ele é o suporte do imaginário; a imagem está oculta e não é "caricatura". Ele tem, de fato, o mesmo do Dalang na Indonésia.

– **Como você define seu trabalho, seu teatro de sombras?**

JPL - Atualmente, estou na obrigação de intelectualizar meu trabalho: as pessoas têm que saber o por que das imagens. Elas não têm mais imagens para

expressar as emoções. Para mim o teatro de sombras deve ser o complemento de um grande livro de imagens, animado por um narrador. O tema desse teatro é a epopéia. O teatro nasce a partir da chama, da vibração, isto é, o impalpável, a imagem irreal.

O ritmo do espetáculo é comparável a uma vela que se consome: é um cerimonial. Infelizmente, poucas pessoas percebem isto. Vi ultimamente, na União Soviética, um espetáculo em que são representadas sombras realistas de personagens. . . Isto não é o teatro de sombras, é a fantasia, a busca do efeito. Ou então é um outro meio de expressão, como o cinema de animação que é um cinema de referências culturais, buscando antes de tudo o anedótico. "Prefiro correr numa aléa florida do que numa estrada que é, antes de tudo, destinada aos automóveis".

**– Seu público é composto principalmente de crianças. Trata-se de uma escolha? Ou de uma obrigação?**

JPL – As crianças ainda não têm necessidade de colocar as coisas em relevo. Veja os seus sonhos: são de fato formas para teatro de sombras. As crianças ainda são sensíveis aos contos. Infelizmente, o narrador não existe mais para eles. A implosão da célula familiar, a televisão, que substitui as vigílias de antigamente. Tudo transformado em guetos: as escolas, as casas de cultura, as famílias. As pessoas estão fracionadas. Daí a necessidade de espetáculos que traduzem os problemas por fatias de idade.

Mas o esquema de base dos espetáculos é universal: é a busca (situação de falta) do Eden, do Amor, de outra sociedade. Só o ritmo é que muda. Um tema é percebido diferentemente pelo adulto e pela criança, essencialmente porque o adulto tem uma "experiência", mas o tema permanece o mesmo.

**– O teatro de sombras não é um modo de expressão antiquado fazendo parte da evolução histórica da arte visual?**

JPL – Para mim, o teatro de sombras é um modo de expressão contemporânea, que tem sua linguagem específica como o cinema tem a sua.

O teatro de sombras tem uma grande importância em nosso mundo. Ele deve ter um papel de medium, ele deve reabilitar o diálogo entre o mundo do consciente e do subconsciente. É o emprego de materiais simples e aparentes: um pano - uma lâmpada - formas em papelão com uma manipulação visível. É a criação da imagem.

O teatro de sombras é o revelador do nosso mundo primitivo, ele se opõe ao empobrecimento emocional resultante da tecnologia. O público atual é seduzido pela caricatura, a metamorfose no mundo dos videntes.

Do ponto de vista estético, a força das sombras é a percepção pelo contorno. Volta-se ao plano.

O que amo na função artística, é quando ela se torna completamente da "visão" e não da busca da "reprodução".

**– Em conclusão, em que pé está o teatro de sombras no ocidente?**

JPL - Em relação aos teatros de sombras orientais e extremo-orientais, que chegaram a uma maturidade, é necessário reconhecer com humildade, que o teatro de sombras ocidental está em gestação. Mas ele é um desses fatores que nos permitirão reencontrar a "autenticidade" no cotidiano.

#### Jean-Pierre Lescot:

O teatro de sombras tem uma grande importância no mundo atual. Ele deve ter um papel de medium, deve reabilitar o diálogo entre o mundo do consciente e do subconsciente. . . O teatro de sombras é o revelador de nosso mundo primitivo; ele se opõe ao empobrecimento emocional resultante da tecnologia.

# ORÍGEN E EVOLUÇÃO DO BONECO NA TCHECOSLOVÁQUIA



Bonecos do titeriteiro popular Josef Dubasky

Pode-se considerar que os antecessores do teatro de bonecos no território hoje ocupado pela Tchecoslováquia são os símbolos figurativos, folclóricos, de ousada estilização, cuja função era de utilidade dos costumes, ritual ou mágica ou que, em outras ocasiões tomavam a forma de disfarce deformador ou máscara.

O uso teatral do boneco foi criando raízes desde as fases mais antigas das diversas culturas locais.

Junto com o legado das tradições populares - que estavam ligadas às celebrações do solstício de verão ou de inverno, da chegada da primavera, etc. - chegaram à era cristã antigos símbolos figurativos sob a forma de bonecos de vara. Com o tempo essas figuras portáteis tiveram a possibilidade de um gesto simples e desse símbolo foi tomando forma o personagem que, mais tarde ou mais cedo, encontrou seu contra-personagem, e do diálogo mais simples foi se desenvolvendo a estrutura do drama primitivo para títeres.

Ao lado dessas figuras monumentalizadoras surgem, mais tarde, bonecos-de-vara, miniaturas que apresentavam uma mescla de cenas religiosas e profanas nos chamados retábulos, isto é, cenários portáteis semelhantes àqueles em que se apresentavam alegorias barrocas. Esse tipo de teatro de bonecos - onde prevaleciam os temas religiosos mais tarde convertidos em meros episódios que passaram, finalmente, a dominar totalmente as cenas profanas - se manteve na Boêmia e Morávia até a época da primeira Guerra Mundial, como produto do folclore urbano.

Também os bonecos-de-luva ou guinhol têm uma tradição antiga.

Nos primeiros anos da Idade Média, sua dinâmica grotesca era utilizada como meio de propaganda principalmente pelos vendedores ambulantes de unguentos e panacéias, por curandeiros e peregrinos mendicantes. Os mercados e feiras também eram o local para as produções de fantoches. Esse ambiente agitado teve uma influência compreensível no estilo, composição e técnica do repertório titeriteiro, com suas pantominas mordazes e curtas.

Sua vizinhança com as feiras deu-lhe o caráter de diversão popular, e os titeriteiros se encontravam na escala mais baixa dos artistas comediantes. Justamente por isso até o século XX não há documentação de representações de guinhol apesar de sua popularidade bastante ampla.

A Idade Média e a Renascença deram aos bonecos outra oportunidade de desenvolvimento, na apresentação dos temas épicos do Natal e da Paixão. Isto foi também uma preparação involuntária para o aparecimento dos bonecos de fios, as marionetas.

O público conheceu as marionetas graças aos grupos ambulantes que, em fins do século XVI, chegaram à terra tcheca procedentes da Inglaterra e da Holanda. Essas marionetas eram apenas um componente auxiliar do trabalho dos atores que apresentavam suas peças no idioma de origem, o que logo exigiu um narrador. Mais tarde os chefes de grupos empregaram titeriteiros ajudantes locais. Estes se tornaram aprendizes involuntários da técnica de bonecos.

A possibilidade dos marionetistas ingleses de se apresentarem nas terras tchecas foi truncada pela Guerra dos Trinta Anos. Mas depois do Tratado da Westfália (1648), a tradição das excursões titeriteiras se renovou lentamente. O papel dos grupos ingleses e holandeses foi tomado pelos titeriteiros da França, da Itália e até da Alemanha, principalmente nas cidades pois as aldeias estavam dizimadas e empobrecidas pela numerosa emigração e os horrores da guerra.

No repertório das marionetas dos anos 1630 a 1750, encontramos títulos da velha tradição bíblica e episódios da literatura oral, como Genoveva, o príncipe Maximiliano e numerosas versões do Fausto. Excepcionalmente, ecos longínquos da **commedia dell'arte**.

Em vista dessa influência estrangeira o repertório de bonecos ficou isolado da criação popular.

A mudança de estrutura do teatro ambulante de bonecos aconteceu na metade do séc. XVIII, quando numerosos grupos de atores renunciaram à atividade do teatro de títeres. As exigências crescentes do público das cidades, acostumado a uma arte dramática mais desenvolvida que era vista, nos primeiros teatros-fixos, se chocavam com o ingênuo primitivismo e conservadorismo das produções de títeres.

Isto trouxe mais prejuízo do que benefícios ao teatro de bonecos. Em lugar de grupos de artistas de teatro, as cenas de bonecos ficaram limitadas, quanto ao pessoal, aos membros da família do produtor que, freqüentemente, era o único intérprete de todos os papéis. E o que foi uma profissão artística se tornou um simples ofício hereditário, sem levar em conta o talento.

Do centro das cidades o teatro de bonecos se mudou para a periferia e para as aldeias, o que levou à proletarianização dessa atividade teatral. Seu caráter ambulante e as baixas exigências do público fizeram baixar o repertório a um estilo simples de reprodução. A única vantagem foi a massiva nacionalização dos teatrinhos pois os titeriteiros estrangeiros não podiam trabalhar num meio exclusivamente tchecos.

Por uma feliz casualidade os titeriteiros tchecos atuaram em aldeias e cidades justamente na época do máximo de germanização dessas cidades. Os marionetistas tchecos, assim, se converteram no estímulo da consciência nacional dos habitantes das aldeias onde só de vez em quando chegava um livro e onde nunca chegavam grupos profissionais de atores. O teatro de bonecos - com atraso e de forma simplificada - foi o meio portador da cultura teatral da época. Essa função modesta, porém, historicamente importante do teatro tcheco de bonecos no processo de agitação nacional foi avaliada posteriormente, no revolucionário ano de 1848, quando a consciência nacional veio a sintetizar os rasgos característicos de dezenas e dezenas de marionetistas ambulantes, nos anos de 1750 a 1848 pelas vilas tchecas, num tipo legendário cujo nome está ligado ao do titeriteiro popular Matej Kopechy (1775-1847).

A tradição atribui-lhe também o haver dado ao bufão tradicional do teatro de bonecos, **Pimprle**, o nome de **Kasperek**. Na realidade Kasperek entrou no teatro de títeres no início do séc. XIX, procedente da cena viva. Seu modelo, indubitavelmente este, foi o **Kasperl** da farsa vienense. A morte de Matej Kopecky fecha simbolicamente o capítulo do teatro tcheco tradicional.

A diminuição do interesse pelo teatro de bonecos resultava da falta de fé em seu valor artístico, além das objeções críticas quanto a suas formas decadentes e conservadoras. Impôs-se, assim, um esforço para reabilitar a criação do teatro de bonecos especialmente por sua influência junto ao público infantil. Os pedagogos tomam em mãos esse teatro, nos fins do século passado, e aparecem os bonecos como recurso de educação ética e estética e de exercício plástico, nas escolas primárias e em outros centros de ensino. Também aparecem as primeiras coleções de peças para bonecos, e o primeiro manual de prática titeriteira, em 1889. Entretanto, as cenas continuam fiéis à construção tradicional do teatro para bonecos com boca-de-cena retangular e o sistema barroco de bastidores.

O repertório continuava sendo um problema pois os autores de nome não se interessavam por este tipo de criação. As obras eram de amadores, saídas dos próprios titeriteiros. Estes tiveram o mérito de trazer o conto infantil para a cena dos bonecos.

Diversos clubes tchecos organizaram na primeira década congressos de titeriteiros tchecos e concursos de peças para bonecos. Os teatros familiares também deram grande impulso à cena do boneco, obtendo a colaboração de artistas plásticos de renome.

Um incentivador desse tipo de teatro foi o prof. Jindrich Vesely, que além de organizar uma exposição retrospectiva em Praga, em 1911, escrevendo artigos, estudos e textos, adaptando-se às tendências de modernização e fundando a **União Tcheca dos Amigos do Teatro de Títeres** e como redator e editor de obras para o teatro de bonecos. Vesely fundou a revista **O Titeriteiro Tcheco** (1912). Seu nome está também ligado à **Congregação Titeriteira**, dentro do **Instituto Masaryk de Divulgação Popular**, de Praga, realizando cursos, concursos e atividades editoriais, além de congressos e exposições. Ao lado da revista **O Titeriteiro**, surgiu em 23 a publicação **Nossos Títeres**. Ao lado de dezenas de teatros ambulantes do tipo profissional e tradicional e dos grupos amadores, surgiram no início do século a **Cena Artística de Bonecos**, o **Teatro de Títeres de Educação Artística** contando com dramaturgos e artistas plásticos de importância. Josef Skupa começa a gloriosa época do **Teatro das Colônias de Verão**, (1923) de Plzen, ao qual se ligava a família do marionetista popular Karel Novak. Em 1920, surge em Praga **O Reino dos Títeres** no novo edifício da Biblioteca Central Municipal de Praga. O teatro de Títeres de Plzen, sob a direção de Josef Skupa, ampliou muito seu repertório, incluindo peças cantadas e nas sessões para adultos incluiu programa de revistas e cabaré, com personagens que se tornaram famosos. Skupa não só fazia as vozes dos personagens principais mas era também o dramaturgo, diretor, cenógrafo, técnico, cantor, músico e administrador do Teatro. Tornando-se profissional, seu teatro, que fez excursões ao exterior, logrou grande popularidade na Tchecoslováquia e fora do país.

Outro nome que se destacou foi Jan Malik, na **Cena dos Títeres**, realizando anualmente encontros de titeriteiros. Isto de 1926 até 1942, quando seu teatro foi liquidado pelos alemães.

Muitos outros teatros e titeriteiros se destacaram na Tchecoslováquia até a segunda guerra mundial, tendo sido construídos teatros fixos para bonecos a partir dos anos 20. A Tchecoslováquia ficou conhecida no mundo como o país clássico dos titeriteiros, prova disso foram as visitas cada vez mais frequentes de estrangeiros que se interessavam pelo boneco e pôde-se admirar a criação tcheca e eslovaca penetrando com sucesso no rádio e no cinema. Por isso não foi casualmente que no ano de 1929, durante a apresentação de uma grande exposição de títeres, se constituiu em Praga a **União Internacional da Marioneta** (UNIMA), elegendo-se seu primeiro presidente o dr. Jindrich Vesely. Em 1930 o IV Congresso da Unima elegeu Josef Skupa presidente e Secretário Geral o dr. Jan Malik.

No período entre as duas guerras mundiais também atuaram no país teatros de títeres de língua estrangeira, principalmente alemã como a **Holzerne Truppe** e o teatrinho **Zwin-Zupf-Truppe** bem como teatros de língua hebraica.

Os anos de 1938/1945 foram de duras provas para o teatro de bonecos tchecoslovaco principalmente pelas perdas não só materiais como de vidas humanas. Após o Tratado de Munich, já em 38, o número de teatrinhos se reduziu muito e o número de representações se reduziu à metade. A situação piorou com a ocupação nazista.

Desapareceu a revista **O Titeriteiro**, a nova publicação editada por Jan Malik. A **Cena de Títeres** (1940) foi suspensa pela censura alemã. Restou apenas um boletim mimeografado (Notícias da Associação Titeriteira), clandestinamente. Em 1939 morreu Vesely e em 1941, com a liquidação dos grupos de esporte **Sokol**, deixaram de existir uns 500 teatros de bonecos. Cerca de cem titeriteiros foram mandados aos campos-de-concentração e uma parte deles morreu e os que sobreviveram ficaram com saúde abalada. Josef Skupa não escapou, foi preso e antes de terminar a guerra conseguiu escapar das ruínas da prisão de Dresde.

A história do teatro de bonecos durante a ocupação foi heróica e apesar das

condições difíceis conseguiu levá-lo à cena subtextos de resistência. Em Praga, com o grupo PULS e o mesmo em outras cidades. Teve grande influência a cena ambulante do prof. Skupa com suas funções noturnas para adultos, que a partir de 37 orientava seu repertório para as moralidades políticas.

Após a guerra tornou-se conhecido o papel dos teatrinhos nos ambientes de terror, como no gueto de Terezina e no campo-de-concentração de Ravensbrück, onde as mulheres fabricavam bonecos com os materiais mais diversos e organizaram funções para distrair os presos. O exército clandestino também teve seu teatro de bonecos dirigido por Zdenek Hapala, que com seu teatro de fantoches ambulante, montou obras dramatizadas dos irmãos Josef e Karel Capek.

Os anos da ocupação foram uma dura prova para os titeriteiros tchecos, e eslovacos, mas foram também uma útil preparação para o surgimento de novas condições, melhores, revolucionárias, mais exigentes e mais responsáveis dos anos do pós-guerra.

## FORMAÇÃO PROFISSIONAL DO TITERITEIRO

Zdenek Bezdák (Praga)

“... O moderno teatro de bonecos não exige apenas simples manipuladores de marionetes, mas comediantes, atores no sentido próprio do termo. É preciso acrescentar que um comediante de talento para um teatro de bonecos ainda não basta. Um marionetista tem que **saber** e **querer** manifestar seu talento de comediante não pelo jogo de seu próprio corpo, mas pelo jogo da marionete. É uma modificação muito importante desse talento de base porque é inseparavelmente ligada a **predisposições psicológicas e morais** para o **métier** de marionetista.”

(\*) Jan Malik estudou teatro na faculdade e fez seus primeiros desenhos satíricos. Seu interesse pelos bonecos se desenvolveu a partir dos anos 20. Foi animador de um teatro de subúrbio de Praga. Durante a ocupação escreveu peças para o teatro do prof. Skupa. Após 1945 preencheu diversas funções oficiais no domínio das marionetes e em 49 foi nomeado diretor do **Teatro Central de Marionetes** de Praga onde ficou até 1966. Deu-lhe um estilo original, utilizando os bonecos-de-vara. Foi professor de diversos cursos de bonecos obtendo numerosos prêmios com o seu trabalho. Publicou numerosas obras e se ocupou do Museu de Chrudim. Ocupou funções importantes na UNIMA. Durante toda a vida permaneceu fiel ao boneco de fio. Originário de Pilsen e antigo professor de latim, seu renome cresceu no exterior principalmente pela criação de dois personagens imortais **Spejbl** e **Hurvinek**. (El Teatro de Titeres en Checoslováquia, Prof. Jan Malik Praga, 1970; Les Marionnettes - Bordas, Paris 1982).

Ninguém pode contestar que a arte do boneco tenha obtido após a segunda guerra mundial um desenvolvimento e evolução consideráveis. Dezenas, talvez centenas de teatros profissionais de bonecos nasceram na Europa e até em países em que, antes, o teatro de bonecos mal existia. Atualmente uma cadeia de teatros de bonecos subvencionados pelo Estado funciona nos países socialistas; nos países ocidentais, há centenas de pequenos grupos, em sua maioria ambulantes, que também reúnem pessoas da mesma **profissão**: a de **marionetista**

Imaginemos uma assembléia geral composta de todas as pessoas do mundo que pudessem apresentar cartões de identidade em que, sob a menção "profissão", se lesse em preto e branco: **marionetista**. Quantos milhares de pessoas teria essa assembléia? Dez mil? Cinquenta? Cem mil?

Para exercer bem a profissão, é necessário uma certa **formação** prévia; de resto isto acontece em todas as profissões sérias. Há por acaso alguém que duvide que a profissão titiriteira seja uma coisa séria?

Essa formação pode ser - e é na realidade - muito diferente. Deixemos de lado os autodidatas, que correm o risco de serem toda a vida meros amadores. Mencionemos antes o bom método tradicional de todas as profissões: o aprendiz observa o trabalho do mestre e o mestre ensina ao aluno como utilizar o instrumento; acrescentemos que, neste caso, o aprendiz tem que se contentar em conhecer apenas uma técnica de trabalho, uma única maneira de ver, a do mestre. Mas nenhuma personalidade é capaz, sozinha, de enfrentar todos os aspectos do moderno teatro de bonecos, que não é mais somente uma técnica, uma habilidade, um **métier** propriamente dito. Em nossos dias, bons artesãos não bastam. São necessários **artistas** cultos, instruídos, com conhecimentos variados e profundos, capazes de compreender a totalidade da arte bem como os problemas do mundo e da humanidade.

Daf resulta que só uma escola pode assegurar as melhores condições e os melhores métodos para a formação daqueles que decidirem - é a condição prévia - tomar o boneco a sério.

Há diferentes métodos de formação de marionetistas. Os três principais que encontramos atualmente são os seguintes:

- Escola superior fazendo parte de uma Academia ou de um Instituto de Teatro (Praga, Leningrado, Sofia).
- Oficina de trabalho ou estúdio ligado a um teatro profissional de bonecos (Wroclaw, Orenbourg etc).
- Cursos e estágios mais ou menos irregulares, às vezes destinados a todos os interessados - profissionais ou amadores. Esta última forma é típica dos países ocidentais.

A finalidade deste artigo não é confrontar as três formas aqui descritas. Eu me limitarei apenas à primeira categoria de formação (escola superior), partindo das experiências dos 30 anos da **Escola de Praga**, que é a mais antiga e a mais complexa escola superior que forma vocações na arte do boneco.

Fundada em 1952 como cadeira universitária, ela faz parte da Faculdade de **Teatro da Academia das Artes**. O programa de estudos teve algumas modificações desde a criação da escola, mas os princípios básicos foram pouco modificados. Atualmente a Cátedra compreende três especializações: 1) animação de bonecos; 2) direção e dramaturgia; 3) cenografia e tecnologia.

Para se inscrever é necessário aquisição prévia do bacharelato (o diretor da Academia tem o direito de dispensar o candidato dessa prova em vista de seu talento excepcional, dentro de certas condições). Todos os candidatos fazem exame de admissão, que se compõe de 2 partes:

- **Exame de talento** (recitação de uma poesia, uma pequena peça ou outra demonstração do teatro de bonecos, canto, exame do sentido rítmico, diferentes estudos dramáticos impostos pela Comissão etc.)

Todos os candidatos passam também por uma exame médico geral e um exame especial dos órgãos vocais.

- **Exame oral** sob forma de conversa com a finalidade de verificar os conhecimentos e interesses do candidato, seu nível cultural e aptidões para os estudos superiores.

Normalmente são admitidos 8 a 12 estudantes para o 1º ano desse departamento; é sempre uma minoria do número de candidatos. É evidente que a comissão de admissão (o candidato passa cerca de 2 horas diante dela) só pode prever aproximadamente a evolução futura do talento individual. Se há uma coisa difícil de "medir" é justamente o talento e as outras inclinações individuais. Além disso trata-se aqui de um talento muito diversificado e ao mesmo tempo muito especial: o teatro moderno de bonecos não exige apenas simples **manipuladores** mas **comediantes**, **atores** no sentido mais próprio de termo. É necessário acrescentar que um comediante de talento, para um teatro de bonecos, ainda não basta; um marionetista tem que **saber** e tem que **querer** manifestar seu talento de comediante não pelo jogo de seu próprio corpo, mas pelo jogo do boneco. É uma modificação muito importante desse talento de base por que está inseparavelmente ligada às **predisposições psicológicas e morais** para o **métier** de marionetista.

Os estudantes da Cátedra de Bonecos lutam de perto com o dilema da arte moderna do boneco: se bem que um bom marionetista não difira muito, no que concerne às disposições básicas para o teatro, de seu confrade do teatro de atores - ele jamais terá o mesmo destino artístico, a mesma carreira - ele estará sempre mais ou menos oculto atrás do castelete, anônimo, desconhecido, e representará quase sempre para crianças que, certamente, gostam dos bonecos mas não se interessam por aqueles que os animam. Um comediante quer ser aplaudido; ele tem o dom e a necessidade de se exibir - é normal. E, depois, um comediante pode se projetar na televisão, no cinema. . . Um marionetista tem sempre que renunciar a tudo isto, se quiser continuar como marionetista. Mas dificilmente renuncia a isto aos 20 anos; sobretudo quando se acredita ter talento para comediante (que é indispensável para o moderno teatro de bonecos). Eis um dos problemas mais difíceis e mais delicados da formação do marionetista. É necessário um equilíbrio optimum entre o talento de cada indivíduo e as predisposições psicológicas para o **métier**. Se se rompe o equilíbrio, a arte do boneco fica prejudicada. Testemunha-se isso muitas vezes, infelizmente. A Escola viu, também, durante seus anos de existência candidatos a exame de admissão e mesmo estudantes em fim de estudos, que nunca deixaram de considerar o teatro de bonecos como uma arte menor; a maioria deles não aceitou a profissão de marionetista, naturalmente.

Daf é certo um insucesso pedagógico da Cátedra, não muito freqüente, abstração feita dos recursos materiais da escola gastos inutilmente.

Eu me detive um pouco nesse problema específico da psicologia do **métier**, porque ele tem uma grande influência, muitas vezes dissimulada, sobre a prática contemporânea dos teatros de bonecos (se eles ainda se servem de marionetistas, - o que não acontece sempre), na Tchecoslováquia e em outros países. Seria perigoso, para o futuro do teatro de bonecos, não levar em conta a importância desse problema para a formação dos titiriteiros e para a arte da



marionete em geral.

O exame de admissão é baseado na importância de uma sólida cultura geral e também sobre o senso artístico do candidato. Só excepcionalmente são aceitos bacharéis de 18 anos. Geralmente, pede-se uma prática teatral anterior e a idade mínima de 20 anos.

O exame comporta muitas partes. Análise de uma peça para bonecos, projeto de direção de parte dessa peça, projeto de adaptação de um texto de marionetes, estudos práticos de **mise-en-scène**, exame oral geral etc.

Não se admitem muitos estudantes (4 por ano) e as exigências aumentam de ano para ano, porque atualmente o número de diretores nos teatros Tchecos é mais ou menos suficiente, com exceção de alguns teatros eslovacos.

Este último departamento comporta também a formação de diretores literários para os teatros de bonecos, mas a maioria dos estudantes pensam de preferência na carreira de **metteur-en-scène**; de resto, há poucos teatros que podem contratar uma especialista unicamente para a direção literária do teatro.

É sobretudo esse departamento de direção que interessa mais aos estudantes estrangeiros. Às vezes há mais estudantes estrangeiros que tchecos em cada ano nesse departamento.

O exame de admissão comporta a execução de um retrato de acordo com modelo e esboço de marionetes para uma peça. O exame oral pretende mostrar a cultura geral do candidato e seus conhecimentos dos problemas de artes plásticas. O candidato pode apresentar à comissão seus trabalhos artísticos, desenhos, pinturas, projetos de bonecos etc.

Todos os anos, o número de candidatos excede o número de vagas. Os estudantes desse departamento que saem da escola têm também a possibilidade de trabalhar como técnicos e construtores de bonecos, uma profissão muito procurada. Alguns dos antigos alunos trabalham em "artes livres" e colaboram com diversos teatros.

A lista de cursos desse departamento apresenta 35 matérias diferentes, inclusive cursos fora do horário regular e também no departamento 2.

Em 1952, a Cadeira começou com 2 pedagogos internos e uma dezena de professores encarregados de cursos. Atualmente, o corpo docente compreende uns 15 pedagogos titulares da escola e uns 20 especialistas externos encarregados de cursos. O número total de estudantes em todos três departamentos varia entre 60 e 80, portanto, 15 a 20 por ano. Há uma média de um professor para 2 estudantes somente, o que permite processos pedagógicos muito individualizados.

No programa de estudos há duas partes com objetivos diferentes. Durante os dois primeiros anos, os estudantes adquirem uma base sólida da profissão e, no curso dos anos seguintes, eles trabalham já mais ou menos individualmente sob a supervisão dos professores. Durante esse período a atividade se concentra principalmente nas representações destinadas a serem montadas no palco da escola. Trata-se de uma atividade prática que prepara diretamente o estudante para o trabalho artístico de um teatro profissional.

Os estudos terminam com um exame de diplomação, que compreende uma tese e um trabalho prático.

A maioria dos antigos alunos da Cadeira trabalham em teatros profissionais de bonecos, cujo nível artístico depende hoje, em grande parte, de sua contribuição. Muitos se revelaram desde o início criadores originais que influenciaram de muitas maneiras o desenvolvimento do teatro de bonecos Tcheco. Outros antigos alunos se destacaram também em outros domínios artísticos, sobretudo o **teatro negro** criado e desenvolvido pelos estudantes da escola. Também existem hoje muitos grupos independentes que praticam essa técnica de luz negra, dirigidos por antigos alunos e que já se exibiram em diversos países. Estudantes e estagiários de 25 países já passaram pela Escola (Bulgária, Hun-

gria, Japão, Monçólia, Polónia, República Democrática Alemã, República Federal Alemã, Romênia, Tunísia e República do Vietnam, diversos países da Europa além de México, Uruguai e Argentina). Os estagiários têm um programa de estudos de curta duração.

A Escola de Praga, em seus 30 anos de existência, tem obtido grandes resultados com o seu método de formação dos artistas de teatro de bonecos, concebido não como um artesanato que fabrique diversões para crianças, mas como uma forma autônoma de arte teatral.

(\*) A palavra marionete tem aqui um significado amplo (boneco de qualquer técnica) e não boneco de fio apenas.

As leis da época da monarquia austro-húngara perseguiam os grupos de titeriteiros através de regulamentos que coíbiam os espetáculos ambulantes, em barracas e feiras. Para assegurar condições de funcionamento dos grupos titeriteiros foi necessário editar uma lei (**Lei sobre o Teatro**) em 1948, pois antes nem o teatro do prof. Skupa escapava à perseguição. A **Lei de 1948** colocou o teatro de bonecos no mesmo nível das demais formas teatrais, como drama, pantomima e dança. A partir daí surgiram os primeiros grupos profissionais e a Catedral para formação de titeriteiros data de 1952, destinada a formar dramaturgos, técnicos, cenógrafos e marionetistas, adjunta à Faculdade de Teatro da **Academia de Artes Musicais de Praga** (AMU). O surgimento dos primeiros teatros profissionais modificou a estrutura do teatro de bonecos tchecoslovaco e se converteu no primeiro degrau do desenvolvimento dessa arte. O segundo foi a chegada dos primeiros graduados da Escola de teatro, que assegurou o grande desenvolvimento do teatro de bonecos no pós-guerra.

(Livro consultado: **El Teatro de Titeres en Checoslovaquia** - Dr. J. Malik e E. Kolar - Praga 1970)

# BONECO NA TERAPIA

Virginia Valli

## 1. A Outra Marionete

Para começar seria bom fazer um pequeno apanhado histórico da aplicação do boneco na terapia. No Brasil, conhecemos a experiência da dra. Guiomar Gontijo, que aplica o boneco na terapia em seu consultório, e com quem trabalhamos nos anos 75/6 no Hospital Pínel (Rio de Janeiro), numa experiência muito enriquecedora, fazendo atendimento a crianças do setor ambulatório infanto-juvenil. Tendo participado desse trabalho, posso expor nosso processo - bem diferente daquele que é feito na França sob a orientação dos especialistas da associação **Marionette et Thérapie** - e talvez tirar algumas conclusões comparativas que não sei se caberiam bem numa publicação como o **Mamulengo**.

Há que distinguir primeiro a que clientela essa terapia é aplicada, se a criança ou adultos. E a partir daí as abordagens podem variar amplamente. O método aplicado aqui pela dr. Guiomar é baseado nas teorias da Dra. Lauretta Bender, com quem ela trabalhou em Nova York. O boneco é usado não só para diagnóstico como para tratamento de crianças nervosas ou psicóticas e tem a finalidade catártica que se dá por um processo bem semelhante àquele que acontece na antiguidade, com as famosas tragédias gregas e sua famosa **catarse**. Na França a experiência relatada, com crianças, é a da dra. Marguerite Polaert, do **Centro Hospitalar de Lens** (\*), que tem um pavilhão com serviço ambulatório para crianças, do serviço de medicina escolar. As crianças atendidas são crianças com "dificuldades", que vivem no meio familiar, e a gama de problemas é muito variada. E as crianças são levadas a outras atividades ergoterápicas, dada a dificuldade de fazer um trabalho seguido, com a frequência semanal (1 vez) apenas.

As dificuldades deste trabalho dentro de uma instituição são as mesmas, lá como aqui. Tudo depende dos espaços, dos animadores, marionetistas ou não, dos bonecos que são postos à disposição das crianças. E também dos grupos de crianças e da variedade de problemas de cada uma. Como esse boneco-terapia, que entra no terreno do **drama**, parece que sofre da maldição secular que o teatro carrega consigo em nossa **sociedade**, apesar da validade do método terapêutico, das reações positivas da criança em relação ao boneco - que isto já não se discute e os médicos e especialistas reconhecem seus efeitos - parece que não havendo uma lei que imponha esse processo terapêutico como tratamento, tudo acaba se passando numa meia clandestinidade. Os bonecos são desprezados, ficam jogados aqui e ali, acabam desaparecendo totalmente.

Os depoimentos dos especialistas confluem todos para esse tipo de dificuldade, seja com a aplicação a doentes externos ou institucionalizados. Talvez daí advinha que as pessoas que querem fazer esse trabalho fiquem sempre marcadas como umas **picaretas** fazendo suas experienciuzinhas por aí. Falta uma oficialização do processo, uma atitude política em relação ao assunto.

Em matéria de arte-terapia, só se viu reconhecida no Brasil como atividade séria, a da dra. Nise Silveira, no Hospital Pedro II.

Mas podemos avaliar o que ela não sofreu de limitações, restrições e perseguições de todo tipo para se ver reconhecida nesse campo. E nem sabemos se é uma atividade que tem um seguimento, apesar do sucesso. É que parece que o trabalho com esses **deixados pra lá**, os jogados no buraco da **nossa sociedade** não tendo uma finalidade de consumo imediato, não vale a pena pensar nele nem resolver o problema.

O trabalho continuado a respeito da marionete terapêutica de que temos notícia é o da **Marionette-Thérapie**, feita por uma associação reconhecida por lei e que já consegue muitos resultados para provar a todo mundo que vale a pena esse esforço terapêutico. A Associação edita regularmente publicações e boletins, reúne periodicamente os especialistas e interessados em Colóquios - como este que aconteceu em Charleville-Mézières, abordando o tema **Du Corps à la Parole**.

No relatório publicado em 1980 (**Rapport d'Experience Atelier de Quartier**) sobre o resultado das primeiras oficinas com crianças de bairro, partindo da hipótese de que "a marionete pode ter efeitos liberadores e terapêuticos sobre a criança pelas múltiplas possibilidades que oferece", os franceses chegaram à conclusão de que o boneco permite uma expressão rica e completa, facilitando o relacionamento entre as crianças, e isto por diversas razões:

- pelo seu aspecto lúdico e de lazer;
- pelas possibilidades de realizações manuais na fabricação (coordenação, habilidade, etc.);
- pelas possibilidades de criação, de trabalho da imaginação e de elaboração verbal (elocução, expressão, comunicação),
- pela sua dimensão projetiva, isto é, projeção de conflitos, desejos, angústias, a marionete vindo a representar um outro **eu** ou o **double**;
- pela abordagem corporal que proporciona durante o jogo dramático (importante nas perturbações de ordem psicomotora e relacional);
- pela relação com o castelete. Sua presença ou ausência oferece um interesse a mais que é importante para observação.

O favorecimento de contatos de crianças ditas "normais" com outras diferentes, com **handcaps**, de crianças de ciclo escolar e de crianças inadaptables - tudo isto é para ser levado em conta nesse trabalho da **Marionette et Thérapie**.

Relataremos em outra oportunidade as experiências feitas com adultos, principalmente em instituições fechadas, como o **Centro Hospitalar de Belair** (Charleville-Mézières), sob a direção do Dr. Garrabé, e a do **Centro Psiquiátrico de Mayenne**, com a Dra. Colette Duflo.

(\*) O Centro Hospitalar de Lens é um centro de 400 leitos, com sistema de pavilhões. O Serviço Henri Wallon abriga o Pavilhão Infantil, um serviço de tratamento ambulatório. É frequentado por crianças e adolescentes de 3 a 17 anos e pelos pais.

## 2 – Que Marionete? Que terapia?

Marc Chevalier

A arte da marionete é tão rica e as vias da terapia tão complexas, que nos parece útil, ao tratar da questão, tentar uma abordagem daquilo que se poderia esperar dessa confrontação.

Não se trata aqui de dar respostas, mas de suscitar algumas reflexões.

Quando falamos **que marionetes**, não é para falar nem da forma nem do gênero, mas para precisar o que supõe essa denominação.

A distinção fundamental entre uma marionete e um boneco é que a primeira se destina a ser manipulada, isto é, que mesmo se a realização de um boneco traz ao doente um meio de expressão, e ao terapeuta informações úteis, não se pode falar de marionete se não houver manipulação. O boneco é o instrumento, a manipulação a linguagem. Desenvolver a linguagem, transmiti-la de maneira eficiente exige um domínio que só se adquire com longo treinamento. E não é tudo! O boneco é uma arte de síntese. A fabricação dos personagens, dos cenários, dos acessórios resulta numa criação plástica. A manipulação: a expressão oral e corporal, a própria dança. A realização de um jogo: o texto, a música, a **mise-en-scène**. Tantas linguagens expressivas nas quais o doente pode encontrar meios de expressão e os especialistas podem discernir aptidões e abrir canais liberadores aos seus pacientes.

Porque se pela própria transferência que ela supõe, a marionete pode ser utilizada como mediador entre o doente e seu ego, entre o doente e os outros, seria lamentável ignorar o papel ao qual ela pretende como arte autônoma.

A tal título, ela pode se tornar um recurso privilegiado que permitirá ao doente, superando seu **handicap**, atingir uma expressão artística original, encontrando, portanto, um lugar na sociedade.

Em apoio dessa asserção, citarei a atividade de um excelente artista plástico, Alan Van de Vele, durante três anos, no **Centro de Ajuda ao Trabalho** em Bois-Meunil (Maule). Expusemos no CREAM uma centena de obras realizadas por seis ou sete doentes, débeis profundos, que ele conduziu à pintura. Essa exposição foi repetida no **Centro Pompidou** e o pintor Dubuffet integrou esses novos criadores em seu movimento de **Art Brut**. Além de um resultado financeiro não negligenciável, o fato da apresentação de seus trabalhos, durante uma exposição, serviu para compreender o extraordinário acontecimento que fora para eles a descoberta de seu potencial artístico.

Situar dessa maneira nossas ambições pode parecer utópico tanto mais que o boneco, arte em princípio coletiva, tem limitações mais rigorosas que as outras expressões. Mas parece que, numa direção que ainda está quase que inteiramente por ser explorada, quanto mais ampla for a visão com que se apreenda esse campo de experiência, mais amplas serão as oportunidades de descobrir novas respostas. Marionetista ou terapeuta, não ignoramos, entretanto, as dificuldades de tal empreendimento, e sabemos que tudo não pode ser aplicado a todos, e aqueles resultados continuarão sendo exceção.

Mas quem pode o mais pode o menos, e se nem todos os doentes são dotados de capacidade criadora, pelo menos poderão abordar pelo caminho decisivo da arte, novos modos de comunicação.

Tal pesquisa não pode ser realizada com êxito sem uma colaboração estreita, em partes iguais, entre o prático da marionete e o prático da terapia, e em mais alto nível, sem que os marionetistas conduzam seu caminho para a terapia ou sem que os terapeutas fazem seu caminho até o boneco. Isto significa uma formação aprofundada de uma e de outra parte. Nisto, a associação **Marionnette et Thérapie** tem um importante papel a cumprir.

(Marc Chevalier)

(\*) O termo **marionete** significa, aqui, qualquer tipo de boneco, seja vara, fio ou luva.

### Colette Dufлот:

"A marionete se enraíza no corpo de seu criador e nos leva, em consequência, ao outro lado do espelho, nesse mundo do imaginário, lugar da criação, fonte e raiz do que é o mundo humano."

### 3 - A propósito de uma oficina Ergoterápica de bonecos

Daniel Frederic

Introduzir o boneco num serviço hospitalar psiquiátrico de doentes adultos parece a priori, aceitar um desafio, tanto no que concerne à colocação do objeto quanto ao lugar onde esse objeto vai ser criado e animado. Os obstáculos e a resistência são de fato múltiplos.

Primeiro, as relações do adulto e da marionete são, em princípio, complexas. O desprezo e a derisão que são, muitas vezes, a primeira reação dos adultos diante do boneco, respondem muitas vezes aos problemas complexos colocados pela refação desse adulto em sua própria infância, e a força do recalque é difícil de se vencer.

O risco do malentendido existe e temos que dissipá-lo rapidamente.

Não se trata, para nós, através da utilização da marionete, de fazer regressar o adulto doente mental (psicótico, principalmente) a um estatuto de criança menor.

Segundo, a organização institucional de um hospital psiquiátrico continua sendo, muitas vezes, um obstáculo à criação e à continuidade de uma atividade teatral.

As sequelas do atavismo asilar, a inércia, as diferentes compartimentações, o clima deletério que reina muitas vezes nesse tipo de instituição, são tantos outros obstáculos que anulam qualquer tentativa de criatividade e de atividade viva:

- a inércia dos corpos asilares congelam o corpo do doente na ordem das coisas da instituição, negando antecipadamente qualquer possibilidade de um doente-ator, de um doente-marionetista;
- a inércia dos corpos profissionais que acusam o enfermeiro marionetista de não ser mais "solidário" com "sua" equipe, de não estar mais presente no "seu" pavilhão, com "seus" doentes, considerando os bonecos um divertimento a fim de escapar do "trabalho verdadeiro";
- a inércia do desejo, que interdiz qualquer forma de satisfação libidinal na sua própria implicação profissional;
- a compartimentação que conduz o doente-marionetista a uma crise de angústia aguda, temendo ser repreendido no dia seguinte ao espetáculo pelos especialistas do "seu" serviço por ter participado de uma atividade com outros enfermeiros.

Dentro de tal contexto, o objeto marionete custa a achar o seu lugar e a ser reconhecido na instituição.

As vicissitudes históricas que o boneco tem conhecido se prolongam: e se essa marionete, que libera a palavra, que logo passa à crítica, se tornasse o exultório da cólera dos hospitalizados?

O perigo logo é percebido e os mecanismos de defesa institucional, se não se cuidar, são imediatamente acionados.

Todavia, uma atividade "marionete" pôde ser criada e sobretudo, pôde sobreviver, apesar das muitas dificuldades, no Hospital Psiquiátrico de Charleville-Mézières desde 1976 (\*).

A oficina ergoterápica se propôs como objetivo principal até o presente criar um espetáculo de **marottes**, (\*). Os doentes são levados a construir eles próprios seu boneco (fabricação das máscaras, figurinos, etc), o grupo se reúne para tentar elaborar o roteiro. Os espetáculos são em seguida apresentados, de preferência fora do hospital.

O grupo de **soignants** encarregado desse tipo de atividade sugere a questão, e continua a fazê-lo, de forma legítima, a questão de saber em que essa atividade poderia ter um impacto terapêutico.

Logo de início é inegável que avaliamos rapidamente a dimensão dessa psicoterapia catártica. Por exemplo, como efeito da **projeção**, certos doentes puderam se liberar da carga emocional que estava ligada a uma lembrança traumática. Isto concerne, principalmente, a toda a patologia superveniente, que se pode chamar de "nevrose institucional". Os doentes são conduzidos a rapidamente evocar as condições de sua hospitalização, que se deu, geralmente, num clima angustiante e de suas condições de hospitalização, podendo então tomar algum distanciamento de sua carga e da prisão da vida institucional.

Além disso a dimensão de psicoterapia de grupo, pela via dessa atividade ergoterápica, é inegável. Isto parece interessante quando se sabe das dificuldades das psicoterapias duais no meio hospitalar, onde a transferência permanece dificilmente analisável de tal modo ela se dispersa e se esfacela nos polos múltiplos oferecidos pela instituição.

Contudo, parece-nos que o alcance "psicoterápico" dessa atividade permanece limitado. Não pudemos dominar certos obstáculos e certos revezes dessa experiência. Por exemplo:

- falta de rigor na composição do grupo (e dificuldade de achar uma estabilidade na composição desse grupo);
  - falta de rigor no trabalho de interpretação, justamente quando um material muito rico é recolhido durante a fabricação das bonecas e de sua operação;
  - falta de liberdade de projeção dada aos atores pelo fato das exigências limitativas impostas pelo roteiro;
  - a própria finalidade da atividade (produção de um espetáculo) é criticável. É bastante difícil definir o campo terapêutico e determinar a partir de que momento e em que condições a atividade se torna terapêutica.
- Para nós, o sentimento é ter criado uma atividade muito interessante e dinâmica num serviço de psiquiatria. Não é terapêutico:
- tentar criar um espaço de vida numa instituição hospitalar?
  - doentes e **soignants** durante semanas vivendo juntos, serem confrontados com as mesmas dificuldades e achando-se unidos no mesmo objetivo?
  - liberar possibilidades de criatividade dos doentes durante a fabricação das **marottes**?

Muitas vezes nos censuram o dar demasiada importância ao caráter estético do objeto criado e de cair num perfeccionismo que prejudicaria a espontaneidade. Com que direito se recusaria aos doentes mentais a preocupação com a qualidade estética de sua produção? Com que direito se recusaria reconhecer seu profundo desejo de valorização e de sublimação através do caminho da criação artística? Basta constatar a ligação de cada um com seu boneco.

André Breton não disse:

"A arte daqueles hoje catalogados na categoria de doentes, de deficientes mentais constitui uma reserva de saúde mental"?

Finalmente, não é importante fazer um espetáculo durante um festival de bonecos e situar a Instituição Psiquiátrica, por um momento, na dinâmica cultural da cidade e de se fazer reconhecer aí?

Todos os espectadores clogriaram a qualidade do espetáculo; alguns doentes ficaram admirados e muito orgulhosos ao ouvir que o espetáculo era de qualidade superior a outros dados na cidade por profissionais de bonecos. Que revanche para os "ao Deus dará" de nossa sociedade!

Não se trata, entretanto, de traçar um quadro idílico, porque estamos sempre e periodicamente enfrentando o problema da sobrevivência da atividade marionete, de que se tem a impressão às vezes de que nada mais é que um implante artificial, que convém reanimar regularmente pois nem sempre é reconhecida no

seio da instituição.

Tentamos, assim, achar os meios de romper esse impasse. Para começar, procurando demarcar essa atividade ergoterápica, muito específica, da instituição hospitalar no plano administrativo: uma associação (Lei 1901), sem fins lucrativos foi criada com esse objetivo. Isto não bastou, por que continuamos tributários da infra-estrutura hospitalar.

Há cerca de três meses, progredimos um pouco nessa via de independência utilizando os locais do **Instituto Internacional da Marionete**, de Charleville-Mézières.

A partir daí dois grupos de doentes se reúnem semanalmente nesses locais. São grupos mistos, de doentes hospitalizados e não hospitalizados. Imediatamente pudemos constatar progressos sensíveis quanto ao interesse terapêutico da atividade: o local, neutro, mas um lugar específico do boneco, permite uma liberdade muito maior da projeção e da expressão. Ficamos de resto muito surpresos com a dedicação dos doentes não hospitalizados às reuniões de trabalho, cuja presença tem sido regular.

Talvez, agora, tenhamos mais ambições e esperanças quanto a essa atividade sob nova forma de grupo. Fazemos questão de manter (e às vezes fazer sobreviver) a atividade de oficina ergoterápica do boneco no seio da instituição hospitalar. Essa oficina nos parece de fato dinamizante porque, talvez pela primeira vez, a ergoterapia não é mais o local onde o silêncio é de ouro.

Pode ser um sonho louco, mas o primeiro significado da palavra **marotte** não é o de "idéia maluca"?

(**Daniel Frederic C.H.S** de Belair Charleville-Mézière)

(\*) **Marotte** - Um bastão encimado por uma cabeça (símbolo da Loucura); fantasia, mania, capricho, loucura.

Obras consultadas: MT – **Bulletin** (82/2), **Recontres Marionnettes Thérapeutiques** (1978 e 1980 e Boletim da **Sociedade Pestalozzi do Brasil**, nº 51 – 1970.

"Tenho o meu projeto, a minha experiência: utilize o objeto fabricado pelo psicótico adulto com uma espécie transicional sobre o qual se pode apoiar a fim de contribuir para a restauração dinâmica da imagem do corpo. Para mim o grupo de marottes é o preliminar à psicoterapia: pelo trabalho que fazemos o psicótico pode chegar a reviver em seu corpo e ter, assim, novamente acesso à dimensão temporal de sua existência, a reintegrar sua história. Mas para outros o boneco, e pareceu ser uma espécie de recurso para um psicodrama analítico, isto é, o "jogo dos ginhóis" de Madeleine Rambert. Para alguns de nós, a marionete me pareceu ser utilizada em óticas diferentes: afirmar sua existência pela criação de espetáculos, trabalho ergoterápico, expressão lúdica integrada à vida de um grupo de crianças, valorização, afirmação de si etc..."

Dr. Collete Duflot  
(Centro Psicoterápico de Mayenne – França)

# O BONECO NA ESCOLA

Lothar Kampmann

São três os domínios pedagógicos aos quais o boneco pode trazer uma contribuição interessante: a imaginação, o diálogo e a atenção.

Também é necessário, se quer evitar a mediocridade, guiar o aluno em todas as fases da preparação: trabalhos manuais, escolha de personagens, estudo dos diálogos, discussões sobre a **mise-en-scène**, distribuição de tarefas etc.

## Os preparativos

Temos aqui três imperativos do jogo: a técnica (criação de bonecas, construção da cena e dos cenários), elocução (que deve se inspirar no ensino da língua e da literatura), reflexão a partir da escuta do diálogo, dos jogos de cena, do personagem que cada ator representa).

Tudo isto pressupõe, em consequência, uma preparação de fôlego. Chega-se a isso, geralmente, pelo exercício prévio de outras atividades desenvolvidas em disciplinas muito diferentes e a níveis escolares também diferentes. Por exemplo, após os primeiros resultados em modelagem ou então na experimentação de um novo material: madeira, argila, tecido, ou ainda a audição de uma fábula ou de uma narrativa histórica que se deseja desenvolver mais longamente.

É aí que intervem o papel do educador. Conforme o nível escolar dos alunos, conforme os grupos que, na classe, vão formar o voluntariado das equipes dinâmicas, conforme a habilidade de uns, a facilidade de expressão de outros, a imaginação dos mais vivos, o educador poderá propor, dirigir, orientar.

Uma vez escolhido o tema da representação, é importante imaginar e criar os personagens. Para cada sainete, dois bonecos pelo menos deverão ser o polo de atração do espetáculo digamos até, as vedetes.

Como cada um gostará de ser o criador, um diálogo preliminar com as crianças se torna indispensável a fim de distribuir as tarefas, de modo que nenhuma se sinta frustrada.

Essa distribuição será decidida pelo professor. A multiplicidade de tudo que é necessário vai facilitar a escolha: modelagem ou escultura das cabeças, montagem das bonecas, confecção das roupas, construção da cena e pintura dos cenários, criação dos acessórios, música de acompanhamento e sonoplastia. É necessário que cada boneco seja, para facilitar seu reconhecimento, muito diferente um do outro e que o conjunto transmita, pela sua expressão, o tema escolhido. Um grupo de marçianos não poderá se apresentar sob o mesmo aspecto que um bando de ladrões.

A criança tem, então, a liberdade de imaginar, mas, guiada pelo tema e pelos imperativos do trabalho de grupo, tomará, instintivamente consciência dos limites dessa liberdade. O educador será recompensado pelos seus esforços quando o próprio aluno der um nome ao seu boneco, quando souber, após refletir, o que ele poderá dizer ou fazer. Em uma palavra, quando a criança souber analisar o personagem que ela acaba de criar e fazê-lo evoluir no meio dos outros personagens.

É evidente que para isso é necessário criar pequenas equipes, cujos membros estarão autorizados a discutir entre si sobre o trabalho concebido pelo grupo. O vocabulário poderá perder, mas o espírito se enriquecerá.

## A representação

Criança ou adulto, o apresentador de bonecos deve ter muita intuição para sentir o público. Deve saber fazer abstração de sua própria personalidade para ser unicamente o personagem que está em cena. Ajuntemos mais: que seja capaz de concentração, de observação e de imaginação. E isto não é tudo: é preciso muita habilidade se quiser manipular corretamente - e simultaneamente o herói e o polícial.

O boneco de vara necessitará menos de habilidade manual do que o boneco de fio. A vara, portanto, estará reservada aos menores.

O que importa é a identificação absoluta do apresentador com o personagem que ele vai animar. Ele tem que inventar uma linguagem, um raciocínio e uma reflexão que estejam em harmonia com o caráter dado à boneca. Além disso, ele tem que saber a todo momento entrar no jogo dos parceiros, dar a réplica prontamente, e ao mesmo tempo manipular os bonecos a fim de que as atitudes do herói correspondam à ação que se espera dele.

Muitas vezes é preferível não permitir que tudo isto dependa da improvisação. Será preciso, então, preparar os textos, aprender os papéis, ensaiar com as crianças os gestos desse ou daquele boneco. Entende-se que o educador conceberá todos esses elementos como um trabalho de grupo, em que cada criança tem que demonstrar iniciativa e expor suas sugestões. Toda a classe tem que participar.

Tanto nas horas de curso consagradas às atividades de motivação como naquelas dedicadas ao estudo da língua é que a representação poderá aos poucos tomar forma. Redação e recitação guiarão a criança no difícil exercício que é a aprendizagem de uma elocução correta. O roteiro da estória, a preparação dos diálogos se tornarão agradáveis lições de vocabulário. Enfim, é o conjunto das crianças que, após combinado, poderá decidir sobre a distribuição dos papéis.

## A platéia jovem e a análise crítica

Outro aspecto importante do teatro de bonecos é a crítica que convém suscitar da parte dos jovens espectadores. Numerosas questões serão colocadas: a boneca refletirá de modo bem explícito o personagem que representa? Seus movimentos estão de acordo com o jogo de cena? Como se pode melhorar, conduzir à comicidade e provocar o riso com mais facilidade? O tom do diálogo está certo, a voz bem colocada? E o cenário? Quem sabe é necessário modificar esse ou aquele quadro. De que modo?

As crianças, geralmente emitirão opiniões divididas e é difícil, nessa idade, saber exprimir claramente o que sentem.

Será, então, necessário deixá-las brincar de **mise-en-scène**.

Com a boneca na mão, deve-se explicar-lhes, pelos movimentos e pelas palavras como devem agir. Para mim é esta a melhor aprendizagem da crítica construtiva.

Quanto ao diálogo, o resultado será maior se ele se basear no jogo de perguntas e respostas. O boneco questiona e, levada pelo entusiasmo, toda a platéia responde e informa. Neste jogo, pode-se usar a dona Gramática, a sabidona ou o coro rítmico da tabuada.

Não é necessário que esse teatro seja montado com grandes recursos nem com atores experientes. O principal é que ele envolva um verdadeiro trabalho de equipe, realizado com alegria.

Ele vai contribuir para o desenvolvimento da imaginação, da criação, da observação e a facilidade de elocução e da análise crítica. Nisto ele será um preciso instrumento da pedagogia moderna.

**Material** que poderá ser usado num teatrinho de bonecos improvisado: frascos de plástico de diversos tamanhos (o maior para o corpo e o menor para a cabeça), bolas de isopor (às quais se aplicam papel ou pano colado para fazer os traços), meias usadas ou manga de um pullover velho (à qual se aplicam os olhos, o bico de um pássaro); varetas às quais se fixam as cabeças (boneco de vara); rolos de papel higiênico podem servir para fazer cabeça e corpo do boneco. Junte a isso, fios diversos, fitas, rafia, palha, tecidos leves e tudo aquilo que aplicado à base dê movimento ao boneco.

#### **Michael W. Gamble**

O teatro de bonecos pode funcionar como auxiliar de aprendizagem e de desenvolvimento acadêmico. Os **Muppets** e outros grupos profissionais têm demonstrado cabalmente que os bonecos podem ser usados para ensinar uma variedade de conceitos ou/e de assuntos. Dessa forma, o estudo de **puppetry** é de valor não só para futuros realizadores, como também para treino de professores e para professores potenciais uma vez usado como instrumento dentro do programa da sala de aula. Por exemplo, o boneco tem sido usado para desenvolver a linguagem oral e as habilidades de audição, matemática e a compreensão de literatura e história. Provou também sua utilidade em casos clínicos, isto é, como terapia da fala fisioterapia e psicoterapia. A criança tímida e retraída encontra muitas vezes um alívio para suas emoções recalçadas, através do boneco, e a agressiva aprende muitas vezes a adaptar seu comportamento ao caráter do boneco que está manipulando. Também é interessante o fato de que o boneco provou sua eficácia no ensino de estudantes que têm limitadas habilidades de movimentos como aqueles confinados em leitos e cadeiras-de-rodas. Eles podem não ser aptos para andar, mas podem fazer o boneco voar!

#### **Françoise Gründ-Khaznadar:**

Entre as formas para-teatrais há uma particularmente desprezada. Trata-se do boneco. Esquecidos os discursos de Kleist! Rejeitadas as teorias de Gordon Craig sobre o ator super-marionete! Ninguém se liga mais as ações dominadas da forma inerte. Será que é a confiança que está faltando?

Ou não será antes uma espécie de angústia que é preciso não permitir que se instale? O ocidente, já regido por máquinas e computadores, que ele não compreende mas que organizam sua vida, recusa a tomada de consciência possível graças à intermediação de uma substância estranha (a madeira, o pano etc. Com mais razão, quando se trata de **Sombras**, ele se opõe à idéia de aquisição de conhecimento por esse meio simbolizando "o que não existe", "o que se situa além dos limites da vida", no vocabulário, na poesia, nas artes plásticas.

# O VILÃO É RIDÍCULO

Maria Mazzetti

Suponho que qualquer obra para criança deva despertar o riso. Através da alegria e do bom-humor uma criança deveria aprender as coisas da vida. O atestado melhor de sanidade mental é quando alguém ri de si próprio, e foi Corção quem disse, a propósito do bom-humor de Chesterton, que o humor não deixava de ser, no fundo, uma coisa extremamente séria. Parece que quando a criança ri, ela foi convidada pelo autor, numa piscadela brejeira, a verificar o mérito da questão, a descobrir o ridículo, a ironia, o absurdo, a irreverência e, para isto, colocar em ação um verdadeiro mecanismo de pronto e inteligente raciocínio. Portanto seria o bom-humor uma forma rápida e agradável de se levar uma criança a julgar e a refletir.

O fantoche já é por si uma fonte inesgotável de bom humor pois ele vem a ser sempre a caricatura de alguma coisa. Ele contém uma boa dose de ironia e seu humor é despido de grandes malabarismos intelectuais - é simples, objetivo, doce e ingênuo, e por isso agrada tanto ao homem do povo como às crianças. Observei que as crianças amam a loucura, que para fazer teatro de bonecos para eles, era importante enlouquecer, esquecer das verdades matemáticas e do bom senso. A loucura seria uma mistura de absurdo e imprevisto. se eu quero ouvir notícias no rádio, supõe-se que eu deva apanhá-lo, ligá-lo e colocar-me silenciosa e sensatamente a ouvi-lo. No teatro de fantoches isto é absolutamente impróprio! Não posso perder a oportunidade de fazer tudo ao contrário e de virar o mundo de pernas para o ar. . . Neste caso não preciso solicitar um rádio ou apanhá-lo. Ele aparece caminhando, feito de saco de supermercado, com uma enorme boca que se move. Não preciso ter o trabalho prosaico de ligá-lo pois ele já sabe o que preciso ouvir, fala as notícias, dialoga comigo, fica zangado, me manda calar, e ainda será capaz de me bater na cabeça para que eu o ouça, pois o perigo se avizinha. . .

No teatro de fantoches o absurdo e o intempestivo têm razão para existir já que tudo é fácil de acontecer - podemos trocar cabeças, coisa impossível entre atores, espichar o pescoço um metro, voar como as aves, etc.

Penso que não se deve provocar medo verdadeiro na platéia infantil, mesmo na passagem de maior conflito, no clímax, quando a curva da peça atinge seu ponto alto. Para isso aprendi a colocar uma nota de humor a fim de que a criança relaxe, vendo o absurdo da situação. O vilão, por isso mesmo, é sempre ridículo, a começar pelo nome.

Observei também que toda criança ama toda sorte de correrias dos bonecos, empurrões, batidas, quedas, pauladas (contanto que realmente não doam). Ri dos sons caricatos e inesperados, do grito sem motivo, dos nomes próprios engraçados, dos movimentos bruscos, desmaios em série e vi, muitas vezes, a criança rir do próprio texto.

Claro que a hilaridade não deve ser contínua. As crianças devem ter chance de fazer opções em silêncio, torcerem, se manterem em expectativa, em êxtase, tocadas pela poesia e pelo mistério, atentas para pensar rapidamente, e finalmente, sorrindo zombeteiras e gargalhando francamente.

Um espetáculo que pudesse extrair tudo isso de uma criança seria, a meu ver, um espetáculo completo. Em resumo, penso que a criança deveria sair de um espetáculo de fantoches mais alegre do que quando entrou, e que o riso ainda é um ótimo sinal.

(Do livro *Fantoches - Humor, Festa, Poesia* - Ed. Fundo de Cultura - 1973)

O fantoche é um elemento rico em possibilidades. Por sua extrema rigidez, está impossibilitado de ter contrações faciais, falar e caminhar naturalmente. Está morto. A impossibilidade para a vida é que o torna, entretanto, hábil para se transformar no propulsor da feérica imaginação infantil. A criança obriga-se com isso a dizer o que não foi dito, a imaginar o que foi apenas sugerido. No fantoche tudo é sumário, reduzido, sintético. Dá-se um ponto de apoio para que a criança teça, a seu bel-prazer, uma rede ofuscante de fantasias em torno desse ponto.

Maria Mazzetti (\*)

(\*) Maria Aparecida Mazzetti, falecida em 1974, autora de livros de literatura infantil, com menção no *Catálogo da Biblioteca Internacional da Juventude (The Best of Best)* editado em inglês e alemão, detentora dos *Prêmios Monteiro Lobato* (Guanabara) e *Viriato Corrêa* (Instituto Nacional do Livro - MEC). Publicou: *Teatrinho na Sala de Aula, Fantoches e Teatrinho de Menino Gostar*, pela Fundo de Cultura (Rio), englobando algumas das suas peças mais importantes, como *Mariquita dos Girassóis*, texto para fantoches, premiado pela Secretaria de Educação do Paraná e reproduzido e no 2º do *Mamulengo*. Maria Mazzetti, com suas peças para fantoches, pode-se dizer que introduziu não só o riso mas a poesia na sala de aula, através dos bonecos do *Teatrinho Gibi*, por ela dirigido.



## DEBATE

René Bernard

... a marionete, hoje, é tudo e qualquer coisa. Bola de pingue-pongue, lenço, garrafa de água mineral, pedaço de barbante e vassoura de crina: o teatro de objetos faz a flecha de qualquer madeira, até da mais ordinária. Nem há mais castelete. O apresentador se tornou manipulador. De que? De marionetes? O próprio termo desperta a desconfiança dos criadores quando estes recusam o pátio das escolas e as sessões ao pé da árvora de Natal.

Será que é para achar um novo público que eles inventam novos jogos e novas formas? Ou será porque inventam novas formas e novas representações é que eles procuram novas platéias? Ninguém sabe dizer. Uma coisa não se discute: os Lafaye e os Joly, que há trinta anos já trabalhavam com sombrinhas, pares de luvas e formas abstratas, eram na época os cartazes. O boneco tem 2000 anos de existência. Uma idade bastante respeitável para se tornar adulto.

Sem querer remontar às farsas atelanas que misturavam, à época romana, comediantes e bonecas animadas, ou aos mistérios da Idade Média, cujo nome das heroínas, Maria, Marieta e Marion está na origem da palavra marioneta, convém reconhecer que antes de desaparecer, os Pierrôs e as Colombinas conheceram algumas memoráveis idades-de-ouro. Nos séculos XVII e XVIII, principalmente, quando os pupazzi napolitanos conquistaram a França e que, após o fechamento dos teatros de que a Comédie-Française não suportava a concorrência, os comediantes de madeira tomaram o lugar. Na segunda metade do séc. XIX, finalmente, a vingadora entrada em cena de Guignol orientou a marionete para o realismo e a sátira.

Mas, fossem poéticos ou burlescos, aristocráticos ou populares, interpretados por bonecos-de-fio ou de luva, esses espetáculos eram dirigidos principalmente aos adultos, cujos sonhos e repulsas eram interpretados pelas marionetes. Foram necessários sem dúvida os poderes inovadores do cinema para que a marionete perdesse os seus.

Não é por nada que hoje qualquer um pode bancar o titeriteiro, categoria incontrolada que não é codificada por qualquer regulamento. No momento das festas são 350 companhias que oferecem aos comitês de empresas suas férias em papel crepom e suas farsas que não interessam a mais ninguém. "Alguns acreditam que basta agitar um molambo diante de um projetor

para fazer um espetáculo" - protesta André Tahon. "Mas quando eles recolhem seus molambos é o público que sai embrulhando".

A maioria deles, sem possuir uma bagagem completa de marionetista (não há escolas), são gravadores, pintores, escultores, mímicos, técnicos de luz, cenógrafos. Nem sempre eles se escondem atrás de um praticável e dialogam com suas criaturas com o rosto descoberto... mas de qualquer modo eles levam seu universo na mala da bicicleta, ou gastam milhares de francos em visões rituais, todos implodem o espetáculo tradicional e inventam algo que ainda não tem nome.

O apresentador, essa pessoa modesta, sai da sombra e transpõe a liça arriscando quebrar o pescoço. É preciso ser autor, diretor, manipulador como antes, mas igualmente artista plástico, comediante, mímico, dançarino, tão leve e falante como aqueles a que, outrora, ele se contentava de soprar as réplicas.

Arriscar todas as jogadas, mesmo aquelas que não conhece. Como prova, o Festival de Charleville, **fouffe-tout** gigantesco, onde o pior se acotovela com o melhor.

(L'Express - 31.8.84 pp. 10/3)

# RESPONSABILIDADE DO TITERITEIRO PERANTE A PLATÉIA INFANTIL

Virginia Valli

Será que fazer **show** de bonecos para criança não envolve qualquer tipo de responsabilidade? Será que é apenas sacudir-boneco-de-um-lado-para-outro, contrafazer a voz, cantarolar apressadamente uma cirandinha qualquer, receber o chachê e ir embora?

A avidez com que o público infantil, agora em faixas etárias cada vez mais baixas (crianças de 2 anos assistem sem medo e sem cínico a todas as bruxarias e destemperos) como se vê agora, não leva a gente a pensar duas vezes antes de calçar a luva e improvisar qualquer bobagem diante dessa entrega total que representa uma platéia de crianças de 2/7 anos, envolvida com todo o seu ser no espetáculo que estamos dando ou **jogando**, seja lá como for?

O crescimento das platéias, o aumento cada vez maior de crianças menores presentes e esses espetáculos oferecidos em parques, jardins, palquinhos improvisados é uma realidade que não deve ser desprezada, antes deve ser medida pelos titeriteiros, muitos dos quais passaram a sobreviver com esse tipo de atividade. Tal meditação envolve diversos aspectos da questão, quais sejam: Que texto apresentar? Se teatro de bonecos, em sua grande parte, ainda se faz baseado em texto, algum enredo ou **plot** sacado do teatro de gente grande, enxertando-se nesse teatro de figurinhas os vícios que hoje se observam no teatro maior? Criações coletivas, **vanguardismos** mal colocados, "propostas" mais ou menos herméticas, participações-de-platéia, verdadeiros quebra-cabeças que uma platéia infantil pelo menos dos 7 anos para baixo não consegue digerir, **biologicamente** falando.

E o que a criança devolve aos titeriteiros, na sua identificação espontânea com os heróis, na sua agressividade (imitada do meio em que cresce) contra os maus da fábula, a ponto de alguma delas se armar com revólver de brinquedo para matar a bruxa ou vilão na próxima sessão do teatrinho?

Sua necessidade de resolver as situações que lhe são apresentadas confusamente e que, às vezes, a bisonhice dos intérpretes não soube dosar nem resolver a tempo, levando-a a antecipar-se quanto ao final do conflito, sem poder conter o gesto ou meditá-lo antes de ser projetado? Matar o vilão, condenar antes de saber se há alguém a condenar ou a matar ou a proibir.

São estes os problemas vividos por uma equipe de marionetistas que se apresentou á platéia infantil do Teatrinho do Parque do Flamengo. Há cada vez mais uma reação da platéia infantil à imagem que os bonecos apresentam, e que ela compara com a realidade em que vive, violenta e desfrutável. O que se tem visto nas platéias infantis atuais é matéria rica para muita meditação da parte dos artistas-titeriteiros e, principalmente, dos psicólogos, pais, educadores e responsáveis pelo desenvolvimento infantil e pelo pomposamente chamado de **homem-de-amanhã**, que por aquilo que se prepara não será nenhum **homem novo**, como desejam os utopistas de várias religiões. Impressionante é ver essas cabecinhas, mentes ainda não formadas, tentando resolver o impasse, o conflito, a luta entre os protagonistas de uma situação, sem terem tido a oportunidade de um minuto de silêncio. Uma pausa para relaxar a tensão emocional, para pensar as duas coisas: o que seria bom, o que seria mau. Ou quem sabe? nem tão bom nem tão mau assim, apenas proibido por preconceitos ou regras de opressão e repressão.

Por isto é cada vez mais verdade o que diz o professor tcheco nas páginas 25/26 desta revista, quanto às qualidades de um titeriteiro profissional.

# POUCA PALAVRA E MUITA AÇÃO

Beatriz Pinto de Almeida

Teatro é vida, vida é ação, portanto, teatro é ação. No palco, as coisas acontecem. Ninguém diz: "Vou ali à esquerda pegar minha bolsa!" Simplesmente, vai-se à esquerda e pega-se a bolsa. A palavra ficaria, assim, relegada a um plano secundário, aliás, poderá até inexistir.

No teatro de bonecos, o discurso é extremamente reduzido, econômico, pois o boneco sendo mudo restringe a fala do bonequeiro, fazendo que o mesmo passe a dizer apenas o essencial, isto é, frases reduzidas ao mínimo indispensável para se compreender a ação. Se posso explicar algo em duas palavras, para que usar cinco? Tudo o resto fica por conta da imaginação. Dispensamos, portanto, descrições, divagações, discursos. Usamos a linguagem coloquial, que é natural, simples, direta e de pronta comunicação.

Num espetáculo para crianças, mesmo essas poucas palavras devem pertencer ao vocabulário infantil, pois meu objetivo no momento é ser claro e não enriquecer o cabedal de conhecimentos lingüísticos da platéia. O objetivo é obter um rápido envolvimento da platéia e, conseqüentemente, sua total comunicação, uma participação espontânea e vibrante. A frase deve ser curta, mas forte e vigorosa. Cada palavra empregada deve ser vigiada para que seja usada apenas aquela que diga melhor e com mais garra o que desejo transmitir. É sempre bom ter em mente que a ação, quando atinge o climax, nos momentos de suspense, queima a palavra, desvaloriza-a. Os diálogos, então se reduzem a gritos, interjeições, murmúrios expressivos e onomatopéias. Como em teatro as coisas acontecem, e rapidamente, é sempre bom levar em conta que as crianças menores podem ter uma percepção mais lenta perdendo, portanto, algumas frases e até mesmo palavras-chave do diálogo. Para sanar essa falha, repetem-se frases curtas ou palavras essenciais, sem cair na monotomia - é claro.

Os nomes dos personagens devem ser engraçados, fáceis de gravar, contendo achados rítmicos e onomatopaicos. Espera-se que uma heroína seja, de preferência, **Mariquita** ou **Papelote** - como personagens famosas de Maria Mazzetti, mas jamais uma Vera Lúcia. Nada tenho contra as vera-lúcias, o nome é até bonito. Mas nunca para um personagem de teatro de fantoches, cujo objetivo é despertar a imaginação e o riso e uma boneca chamada Vera Lúcia seria por demais realista.

A peça começa pelo título - um nome atraente, diferente, cômico, traz no bojo o desejo de ser decifrado e a alegria da expectativa.

Tudo isto não quer dizer que a palavra secundária, econômica, restrita da linguagem falada deixe de ser poética e até bela. Jamais poderia ser errada, de mau gosto ou banal, dentro do seu despojamento. Ela deve tentar imitar a própria criança, que não sabe ser pedante nem pretensiosa.

(\*) Beatriz Pinto de Almeida, produtora cultural, titeriteira, professora, artesã, atriz, fundadora da ABTB e diretora do Teatro Gibi de Cultura da Secretaria Municipal do Rio de Janeiro.

# UM ECO REVERBERA NO TEMPO

Maria Idalina (\*)

Lindemberg Rocha Cardoso, nascido no sertão de Livramento (BA), morreu em maio de 89. Nos idos de 60 muda-se para Salvador. Na mochila: um saxofone, o violão e o olhar na estrela-guia inspiradora das histórias recriadas na memória, de outros brasis...

A aridez da terra, o alheamento do homem, o significado místico da existência são perplexidades em que o oásis da música de Lindemberg encontra substância. Uma leitura apocalíptica de final de século.

Visceralmente ligado à pesquisa musical, o instrumentista (saxofonista, fagotista, violonista e percussionista), compositor, regente e mestre estendeu a música na contemporaneidade do universo que ocupa, agregando à sua essência a composição literária, a dramaturgia, a peça sinfônica, de câmara e coral: *Réquiem para o Sol, Tocatta, Reflexões II, Arena Conta Zumbi, Quinteto, Festa do Bonfim, Medéia, Paixão, Vida e Morte de Aquarius, Castro Alves, Simão*...

Atabaques, cordas, metais, sopros – uma mixagem rítmica e sonora que partindo do erudito às raízes populares, encontra sua ressonância. Fotografia que identifica a mãe Brasil/África, história musical de *Begue*. Com esse envolvimento, inicia o movimento do grupo de compositores da Bahia e da *Sociedade Brasileira de Música Contemporânea: Quinteto, Sedimentos, Pleorama, Extrême, Estudo, Chromaphobetikos, Relatividade...* e participa, como parceiro de Gilberto Gil, da *Tropicália*, com *Domingo no Parque*. Em outro momento, cria *Rapsódia Caymmi*, em homenagem a Dorival Caymmi.

Nacionalmente, *Begue* tornou-se conhecido com a *Procissão das Carpi-deiras*, no *I Festival de Música da Vanguarda da Guanabara*, em 1960, e *Espectros*, em 1970. Abre-se um novo horizonte, com inúmeras premiações... *Trio, Via Sacra, Captações, Kyrie Christe, Sincronia, 9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas*.

Inquieto e rigoroso na busca do saber, durante os *Festivais de Ouro Preto*, investiga a música para teatro de animação, instigado pelo grupo *Giramundo*, de Belo Horizonte, e mais tarde, através do pesquisador Fernando Augusto, de Olinda. A partir daí a intimidade que criou com esse gênero de teatro, fez discernir aspectos na decifração do potencial do teatro de bonecos.

Através da matéria-prima de sua criação (espuma, pano, papel machê, cabaça, ferro) – e do movimento originado das variações técnicas (luva, vara, fio, sombra) *Begue* fez um estudo plástico. Caracterizou, na música, a simplicidade e excentricidade sonora, acústica e rítmica emitida do boneco, por extensão do ator. A minúncia dessa pesquisa está registrada nas composições de *Cobra Norato, Processual Inacabado, Auto de Natal, Massa Corrida* e o *Prêmio João Ceschiatti de As Relações Naturais*.

Mas muito mais do que *Som e Luz* foi a trajetória de *Begue*, de andanças pelas Américas do Norte, do Sul e Europa. Sempre mestre e aprendiz.

Do século XXI. Cósmica, os fundamentos da música de Lindemberg Cardoso deixa em seus postulados a brasilidade. A miscigenação da nossa cultura. Pilar do tempo...

(\*) Maria Idalina, é jornalista, atriz e diretora de teatro.

# O NORTE-NORDESTE CRESCE...

Angela Belfort

A idéia de um Festival Norte-Nordeste de Teatro de Bonecos, surgiu quando eu coordenava o Núcleo de Pernambuco.

Porque um **Norte-Nordeste**? Por nossa tradição popular de fazermos o teatro de bonecos nas praças, nas festas ao ar livre, em aniversários e comemorações escolares, não ocupando os espaços teatrais existentes nas cidades; pela discriminação existente entre os produtores das artes cênicas, ignorando o valor do teatro de bonecos; por sentirmos que era hora de despertar a população para a nossa existência; por sabermos do talento e criatividade do norte-nordeste, carente de apuro técnico; por sabermos que nossas carências e sofrências tornam os norte-nordestinos mais afetivos, mais conscientes, mais irmãos.

Por tudo isto, batalhamos e conseguimos realizar dois **Norte-Nordeste**: um em Pernambuco, em 1986, coordenado pelo **Núcleo de Pernambuco** e sediado em Recife. Dele participaram 100 bonequeiros, vindos do Acre, Roraima, Pará, Ceará, Piauí, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Bahia e Sergipe. Durante quatro dias, o Recife viveu e respirou boneco, com espetáculos nos teatros e nas praças, e desfiles de bonecos pelas ruas da cidade, ao som da Frevoca. Os espetáculos aconteciam à tarde e à noite. Nas manhãs, havia discussões sobre os problemas mais comuns aos bonequeiros participantes, buscando-se as possíveis soluções. O recifense classe média descobriu o boneco, e nós saímos do encontro mais fortalecidos e estimulados a prosseguir.

O segundo **Norte-Nordeste** aconteceu em 1988, em maior, no Ceará coordenado pelo **Núcleo do Ceará**. Novamente, mais uma grande cidade do nordeste se vê invadida pelos bonecos. desfile pelas ruas da cidade com banda de música e tudo, o cearense, pegado de sopetão, surpreso, pulando e frevando pelas ruas com os bonecos. Espetáculos em todos os teatros da cidade, as praças com mamulengueiros a todo vapor, jornais, rádio, televisão, tudo, só boneco.

Novamente, os bonequinhos norte-nordestinos reunidos, discutindo suas fraquezas e pontos fortes, desta vez, com a centelha da **Escola do Boneco** a ser inaugurada em Recife, a tocar fogo na esperança. Lá estavam Pernambuco, Roraima, Acre, Pará, Maranhão, Piauí, Ceará, Bahia. 80 artistas reunidos.

Festivais de bom nível, organizados, com muito **bom astral** e o que é mais importante, arregimentando um público ignorante do boneco. Em 1990, será a vez do Piauí, já escolhido para sede do próximo Norte-Nordeste. O boneco cresce e as duas regiões, também.

# INAUGURADA A ESCOLA BRASILEIRA DAS ARTES DO BONECO (RECIFE-PE)

Armia Escobar

No limiar do terceiro milênio, numa retrospectiva para o grande salto da era do espaço e da computação, encontramos valores humanos que emergem numa nova visão de humanização e preservação do ser que recria o universo. Destes valores focalizamos as artes e de modo especial as artes cênicas, e entre estas o teatro de bonecos.

O teatro de bonecos (títeres, marionetes, fantoches etc.) é uma das atividades mais abrangentes e mais humanizantes no elenco das artes cênicas.

O programa visa à organização de uma escola na Universidade Popular Dom Hélder Câmara, que ajuda as pessoas a reencontrarem os seus valores, a sua dignidade a se expressar crítica e criativamente através das multipossibilidades do teatro de Bonecos. Visa, portanto, à criação da Escola Brasileira das Artes do Boneco.

Desde 1968, a Fundação Cecosne mantém cursos, oficinas, seminários e espetáculos de títeres a nível popular e acadêmico. Tem preparado inúmeros grupos profissionais, que trabalham pelo Brasil afora.

Na comemoração dos 20 anos da Fundação Cecosne, avaliando-se as experiências desses anos, foi sentida a necessidade de um trabalho sistemático e mais abrangente na preparação de pessoa para as diversas áreas onde o boneco pode ser usado: artes cênicas, educação, comunicação social, publicidade, terapia, pastoral etc.

A Faculdade de Filosofia do Recife Fafire, repensando o seu departamento de pedagogia e sentindo a urgência do uso de técnicas mais eficientes na educação, teve conhecimento do trabalho feito na Fundação Cecosne e propôs um convênio com esta: organizar cursos a nível de especialização ou aperfeiçoamento e extensão.

A Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, na atual gestão, tem como uma de suas metas, atingir o aprimoramento técnico dos bonequeiros em vista da carência de um suporte técnico, externada pela própria categoria, nos encontros, congressos e oficinas promovidas pela entidade.

Nesta conjuntura, começou a emergir a Universidade Popular Dom Hélder Câmara e nada mais inteligente do que unir: as experiências da Fundação Cecosne, as facilidades jurídicas-acadêmicas da Fafire, a abrangência nacional e internacional da ABTB/Unima Brasil afim de criar, no Recife, a Escola Brasileira das Artes do Boneco.

## IDENTIFICAÇÃO DAS NECESSIDADES ÀS QUAIS RESPONDE A IMPLANTAÇÃO DO PROGRAMA

Considerando a Universidade Popular Dom Hélder Câmara, ora em implantação, a Escola Brasileira das Artes do Boneco, vem ao encontro à cultura do povo, em sua tradição popular dos mamulengos (Babau, João Redondo), que, no Nordeste, remonta ao século XVIII e precisa ser preservada. Também aos bonecos gigantes dos carnavais e as manifestações folclóricas do Bumba-meu-boi, do maracatu e outras.

Satisfaz as necessidades de uma pedagogia popular, mais participativa, mais crítica e mais criativa, onde cada um possa criar seu personagem e falar por ele, onde os fatos históricos, através dos bonecos, possam ser recriados na sua verdade e realidade; onde os episódios bíblicos possam tomar o colorido e sua força de inspiração e vivência local.

Satisfaz as necessidades dos comunicadores sociais que precisam conhecer melhor o instrumental para criação de programas, de propagandas, de vídeo-tapes, de cinema, de programas infantis de televisão etc.

Satisfaz as necessidades de professores de todos os níveis, que encontram no boneco aliado insuperável no processo educativo.

Satisfaz a criança e o adulto em sua necessidade de participação em atividades lúdicas.

Satisfaz a necessidade dos terapeutas que precisam de meios com as multipossibilidades como as que o teatro de bonecos oferece.

Além disso, pode ampliar as possibilidades de mercado de trabalho a pessoas que descobrem e se aperfeiçoam no uso do teatro de bonecos. Vem, finalmente, ao encontro de tantas pessoas que precisam de um local onde descobrir e aperfeiçoar as artes do boneco a fim de levá-lo pelo mundo como mensageiro de fraternidade, de justiça e de paz.

A Escola foi inaugurada em julho deste ano, durante o 1º Curso Internacional e da Mostra de Mamulengo e Marionete que aconteceu no final deste mesmo mês. Nessa ocasião, realizou-se o 3º Encontro da Comissão de Enlace da Unima, reunindo representantes do Canadá, Estados Unidos e América Latina.

( ) Armia Escobar, representante do Brasil na UNIMA, é professora e diretora da Fundação Cecosne (Recife)

Informações podem ser obtidas na Fundação CECOSNE  
Escola Brasileira das Artes do Boneco  
Rua José Osório, 124, Madalena.  
CEP 50.711 - Recife - PE - Brasil - Fone. (081) 227-1763

## IMAGENS DA SICÍLIA

Os sicilianis acreditam que os bonecos de fios foram importados da Espanha nos anos dos Seiscentos. À parte o fato de que os que eles conheciam eram feitos com nervo de boi, os babilônios, egípcios e chineses, há milênios, lembram que o titeriteiro que, no **Convívio** (Xenofonte), argumenta com Sócrates sobre representação de bonecos, era siracusano.

Em 1646, chegou a Nápoles o vice-rei Ponce de León que trazia em seu séquito um teatro de títeres espanhol. Mas na primeira metade desse século, o marquês Della Valle tinha em Roma, em seu palácio de S. Andrea Della Valle, um teatro de bonecos não importado da Espanha; sem dizer que as **Marias Pau** conhecidas em Veneza no séc. XIV eram marionetes. O titeriteiro espanhol foi também uma novidade como espanhol, não como titeriteiro e tanto menos como cantor das **gesta** dos Paladinos porque, no fim do séc. XII, estes eram difundidos também na Sicília pelos trovadores, cantadores e menestrais. Podemos ver como a técnica do boneco siciliano era absolutamente original, e não havia semelhante na Europa. O teatro é instalado numa espécie de galpão à beira da estrada. Do lado de fora penduram grandes cartazes, pintados geralmente pelos mesmos que decoram carretas e barcas. Um lampião rústico ilumina o local.

Quem chega tarde paga meio ingresso. Uma tenda vermelha emoldura um pequeno arco cênico das paredes até o teto e, dos lados, estão gigantescos paladinos de armadura. Um acordeon toca antes do espetáculo, ou então um violino ou harmônio. As representações são uma longa série de episódios e toda noite apresentam um novo espetáculo. A origem da história seria o **Ciclo dei Paladini**, de origem romana, falado em dialeto românico.

O encantamento que freia os gestos, furiosos e difíceis de conter, dos heróis se quebra no enfumaçado e comprido galpão onde se alinham vários bancos como os de uma igreja pobre. Ali sentam os **torcedores**, chegados uma hora antes. De pé ficam pelo menos duas filas de garotos. Aberto o sipário, os personagens entram com majestade, falando com firmeza. Têm mais de um metro de altura, estão ricamente vestidos de seda, veludo e tafetá. Pedras coloridas, dourados, penas de avestruz ornam africanos e asiáticos, franceses e espanhóis. Pésssimos como são, os **pupi** exigem operadores verdadeiramente hercúleos!

O texto tradicional foi mais ou menos adaptado das obras do menestral Andrea di Jacopo da Barberino de Valdelsa que, em fins dos Trezentos, cantou e deixou escritas obras como **Realidi Francia**, **L' Aspromonte**, **Norbese** e o **Guerrin Meschino**. Os marionetistas, porém, não usam texto e sabem de cor toda a estória, reconstruindo-a de improviso com intercalação de **pezzi** propositais, conforme as cenas: declarações, desafios, orações e tiradas de todo tipo.

A coisa mais gostosa é a fala, misto de italiano e de dialeto.

Palavras de carne e palavras de papelão. Várias vozes de alternam: as delicadas, das figuras femininas, a voz terrível do gigante Ferrau. Uma trompa rouca chama atenção para um fato novo:

"Rendei-vos, cavaleiro! Nada mais vos resta que os olhos para chorar. A mim, flor da cavalaria!"

Os cenários são magnificamente pintados como a arte dos cartazes e das carretas. Com facilidade, senão fulminantemente, os cenários se trocam, sempre de acordo com o sistema de Jacob Torelli (1634), com telões um atrás do outro. Bosques, fortalezas, salões, cidades, castelos, paisagens, acompanhamentos com tendas carolíngia ou sarracena, castelos em chamas.

Antes do espetáculo há um grande vozerio e confusão dominados pelos gritos



dos **siminzaru** vendendo guloseimas. Aberto o pano, o silêncio se torna religioso; os sicilianos, sendo inteligentíssimos, são educados por natureza. O público segue atentamente o enredo e participa. Formam-se grupos de torcedores, existindo fãs de certos personagens. Se por azar algum mal-intencionado ataca um herói querido de um grupo da platéia, provoca perigo imediato. Há cartazes em Siracusa pedindo para "deixar do lado de fora armas e cutelos" pois já aconteceu um marionetista matar alguém que chamou de vil o seu herói Rinaldo". Assim, Rinaldo e Gano podem combater, ainda, fazendo correr sangue de verdade.

Na 2a. metade do séc. IX, a paixão pela estória dos **Paladini** levou o marionetista Gaetano Crimi a substituir os atores verdadeiros pelos bonecos: foi o que se chamou em Nápoles e Roma, teatro de personagens. Uma noite em que Crimi, com sua armadura de ferro, combatia a horda africana, um sarraceno lhe deu um golpe que lhe partiu o elmo e rompeu a cabeça do heróico Crimi.

Continuando o combate, fecha-se o pano com grandes aplausos e, ao reabr-lo, Crimi jazia esvaído em sangue.

O mesmo Crimi, em **Traição de Judas**, quase se estrangulava de fato com a corda e teve que ser levado ao hospital. Era mais fanático que os espectadores. Mas estes são fãs que vão toda noite ver os paladinos.

Mesmo a parte técnica desse espetáculo é uma grande atração.

Quando o marionetista tem que fazer Rinaldo tirar a espada, na luta com Gano de Maganza, tem que dar um só golpe certo na cabeça, que tem uma mola que faz abrir o boneco como um livro, enquanto das entranhas de trapos com anilina o sangue escorre no chão. Se o marionetista consegue isto só com golpe da invencível espada, os aplausos irrompem.

O herói empenachado de plumas de avestruz coloridas, que vem anunciar o tema do ato seguinte, deve saber curvar-se, fazer gestos precisos e retirar-se. A possibilidade dessa perfeição de execução é devida à construção original dos bonecos. As marionetes gregas, como as mais antigas, eram - segundo Aristóteles - puxadas por nervos de boi como as cordas de instrumentos musicais, "cordas que fazem agir e mover-se a figura de madeira, puxando-se o fio que corresponde a um dos membros; este obedece imediatamente. Vê-se o pescoço girar, a cabeça se inclinar, moveram-se os olhos, ajustar-se a mão ao movimento desejado: numa palavra, essa pequena pessoa de madeira parece viva e animada".

A base técnica da marionete siciliana é o comando das varas de ferro redondo, em vez de fios de seda. Com dois anéis, o braço é conjugado ao corpo e o antebraço, enquanto um ferro comprido e reto está preso ao pulso, com outro anel e o fio condutor na mão do operador. Os anéis permitem articulações racionais dos braços. As pernas, sem fecho no joelho, recebem o impulso do corpo em virtude do chumbo que têm nos pés. Da cabeça parte um outro ferro, que comanda a marcha e o faz mover-se para qualquer lado, ligado ao corpo por um anel largo que permite qualquer movimento.

Já a marionete espanhola é movida por fios e por ferros. O que demonstra a originalidade siciliana e sua diferença dos **titereros** do vice-rei Ponce de Leon. Às vezes o mesmo titeriteiro que entalha os bonecos de madeira, articula o corpo e costura à máquina as roupas. O mesmo, como no caso do célebre catalão Sebastiano Zappala, pinta cenários e cartazes, além de fabricar os **pupi**, prega os metais da armadura, rebata e ajusta na lameira niquelada as partes do elmo. Na representação de **pupi viventi**, nas comemorações do **48 Siciliano**. Turi Pandolfino vestia uma armadura fatal de um técnico marionetista, que o velho comediante daria ao Museu Pitré.

(Anton Giulio Bragaglia)

# ANIVERSÁRIO DE MARIA PAPELOTE

Maria Mazzetti

Cenário: Ao fundo frente de um castelo com várias janelas. Porta central.

PATATI (**entrando**) Olá, meus amiguinhos! Podem me chamar de Palhacinho Patati (**Rádio**) Palhacinho Patati da Silva Silveira Santos Rodrigues Gonçalves Pedro Passos Passeio Passada Patúncio Estrela Pipoca da Costa Formiga Parente Peredes e Paredes. . .

Não é fácil? Vou repetir (**Repete o nome de vagar**). Muito bem!

Hoje é o aniversário da Princesinha Papelotes. Tá aqui meu presente. Será que a Princesa vai gostar? (**Apanha a caixa de presente que é fixada no canto da boca-de-cena**) Shiiuuu! É segredo!

**Entra a Princesa e não vê o Palhaço. Senta-se de costas e chora.**

PATATI - Ué! Tá chorando! (**Olha melhor**) É ela, a Princesinha Papelotes. (**Bate na costa da Princesinha**) Psiu, Princesinha!

(**Princesa dá um grito e desmaia**) Ué, desmaiou! (**Olha**) Mas é ela, a Princesinha Papelotes!

PRINCESA (**acordando**) Oh! Patati! É você?

PATATI - E quem poderia ser?

PRINCESA - Bem. . . eu pensei que fosse. . .

PATATI - Quem?

PRINCESA - Eu pensei que fosse a bruxa.

PATATI - Bruxa?

PRINCESA - A bruxa Pamonha.

PATATI - Pamonha?

PRINCESA - Ela jurou que vinha hoje me buscar para morar com ela na gruta-do-não-existe, número impossível. . .

PATATI - Não tenha medo, Princesinha. Ela nem conhece você. . .

PRINCESA - Conhece, sim, Patati! Ela roubou minha carteira de identidade. Tinha meu retrato com meu nome embaixo - Princesinha Papelotes. (**Chora**)

PATATI - É nada. Não chore, não. Olha, hoje é seu aniversário.

Quer ver o que eu trouxe pra você (**Mostra a caixa**).

PRINCESA - Que beleza, Patati! Vou me aprontar pra festa de aniversário. (**Sai pela direita e Patati pela esquerda**)

**Surge a Bruxa de baixo para cima e rodopia no meio da cena, rindo. Sonoplastia com pratos e folha de zinco. Luzes piscam.**

BRUXA - Ah, descobri o castelo da Princesa Papelotes! Já preparei tudo! Vou levar ela embora para a Gruta-do-não-existe, número impossível! Vai ficar morando comigo pra sempre! Vai ficar morando comigo e com as latas de lixo. (Ri) Vai ser gozadíssimo! (Ri) Vou me divertir à beça (ri)! Agora, caladinhos, hem?

Ninguém vai dizer que eu estive aqui. . . (Pula para coxia)

**Sonoplastia solene, com trombeta e rufar de tambores.**

ARAUÓ - (com trombeta na mão, sai pela porta do castelo) Festa do aniversário da Princesinha Papelotes (Trombeta) Convidado especial, Palhacinho Patati! (Entra Palhacinho pela esquerda)

Atenção! Vai começar a festa! (Trombeta) Princesinha Papelotes!

(Entra pela direita) Sua Majestade I e Única - Dão Patatá! (Som. Entra o Rei pelo centro, saindo pela porta do castelo com sonoplastia grandiosa. Caminha majestosamente até a ribalte para se colocar entre o Palhaço e a Princesa. Entra o bolo com um vela acesa e se coloca na frente do Rei. Muitas Luzes).

REI (calmo) Papelotes!

PRINCESA (dócil, meiga, inclinando-se respeitosa) Sim, meu pai.

REI Apague a velinha.

PRINCESA - Sim, meu pai!

REI - Vamos cantar parabéns!

PRINCESA - Sim, meu pai.

**Antes de Papelotes sair do lugar, apaga-se a vela.**

PRINCESA (espantada) Pai, quem apagou a vela?

REI - Minha filha, quem apagou a vela?

PRINCESA - Foi você, Patati?

PATATI - Nem de brincadeira!

REI - Arauto, vamos procurar quem apagou a vela!

ARAUÓ - Está bem, Majestade!

REI (agitado) Vamos pela direita!

ARAUÓ - Pela esquerda, Majestade!

REI (andando descontraído do Arauto) Pela direita!

ARAUÓ - Pela esquerda, Majestade!

REI (andando em sentido contrário do Arauto) Pela direita!

ARAUÓ (idem) Pela esquerda!

REI (repetindo "pela direita", sai de cena) Pela direita!

ARAUÓ (repetindo "pela esquerda", sai) Pela esquerda.

**A Bruxa salta de dentro do bolo. Sonoplastia: pratos, folha de zinco. Luzes piscam.**

BRUXA - Eu apaguei a vela!

**Correria, atropelo, gritos. Princesa Corre, Bolo fuge Princesa corre e Bruxa a persegue. Bruxa acaba pegando a Princesa e a coloca na caixa do presente de Patati. Este aparece a bate na Bruxa. Bruxa persegue Patati. Bruxa aparece atrás de Patati com uma gaiola e enfia a gaiola em Patati. Fecha com cadeado. Patati grita.**

PATATI - Socorro! Me Solta!

**Bruxa ri e pula em volta da gaiola. Está com a chave pendurada no pescoço.**

BRUXA (preocupada) perdi a chave da gaiola! Cadê a chave da gaiola? Onde foi que eu botei? Esperem aí que vou procurar.

(Ri e salta para o lado da caixa de presente) Linda festa de aniversário da princesa Papelotes! (Princesa chora) Boboca!

Bruxa sai rindo.

PATATI - (pulando com a gaiola, se aproxima da Princesa) Não liga, não, Princesinha, ela vai ser comigo! Olha só o meu muque!

BRUXA (de fora) Cala a boca!

PATATI - (assustado, murmurando) Princesinha. . .

PRINCESA - (soluçando) Que é, Patati?

PATATI - Ela já foi. . .

PRINCESA - Mas ela já volta. . .

PATATI - Mas enquanto ela vai e volta tenho um plano!

BRUXA (dos bastidores, cantarola) Eu sou a flor, uma flor, flor. . .

PRINCESA - Oh Patati! Você é tão valente!

PATATI - (convencido) Ah, isso eu sou! Já matei duas moscas mortas e já esganei um canja de galinha.

PRINCESA - (assombrada) Como é que pode!

PATATI - E tenho um senhor muque!

**A Bruxa, dos bastidores, solta um grito.**

PATATI (Assusta-se, olha para a coxia. Cochichando) Princesinha. . .

PRINCESA - Estou ouvindo. . .

PATATI - Quando a Bruxa Pamonha chegar você mostra pra ela o espelho que eu te dei.

PRINCESA - Que é que tem o espelho?

PATATI - O espelho é mágico. Mostra toda a ruindade que tem nos olhos da gente. A ruindade dela vai fazer ela cair dura.

PRINCESA - Cruz, credo, Patati!

BRUXA (de fora) Achei? Achei!

PATATI - Cuidado, princesa, af vem ela!

**Patati volta aos pulos com a gaiola para seu lugar.**

**Entra a bruxa com a chave na mão.**

BRUXA (rindo) Achei, Há! Estava com ela no meu pescoço. . . Vejam só!

PRINCESA - (cautelosa) Psiu! Bruxa Pamonha! . . .

BRUXA (para desconfiada e olha para ver de onde vem o chamado.

**Repete-se o chamado, a bruxa se aproxima curiosa. Agressiva)**

Que é, sua boboca?

PRINCESA (encolvente) Você não quer se olhar no espelho que Patati me deu?

BRUXA (feliz, para o público) Ela está me achando bonitinha.

Também sou um flor. (Estridente) Uma flor de abacate! Cadê o espelho?

PRINCESA - Primeiro você me tira daqui. Estou sentada em cima dele. . .

BRUXA, (desconfiada depois enérgica) Está bem, está bem! (Para o público) Eu nunca me vi no espelho! mas sou igual a um flor!

Uma flor de abacate! Tira a Princesa da caixa. Esta dá o espelho para a bruxa, que procura se olhar e não acerta. A Princesa ajuda. A bruxa consegue se olhar. Para um instante e grita) Ui!

Que horror! (Desmaia)

PATATI - A chave! A chave, Princesinha!

PRINCESA - Onde?

PATATI - Procure, depressa!

**A Princesa tira a chave do pescoço da Bruxa, abre a gaiola.**

**A Bruxa acorda.**

BRUXA - Ah! Pensam que me vencem, hem? Venham aqui os dois!

**Princesa foge. Bruxa persegue Patati e Princesa. Patati luta com a Bruxa e vence.**

PATATI - Pronto! Acabei com essa Bruxa Pamonha. (Arrasta a Bruxa para fora de cena)

PRINCESA (batendo palminhas) Patati, como você é valente! Nem consigo acreditar.

**Sonoplastia solene para a entrada do Arauto, que sai pela porta do palácio.**

ARAUÓ - Aniversário da Princesa Papelotes! (entra o Bolo, com a vela acesa, caminhando).

ARAUÓ - Sua Majestade I e Único! Dão Patatá! Entre o Rei solenemente, com sonoplastia própria.

**A Princesa apaga a vela. Todos cantam "parabéns-pra-você."**

# PRÊMIO HERMILO BORBA FILHO

A Revista Mamulengo publica, por questões de espaço, apenas o texto que recebeu o 1º lugar no Prêmio Hermilo Borba Filho, concedido pela Fundacen – Fundação Nacional de Artes Cênicas em 1987.

A peça chama-se "Trem de Lata" e tem a autoria da atriz e bonequeira Ana Deveza, que atua nos palcos cariocas desde 81.

A atriz tem vários textos escritos, mas "Trem de Lata" foi a primeira montagem de sua autoria. O grupo "Teatro Cais de Ferro" levou a peça para o palco no 1º semestre de 1988, com a direção de Maria Idalina e a própria autora participando do elenco. Além da premiação, Ana Deveza também recebeu a indicação de leitura no Concurso de Dramaturgia Infantil da Fundacen, em 1987, com o texto "Cavaleiros da Ilusão".

Carioca, de 31 anos, Ana Deveza mora no Rio de Janeiro, onde atua como professora nas áreas de artes plásticas e arte-educação. Ela

Teoria não falta a atriz, que fez a licenciatura em artes plásticas da PUC, do Rio de Janeiro e vários cursos de teatro. Ela desenha, pinta e participou, como artista plástica, da coletiva "As Aparências da Aquarela", que aconteceu no Parque Lage, durante os anos de 1986 e 1987.

afirma que o boneco lhe atrai, "porque dá margem para trabalhar a parte plástica e as outras expressões artísticas que o teatro reúne".

"Minha preocupação é a de criar bonecos bem próximos as crianças", diz Ana Deveza. Ela pensa que quanto maior for a identificação entre o público infantil e os bonecos, melhor será para a platéia e para o teatro de bonecos, que estão com mais afinidades entre si.

Ana Deveza fala que trabalhar com bonecos no Rio de Janeiro é muito complicado. E explica: "Adulto no Rio pensa que boneco é para criança, quando no Nordeste o mamulengo é pra gente de toda idade".

## "TREM DE LATA"

de ANA DEVEZA

1º Lugar no Concurso Nacional de Dramaturgia para Bonecos FUNDACEN – Minc – 1987

### PERSONAGENS

<i>Maquinista do Trem</i> .....	<i>Boneco Pequeno e Ator</i>
<i>Velha</i> .....	<i>Boneca Pequena e Grande</i>
<i>Leiteiro</i> .....	<i>Boneco Pequeno e Grande</i>
<i>Isabel</i> .....	<i>Boneca Pequena e Grande</i>
<i>Caminha</i> .....	<i>Boneco Grande</i>
<i>Celeste</i> .....	<i>Boneca Pequena e Grande</i>
<i>Rapaz</i> .....	<i>Boneco Pequeno e Grande</i>
<i>Pai</i> .....	<i>Boneco Pequeno e Grande</i>
<i>Mãe</i> .....	<i>Boneca Pequena e Grande</i>
<i>Filho</i> .....	<i>Boneco Pequeno e Grande</i>
<i>Filha</i> .....	<i>Boneca Pequena e Grande</i>
<i>Médico</i> .....	<i>Boneco Pequeno e Grande</i>
<i>Fiscal</i> .....	<i>Ator</i>
<i>Filha do Médico</i> .....	<i>Boneca Pequena</i>
<i>Lia</i> .....	<i>Boneca Pequena</i>
<i>Cego-Violeiro</i> .....	<i>Boneco Pequeno</i>
<i>Figura do Mar e do Céu</i> .....	<i>Ator</i>
<i>Visionário</i> .....	<i>Boneco Pequeno</i>
<i>Trem Cargueiro</i> .....	<i>Atores</i>
<i>Trem de Passageiros</i> .....	<i>Atores que manipulam os Bonecos</i>

## CENÁRIO

O Cenário existe em três planos distintos. Primeiro, são as estações; o segundo, é o interior do trem; o terceiro é a estrada.

O primeiro plano acontece em cima da empanada de bonecos, onde tudo é visto em pequeno, encenado por pequenos bonecos. O Cenário neste plano, é móvel. É constituído por objetos manipuláveis que entram e saem de cena.

Este espaço cenográfico determina uma representação mais próxima possível do real.

O segundo plano acontece no interior dos vagões do trem.

A empanada neste momento, é um elemento cenográfico que se transforma, dobrando-se e determinando assim o lado de dentro do trem.

Nas paredes do vagão, janelas se abrem. Bagagens transformam-se em poltronas. O espaço cênico, agora, torna-se grande, próximo do tamanho real.

No terceiro plano, o cenário transforma-se diversas vezes. O espaço cênico utilizado é o palco, determinando assim, o lado de fora.

Primeira transformação: a empanada se desdobra, tornando-se um grande telão, onde um trem em movimento é projetado, como num filme. Neste momento, no lado esquerdo do palco, uma fogueira é acesa e depois apagada.

Segunda transformação: um grande túnel, manipulável, engole o trem. O Cenário metamorfoseia-se em personagem-trem. As bagagens desaparecem. A empanada passa a ser um enorme figurino dos atores. Terceira transformação: em seguida o trem de atores e bonecos despe o cenário-personagem. Os espaços cênicos, dentro e fora, fundem-se. O Cenário empanada volta a ter função de anteparo de bonecos.

Quarta transformação: a empanada de bonecos passa a funcionar como um ciclorama.

Luzes verdes incidem no anteparo simulando assim, um fundo de mar.

O clima é de mistério e desconhecido.

## BONECOS

No texto, aparecem, basicamente dois tipos de Bonecos.

Um, é o Boneco mais tradicional, de vara, de tamanho pequeno, mais ou menos de uns 25 cm de altura.

Todos eles deverão ser animados por trás de uma empanada de bonecos.

## CENA 1

Um menino ator surge no palco, brincando com um trenzinho de lata, bem mambembe. Sua roupa é rota. Cabelos desgrenhados, pés descalços.

Retira do bolso de seu calção um apito e um bone, caracterizando-se como maquinista.

Brinca no chão. Emite sons de trem. Bate palmas.

Depois, levanta-se e sai andando, puxando o trenzinho por um barbante.

Cantrola uma cantiga de roda:

MENINO - (Sonhadoramente)

Piuf, piuf, piuf

Bota a mão no meu ombro

Piuf, piuf, piuf

Não deixa o trem descarrilhar

Eu sou a máquina

E vocês são os vagões

Os passageiros são os nossos corações...

O trenzinho de lata misteriosamente começa a soltar fumaça por sua chaminé. O menino vai cantando, brincando e encaminhando-se para o fundo de cena, até sumir por trás da empanada de bonecos grande tecido, colocado no fundo do palco.

## CENA 2

Em off, ouve-se ainda, a voz do menino cantrolando e apitando.

Simultaneamente, na empanada de bonecos, surge grande fumaceira e escuta-se um som de trem ecoando fortemente. A ação desta cena acontece na empanada de bonecos.

Aos poucos, em meio a fumaça aparece o trem.

O outro tipo, são Bonecos, manipulados em cena pelos atores.

Estes Bonecos, são réplicas dos Bonecos menores, mas não necessariamente de vara, devendo inclusive, ter articulação de mão. Deverão mover partes do corpo que melhor caracterizem suas peculiaridades, possibilitando, assim, manifestar e expressar emoções distintas.

Os bonecos pequenos, deverão tender mais para um plano realista. Já os grandes tenderão mais para uma caricatura do real, devendo estes serem mais exóticos e exagerados, tanto à nível de sua movimentação, quanto à nível plástico.

O Menino que transforma-se em maquinista, é o único personagem que se mantém todo o tempo em um plano de representação do real e do imaginário. Por este motivo, optou-se para que o maquinista só exista enquanto Boneco, no plano de empanada, Boneco-pequeno.

No momento em que todos os personagens, passam para o plano do fantástico, representando assim caricaturas do real, o Maquinista continua ator.

O Fiscal, deverá ser um Ator-Boneco. Ele também é um personagem-caricatura, que se comporta e movimenta-se feito Boneco.

É um pouco maior que o trenzinho de lata.

Tem as mesmas cores, só que com um jeito de trem de "verdade".

É um trem leiteiro e também de passageiros que chega na 1ª Estação, Serra Talhada. Dele, desce apenas o Maquinista, boneco pequeno semelhante ao menino da Cena 1.

Sozinho, ele anda pela plataforma expressando cansaço. Senta-se, balança as pernas e cruza os braços.

Pelo canto do anteparo, forma-se uma fila de passageiros, bonecos também pequenos. Eles carregam malas e bagagens, andam apressados. São eles: uma família (pai, mãe, filho e filha), uma velha, um rapaz, um médico, uma moça e um leiteiro.

PAI, MÃE E FILHA - (Cantando, rebolando e andando em direção ao trem)

O trem maluco

Quando sai de Pernambuco

Vai fazendo fuco-fuco

Até chegar no Ceará

PAI - (Apontando para a mãe e rebolando)

Rebola bola

Você diz que dá, que dá

Você diz que dá na bola

Mas na bola você não dá! (Pausa)

Rebola o pai...

MÃE - (Atrevida e desafiando o pai, rebola com exagero) Rebola a mãe!

FILHA - Rebola a filha!

FILHO - (Enfurecido, metendo-se no desafio, e rebolando) Eu também sou da família! Também quero rebolar!

VELHA - (Enraivecida, vem logo atrás da família, empurrando os passageiros) Que tanto rebola bola?! Vocês estão doentes da bola?

PAI - (Irritado) Ora bolas!! A senhora pode passar!

MÉDICO - (Estabanado) Como?! Quem é que está doente aqui? (Pega o estetoscópio e começa a examinar a velha).

VELHA - (Ao médico) Deixa disso... Eu sou uma máquina! Esbanjo energia!

LEITEIRO - (Irônico) É! Acho que a senhora anda costurando demais!

Uma Moça, boneca, aparece na empanada. Vem correndo muito. Aproxima-se do médico e puxa-lhe o braço.

MOÇA - (Ofegante) Pai! Mande notícias do mundo de lá!

MÉDICO - (Abraçando a filha) Me dê um abraço bem apertado! Num outro dia... estou chegando...

A Moça dá adeus ao Médico e devagar sai de cena. Os passageiros, bonecos, entram no trem. Uns tomam o 1º vagão, classe A e outros tomam o 2º vagão, classe B. O último vagão é o que carrega o leite. O maquinista distraído, permanece sentado na plataforma, cantarolando.

Música "Encontros e Despedidas" de Milton Nascimento e Fernando Brant.

MAQUINISTA - Todos os dias  
É um vai e vem  
A vida se repete  
Na estação  
Tem gente que vai  
E quer ficar

Uma gritaria, vinda de dentro do trem, interrompe a cantoria do Maquinista. São os passageiros gritando pela janela do trem.

VELHA - Ficar?! O Senhor está querendo ficar?

PAI - Vamos embora!

LEITEIRO - Olha a hora, seu Maquinista!

MÉDICO - Vamos! Vamos lá!

#### LIVRO.02

O maquinista rapidamente levanta-se e sai correndo em direção ao trem, que começa a apitar dando sinal de partida. Um Cego-Violeiro aparece na Estação Serra Talhada, cantando uma melodia. O trem permanece no mesmo lugar, balançando-se, dando a impressão de que está andando. A paisagem surge em cena e passa pelo trem. São objetos manipulados – casas, morros, vales, pastos, gados, pôr-do-sol, estrelas, nuvens.

Música "Trem das Cores" de Caetano Veloso

CEGO VIOLEIRO - "A franja da encosta  
Cor de laranja  
Capim rosa-chá  
O mel desses olhos luz  
Mel de cor ímpar  
O ouro ainda não bem verde da serra  
A prata do trem  
A lua e a estrela  
Anel de turquesa  
Os átomos todos dançam  
Madrugada  
Reluz neblina  
Crianças cor de romã  
Entram no vagão  
O oliva da nuvem chumbo ficando  
Pra trás da manhã  
E a seda azul do papel  
Que envolve a maçã  
As casas tão verde e rosa  
Que vão passando ao nos ver passar..."

Neste momento, a empanada de bonecos é dobrada em três partes, sugerindo o interior do trem. Ela passa a funcionar como paredes do trem, em tamanho quase que real. O Cego-Violeiro continua cantando no mesmo lugar.

CEGO-VIOLEIRO - "Os dois lados da janela  
E aquela num tom de azul  
Quase inexistente azul que não há  
Azul que é pura memória de algum lugar"

#### CENA 3

A ação agora se passa no interior do trem, dentro do vagão classe A. Os bonecos são maiores que os anteriores, réplicas destes. Os manipuladores são vistos e às vezes participam da ação da peça. Cada passageiro, boneco, traz suas bagagens, utilizando-as como poltronas. Sentam-se e depois abrem suas janelas. O Médico está sentado ao fundo do trem. Lê um livro. A Moça senta-se bem à frente, ao lado de uma janela. Desembrulha uma maçã. Saboreia-a, ao mesmo tempo, que admira a paisagem. O rapaz troca de lugar. Senta-se junto da outra janela, em frente a moça. A família no meio do vagão, permanece silenciosa. Timidamente, o rapaz observa a Moça. Ela o olha de "rabo-de-olho" retribuindo a paquera. Os dois, sem falar nada, criam um clima singelo de namoro. Sorriem, trocam piscadas. Ela subitamente oferece-lhe a maçã.

CEGO-VIOLEIRO - (Ainda na empanada, agora dobrada, cantarola)  
"Teu cabelo preto  
Explícito objeto  
Castanhos lábios  
Ou prá ser exato  
Lábios cor de açaf  
E aqui trem das cores  
Sábios projetos  
Tocar na central  
E o céu de um azul  
Celeste celestial"

O Cego-Violeiro desaparece de cena, ao final da música. Enquanto isso, dentro do vagão, o rapaz fazendo cerimônia, não aceita a maçã. Desajeitado assovia uma música, emitindo sons de trem, apitos etc. Com algazarra e gritaria, a família se manifesta, dispersando o clima romântico. O tom é de briga. A família se levanta das poltronas.

FILHO - (Indignado, dirige-se para frente do vagão)  
Não fico mais aqui! Vou me sentar lá na frente!

FILHA - (Com desprezo, dirige-se para o fundo do vagão) Tchaul Tchaul! Eu vou me sentar lá trás!

A Mãe atônita fica sem saber o que fazer. O Pai interfere.

PAI - (Autoritariamente) Nada dissol! Nasceram juntos, vão sentar juntos! (Apontando) Vamos todos ficar aqui!

MÃE - (Catucando o Filho e depois a Filha) Anda! Rebola daí, Menino! Anda! Rebola daí, Menina!

A família novamente se acomoda no vagão. Aproveitando a confusão, o Rapaz se senta ao lado da Moça.

RAPAZ - (Cantarolando) Piuf, piuf, faz o apito! Tchec, tchec, tchec faz o trem! Blem, blem, blem, na estação

MOÇA - (Cantarolando) Af, af, af, no meu peito!

RAPAZ - (Suspirando) Qualquer coisa no meu coração! (Tímido, segura a mão da moça) Qual o seu nome?

MOÇA - Celeste...

RAPAZ - (Devaneando) "É o céu de azul Celeste, celestial..."

O trem freia, chegando na 2ª Estação, Uiraponga. Já é noite fechada. A Moça levanta-se. O Rapaz aturdido ameaça falar ou gritar. Rompendo sua timidez, bruscamente segura-lhe o braço. Ela o observa com ternura.

CELESTE - Eu vou descer... (Pausa) Só... no final da linha (Sorri).

Lentamente, senta-se no banco e recosta sua cabeça no ombro do Rapaz. Ouve-se uma gritaria vinda do fundo do vagão. É novamente a família.

O Médico observa criticamente a situação de briga e em seguida volta a ler.

FILHO - (Ao Pai) Tá mais do que patente E que ninguém tente Me vestir feito um gerente Ou tenente Muito menos como um pretendente Não tenho nenhuma gravata Em mente! Não dou nó que não se desata Não sou dessa gente E nem de longe seus parentes... (Levanta-se ameaçando ir embora)

MÃE - (Assustada) Que menino irrpertinente!

PAI - (Revoltado) Pronto! Para! Peral! Piral! Sê lhe dando um pontapé! Presunçoso... Perigoso... Eu, o padrinho da sua prima Eu, o seu próprio Pai Nem me preza, seu patife?! O que é que eu digo Prás pessoas?... E prô Padre?... Que prô mundo você se picou?

FILHA - Tão todos doidos! (Falando na língua do "p") Vipi-rapa-rampam Mapá-quipi-napa Depe Trempem... Trempem... Trempem... Trempem... Trempem...

FILHO - Rebola, bola! Eu não tô mais af Nem quero rebolar... Essa família é um trem maluco! Cansei de viajar!

O Filho pega sua bagagem e desce rápido do trem. Todos permanecem surpresos com sua atitude.

MÃE - (Levantando-se e olhando pela janela) Filho... Oh meu filho... Será possível! Você tem coragem de abandonar até sua mãe?!...

PAI - (Interrompendo-a) Senta aí! Chega de tanto "teatro pelos ares"! Não vê! Esse menino não valoriza nem minhas posses! Eu, com muitas fazendas de gado, e ele, feito um bezerro perdido no sertão! Por mim, quero mesmo que ele suma!

A Mãe desaba no banco e chora. Descontrolada tem uma crise de asma. Fica sufocada. O Pai irritado tenta acudi-la.

PAI - (Aos berros) Você trouxe a bomba? Cadê a bomba? Cadê a bomba? Cadê a bomba?

O Médico desconfiado levanta-se apressadamente e desaparece pelos fundos do trem. A Mãe em seguida encontra a bomba contra asma. Bombeia e melhora da crise.

## CENA 4

A ação desta cena passa para cima da empanada de bonecos. O vagão do trem se desfaz, os passageiros fecham as janelas e saem de cena. A empanada se abre, ficando reta ao fundo do palco.

No anteparo dos bonecos, o trenzinho (o mesmo que o da cena 2), chega na 2ª Estação, Uiraponga.

Avista-se o Leiteiro entregando galões de leite. Depois, ele se abana um pouco e volta para dentro do trem.

Em seguida, o Filho apressado desce do vagão. Vai embora. Antes de sumir, esbarra em duas irmãs que dirigem-se para o trem.

Uma chama-se Lia e a outra Isabel. As duas se despedem carinhosamente. Isabel parte e Lia fica na Estação.

LIA - Não esquece de voltar, Isabel...

ISABEL - Eu não vou sumir minha irmã!

LIA - Ora! Você disse que a gente era um só diamante... e agora você quer ser estrela?!

ISABEL - Eu só estou indo embora... Riscando trilhos pelo chão...

Isabel sobe no trem e Lia, do lado de fora, enxuga seus olhos.

LIA - Até um dia, Isabel!

Lia permanece na Estação acenando com um lenço.  
O trem apita e parte; lentamente vai saindo de cena.  
A empanada novamente dobra-se. Transforma-se em interior do trem.

## CENA 5

A ação volta a acontecer no interior do trem, só que desta vez, no vagão classe B. Enquanto o cenário se modifica, ouve-se ao fundo a música: "Trenzinho de Ferro" de Lauro Maia.

"Acelera a marcha  
O trem pelo sertão  
É eu só levo saudade  
No meu coração  
Lá na curva o trem apita  
Desce a serra e a saudade aumenta  
Uma coisa me atormenta  
Vem falar do meu amor"

Por cima da parede do trem, Lia, boneca pequena, permanece dando adeus.  
Dentro do vagão, está a Velha sentada ao fundo. Ela faz bainha em um vestido. O Leiteiro entra de volta no trem, senta-se perto da Velha e abanase um pouco.  
Isabel surge no vagão e senta-se mais a frente. Pela janela ela dá adeus à irmã. Lia a seguir sai de cena.  
Os bonecos, neste momento, são do mesmo tipo que os bonecos da cena 3. Eles são grandes e com os manipuladores presentes.  
Dentro do vagão os passageiros conversam.

VELHA - (Falando alto) Sabem que horas são? Quase meia-noite! Esse trem é lerdo demais! (Dirigindo-se à Isabel) É óia menina, a gente panhou essa joça na boquinha da noite. Tô corr essa viagem pelas goelas! Ai! Meu joanete faiscando...

ISABEL - Joanete?!

VELHA - É! Não tá vendo? (Tira o pé do sapato e mostra o dedo cheio de esparadrapo) É bem esse ossinho aqui, vê! Quando o sapato aperta a gente estrebucha de dor.  
Dá até prá ver umas estrelinhas assim na vista...

ISABEL - (Tentando emendar um assunto em outro)  
Ah! Estrela... É! Eu ainda vou ser estrela!

LEITEIRO - (Interrompendo Isabel) Mas viu dona... E meu bico de papagaio... De tanto carregar todo dia aqueles trambolhos, ficou todo tronxo. Também, essa vida sem graça, entregando leite nas mesmas estações... leite da mesma vaca... trem do mesmo trilho... gente da mesma cara...

Isabel levanta-se, acabando com a lamúria dos dois, entra em um clima de devaneio como se estivesse interpretando um personagem de teatro.

ISABEL - (Teatral)  
Estou só demais no mundo  
Mas não só é bastante para  
Me perder em meus personagens...

Ao fundo ouve-se a música: "To Love Again" de Washington, Stolloff e Sidney, baseada no Noturno de Chopin nº 2 em Mi Bemol Maior.

ISABEL - (No mesmo clima)  
Eu quero e quero interpretar-me  
Como numa peça que sonhei...  
(Pausa)  
Um cavaleiro soturno invade  
Meus aposentos e rouba  
Meu solitário coração...

Aparece de súbito, do fundo do vagão, um boneco de aspecto estranho. Veste-se com elegância. Usa um terno escuro, um chapéu, um lenço de cetim amarelo e roxo no pescoço, óculos, uma flor vermelha na lapela e sapatos de verniz. Aproxima-se de Isabel tentando sentar-se mais a frente. Esta o impede, procurando contracenar com ele.

ISABEL - Vamos meu hóspede...  
Estou pronta para a fuga!  
Vamos rumo ao mar...  
Conhecer as profundezas de um grande Amor!...  
(Segura o braço do Homem Estranho e ameaça-lhe pegar a flor em sua lapela)  
Dá-me esta flor.

O Homem Estranho olha-a com censura e tenta desvencilhar-se de Isabel. Esta desiludida, desiste da encenação. A música se acaba. A Velha para de costurar e boceja. O Leiteiro tosse. O Homem Estranho acoado senta-se atrás da Velha. Isabel também se acomoda.

ISABEL - (Dirigindo-se à Velha) A senhora sabe, quando eu era menina, gostava de fazer teatro na frente do espelho. Vestia as roupas de todo mundo, me pintava toda, inventava histórias e personagens.  
Estou indo prá Capital ser atriz! Dizem que no Teatro têm muitas luzes... Eu não conheço não! Pois é, televisão é que eu vejo todas as noites. A senhora gosta de ver novela?

VELHA - (Irritada) Olha aqui menina! E eu lá tenho tempo de ver televisão? A única máquina que vejo é a de costura! A única novela que acompanho é a da minha casa: uma Velha costureira, crente, com dez filhos prá cuidá e um marido boêmio, beberrão, que não traz nem um pão prá dentro de casa. Sabe do que mais? Já tô até ficando descrente desta vida!...

O Homem Estranho retira de seu bolso uma latinha de rapé. Cheira-a. Espirra sem parar. A Velha se assusta.

VELHA - Creêm Deus Padre!  
Creêm Deus Padre!  
(Cochichando com o Leiteiro)  
Quem é essa alma-penada?!

LEITEIRO - Sei não! Acho que é um sem destino. Ele vive prá lá, prá cá, prá cá, prá lá... Nunca desce em Estação nenhuma. Ninguém sabe nada dele não.

O Homem Estranho guarda a lata de rapé e por coincidência apresenta-se à todos.

HOMEM ESTRANHO - Boa noite! (Olha a hora em um relógio cebola) Devo informar-lhes que é



precisamente meia-noite. Meu nome é Caminha. Boa viagem.

VELHA - (Tremendo, resmungando) – Aaaaiaiaia... Minha nossal Que esquisitice!

Leiteiro olhando para a Velha faz psiu. Caminha, retira de seu bolso uma caderneta e escreve.

ISABEL - Ah! O senhor está escrevendo uma história!  
(Para Velha) É um poeta com certeza!  
Olha, se por acaso for uma peça de teatro... o senhor pode me chamar...

Caminha levanta a sobancelha, a observa fixamente. Isabel com receio de ser censurada, desiste de oferecer seus serviços. A Velha cochila e o Leiteiro fuma seu cachimbo. Bruscamente o trem freia.

Em seguida, aparece no vagão o Maquinista e o Fiscal trazendo nas mãos, um lampião. O Maquinista e o Fiscal são personagens atores, não têm bonecos.

FISCAL Senhores passageiros!  
Senhores passageiros!  
Senhores passageiros, queiram rapidamente descer do trem; queiram rapidamente descer do trem, munidos de suas bagagens, munidos de suas bagagens.  
A pouco recebi um comunicado de que há uma BOMBA neste trem. Vamos vistoriar!

VELHA - (Acordando, ainda sonolenta) Bombal! Que ótimo! Adoro bombas! Outro dia, comi uma de chocolate... Af que estouro! Nossa...

MAQUINISTA - Vamos, vamos minha senhora! (À Velha) Isto aqui não é padaria!

LEITEIRO - (Atônito) Rápido! A bomba está prá pipocar!!!

Todos os passageiros pegam suas bagagens e apressados saem do trem. As paredes do vagão se abrem, transformando-se em paredes do trem, só que vistas pelo lado de fora.

## CENA 6

A ação passa-se no palco, no meio da estrada, num local deserto de casas, longe da cidade.

É noite alta, início da madrugada. Gritos cantam, vaga-lumes piscam, a lua brilha no céu. Por trás do trem, agora observado pelo lado de fora, nota-se o Fiscal com seu lampião, vasculhando o interior do trem. Às vezes sua sombra é projetada no trem.

Os passageiros dos vagões A e B reúnem-se no lado esquerdo de cena. O clima é de espera e apreensão.

A Mãe da família, que havia saído carregada do seu vagão, é socorrida pelo Médico. Recupera-se do desmaio.

O Pai, entretanto, dá as ordens.

PAI - (Ao Médico) Aqui está bom! Deixe-a aqui. (Apontando para o Leiteiro) Vamos! Traga uns gravetos e faça uma fogueira.

LEITEIRO - (Dirigindo-se aos passageiros) Acho até bom! Depois de vinte anos fazendo sempre a mesma viagem, até que enfim uma novidade! Quero mais é que este troço estoure. Só assim, minha vida toma outro rumo!

PAI - Vira esta boca prá lá! Não vê que a gente tem o casamento da minha sobrinha prá ir! Matrimônio é coisa sagrada!

Leiteiro sai à procura de gravetos. Os namorados sentam-se e aproveitam prá ver a lua cheia no céu. Beijam-se e abraçam-se. A Filha recosta-se sobre a sua bagagem. Caminha abre seu paletó e retira um canudo. A Velha que estava perto de Caminha, logo levanta os braços.

VELHA - Eu me rendo! Eu me rendo!

Todos olham assustados, inclusive Caminha. Este, com o canudo nas mãos, leva-o até o olho. É uma luneta. Isabel interfere.

ISABEL - (Denunciando) Agora entendi tudo! Ele é um lunático. Ou então um pirata que se perdeu no sertão! (Rindo) Ora, será que o senhor me leva prá conhecer o mar?

Caminha, levanta a sobancelha. Sua expressão é de estranheza. Isabel tenta explicar-se.

ISABEL - É sim, gente feito a gente, do interior, não sabe o que é mar, não...

LEITEIRO - (Acendendo a fogueira) É... eu tô esperando o sertão virar mar!

Todos riem.

VELHA - (Com sua Bíblia na mão) É... Eu já tô é velha! Nunca vi mar nenhum nesse sertão! Também... só rezando! Rezando e trabalhando. É... tanta coisa inútil nessa vida! E essa estrovoenga af parada... (Aponta para o trem). Parece até que sou eu que estou enguiçada, ou então que vou explodir! Em outra encarnação não dá prá conhecer o mar não... Crente não acredita em reencarnação. (Faz muxoxo). Vai vê que é pro mar que o ser humano vai depois que morre. É... ninguém acaba assim, né?

(Olha em volta e repara que passageiro nenhum está prestando atenção no que diz). Acho que estou falando demais... Vou rezar!... (Abre a Bíblia e reza).

Ao redor da fogueira, uns se acocoram, outros permanecem sentados, outros ainda, aquecem suas mãos no fogo. O Maquinista que estava todo o tempo sentado em silêncio, pega a sua bagagem e vem para frente de cena. Deita-se em cima dela. O Fiscal que vasculhava o trem por dentro, agora vasculha o lado de fora.

## CENA 7

Os passageiros permanecem ao fundo de cena iluminados apenas pela luz da fogueira. Neste momento, eles estão silenciosos, às vezes mexem-se, mas sempre junto do fogo. São, como que elementos do cenário. O Maquinista agora é o solo da ação. Solitariamente, sobre sua bagagem, ele resmungando lamentando-se da vida.

MAQUINISTA - (Voltado para o céu)  
Entra dia sai noite  
Entra noite sai dia  
Tanto faz se é chegada  
Ou partida  
Depois que chego logo parto!  
As estações são sempre as mesmas  
Tenha lua ou tenha sol...  
(Pausa)  
Se eu pudesse mudar esta viagem...  
O trem seria um trampolim  
Pelo caminho eu iria me perder

Ou encontrar uma ponte qual-  
quer  
Que nunca mais me trouxesse  
de volta!

Ao fundo ouve-se uma melodia sendo tocada por  
um violoncelo. O Maquinista cantarola.

MAQUINISTA - Minha vida está traçada  
No chão deste estrada  
Meu rumo está tomado  
Tanto faz o lado

O apito desta trem  
E o desconhecido que não vem

O que fica de mim  
É só fumaça  
O que procuro sem fim  
Não está nesta carcaça

Quero muito encontrar o mar.  
Prá eu mesmo me trilhar  
Depois disso conhecer o céu  
E poder voar feito pássaro de papel

O Maquinista adormece e sonha. A melodia con-  
tinua sendo tocada pelo violoncelo durante seu  
sonho. A empanada de bonecos transforma-se  
em um grande telão, onde é projetado um trem  
que passa incessantemente e cada vez mais rá-  
pido, como se fosse um filme. Por baixo do telão  
surge uma figura, ator, que dança com trilhos do  
trem feito por cordas. Ele brinca solitamente pelo  
palco como se estivesse desprendendo-os do  
trem projetado. A Figura aproxima-se do maqui-  
nista, gesticula como se o envolvesse com os  
trilhos. O Maquinista continua dormindo.  
A Figura veste roupas brancas e vaporosas en-  
feitadas por conchas e estrelas, sintetizando em  
si, entidades do mar e do céu.  
Ele continua dançando com os trilhos-cordas.  
Por um tempo, manipula-os como se estes fos-  
sem ondas do mar ou rede de pescador, sugere-  
ndo, assim, um arrastão. Depois, a Figura do  
Mar e do Céu solta os trilhos-cordas e estes magi-  
camente sobem para o alto, céu, semelhantes  
a uma escada. Nisso, ele dirige-se para o Ma-  
quinista e fala em eco.  
FIGURA DO CÉU E DO MAR - Eu já fui rede de  
pescador...  
Do fundo do mar lhe tirei!  
Agora sou grande escada...  
Ao céu posso lhe levar!

Em off ouve-se apitos de trem. O trem projetado  
freia.

O trilho-escada despenca em cena e rapida-  
mente some junto com a Figura. O Fiscal joga  
um balde de água na fogueira e faz muita fuma-  
ça. A Mãe com isso tem nova crise de asma.  
A projeção no telão vai caindo em resistência.  
O Maquinista continua deitado na boca de cena.  
Mexe-se. O Fiscal comunica aos passageiros:

FISCAL - Senhores passageiros, queiram ocu-  
par seus lugares! O trem está liberado! Pode se-  
guir viagem! O alarme era falso! Não encontra-  
mos bomba alguma! Para a tranquilidade de to-  
dos, estarei alerta a tudo o que acontece no  
trem! Boa viagem!

Ainda do lado de fora do trem, a Mãe continua  
tussindo desbragadamente. O Pai nervoso grita.

PAI - (Sacudindo a Mãe) De novo!!! Cadê a  
bomba?  
Cadê a bomba?...

Todos se aproximam. O Fiscal intervém.

FISCAL - (Falando ao Pai) Calma! Calma! Isto já  
foi resolvido! Está tudo sob controle!

PAI - (Indignado com o Fiscal) Como é que o se-  
nhor faz uma fumaceira dessas? Não vê que mi-  
nha mulher é asmática? (Dirigindo-se à mulher)  
Anda! Pega logo essa bomba!

FISCAL - (Falando alto, consigo mesmo) Sei.....  
Sei.... Então a bomba era contra asma,  
não?....

A Mãe encontra a bombinha e melhora da crise.  
O Fiscal vira-se para o Médico e fala lhe com  
raiva:

FISCAL - Viu só, Dr. Médico... A tal da bomba  
era contra asma! daquelas que o senhor deveria  
conhecer, e muito bem!

Os passageiros pegam suas bagagens e vão  
entrando no trem. Apenas o maquinista perma-  
nece ainda deitado na boca de cena.

## CENA 8

A ação, agora, passa-se atrás da empanada.  
O trem continua sendo visto pelo lado de fora, e  
os passageiros, através das janelas.  
Cada boneco abre sua janela.  
O trem apita, apita, apita e nada. Não sai do lu-  
gar. Lá de dentro, surge a Velha com seu guar-  
da-chuva. Aproxima-se do Maquinista. O dia já  
está clareando.

VELHA - (Cutucando o Maquinista com o guar-  
da-chuva) Vamos! Vamos! Acorde! O trem foi li-  
berado! O dia já está clareando! E você af dor-  
mindo?!...

MAQUINISTA - (Sonolento) Ora minha senhora!  
Uns rezam, outros sonham... No fim dá tudo no  
mesmo!

VELHA - Que conversa mole! Vamos logo! Sem  
você essa geringonça não anda! (Destrambe-  
lhando) E tanto faz que ela ande ou não! Tantc  
faz! Parece mesmo que eu não fiz!...  
O que há de se fazer?

MAQUINISTA - (Confuso) Como? Não fez? O  
que?

VELHA - (Também confusa) Não fiz? Claro que  
fiz!  
Fiz sim...

MAQUINISTA - O que afinal?

VELHA - (Explicando-se) Eu fiz sim, a roupa pa-  
ra a Primeira Comunhão de uma freguesa. Eu ju-  
ro que fiz! Moço, a Comunhão era agora de ma-  
nhã... e a gente aqui no meio da estrada!  
Não adianta mais! Perdi meu tempo!...

MAQUINISTA - Ah!... sim. (Consolando-a) É... o  
Leiteiro também não vai entregar o leite a tem-  
po...

VELHA -(Resmungando) Leiteiro... ora! Vê se é  
das tetas dele que ele tira o leite! Eu ein? As mi-  
nhas costuras saem das minhas mãos!  
(Mostra as mãos ao Maquinista). Sabe, as ve-  
zes, tenho vontade de mudar essa vida! Trocar  
de destino. Mas o que é que uma velha pode  
mudar de novo em sua vida?...

O Maquinista pega suas bagagens e vai puxando a Velha pelo braço. Entram no trem. Este apita, mexe-se, sacode-se dando a impressão de que está andando.

## CENA 9

O trem segue viagem. Ouve-se ao fundo a música de Villa-Lobos: "Trenzinho Caipira".

Pelo canto do palco, surge um tecido leve, cor de terra ou verde-musgo preso em um grande arco, dando a idéia de que é um túnel.

O arco aproxima-se do trem engolindo-o. Até o final da música, o trem permanece sumido dentro do túnel.

Quando ele reaparece em cena, vem transformado. Não se vê mais o anteparo de bonecos ao fundo, pois os atores, inclusive o maquinista, o utilizam como se este fosse os vagões do trem. Os atores vestem as janelas do trem no pescoço. Suas bagagens somem.

À frente está o Maquinista como se fosse a máquina; em seguida estão os outros atores enfileirados manipulados seus bonecos-passageiros. O trem assume uma característica de personagem.

O Fiscal permanece todo o tempo junto do trem, às vezes dentro do vagão, às vezes correndo atrás.

O trem passeia por um tempo pelo palco, cantando e movimentando-se.

MAQUINISTA - "Piuf, piuf, piuf  
Bota a mão no meu ombro"

FISCAL - "Não deixa o trem descarrilhar"

MAQUINISTA - "Eu sou a máquina  
E vocês são os vagões"

PASSAGEIROS - "Os passageiros são  
os nossos corações".

Cantam algumas vezes. O ritmo vai-se acelerando mais e mais. O Fiscal sem conseguir acompanhar o andamento do trem, some de cena. A cantiga torna-se arrastada. O trem cansado movimenta-se com lentidão. Depara-se com um cancela fechada. Para esbaforindo-se.

## CENA 10

No cruzamento, o sinal da cancela toca. O Fiscal

traz o mastro com uma luz vermelha piscando. Surge o outro trem. É um cargueiro, que se move lentamente. Ele é feito por atores que carregam sacos nas costas, um atrás do outro.

Ao cruzar um trem com o outro, o cargueiro subitamente larga sua carga no chão, enquanto que o trem de passageiro despe a empanada-trem e deixa seus bonecos-passageiros sentados no chão.

Ouve-se a música "Rela-Bucho" de Sebastião Bianco e Benedito Bianco, sendo apenas tocada. Os dois trens se desfazem, os atores dois-a-dois dançam o "Rela-Bucho".

O Fiscal fica atônito sem entender nada. O farol da cancela pisca enlouquecidamente entre o verde e o vermelho. Ao final da música, o farol se apaga. O trem cargueiro se apruma, pegando cada ator sua carga e devagar saem de cena.

O trem de passageiro pega apenas seus bonecos e seguem um outro rumo. Aos gritos, este trem também sai de cena. Ao longe, vai-se escutando alguns passageiros reagirem com berros, à mudança de itinerário do trem.

O Fiscal permanece só em cena acenando e gritando para o trem de passageiros.

FISCAL - Você está doido seu trem maluco?!  
Este caminho é outro! Você errou tudo... Vai parar no mar! Pare! Pare! Pare!

De nada adianta. O trem já havia sumido de vista. Desolado, o Fiscal deixa a cancela de lado. Recolhe a empanada que havia ficado em cena, e novamente a coloca ao fundo, como anteparo de bonecos, fechando suas janelas. Depois pega a cancela e sai de cena resmungando.

FISCAL - (Censurando-se) Ó Fiscal inútil... Perde tempo procurando uma bomba que no final de tudo era contra asma, e ainda por cima, o trem some de vista!

## CENA 11

A ação, neste momento, se passa para cima da empanada de bonecos onde aparece um personagem-boneco semelhante aos do início do espetáculo. É um Visionário pregando em uma estação de trem, Estação Canaã. Ele prega sobre o Dilúvio. Este personagem remete a figura de Antonio Conselheiro.

VISIONÁRIO - ... E vendo aquele estado de coisas, ardeu em cólera... Chamou os Deuses para um conselho. Eles atenderam o chamado e tomaram o caminho para o Palácio dos Céus. O Deus da Justiça expôs as pavorosas condições em que viviam os homens aqui na terra. Pediu, então, ao Deus dos mares que espalhasse suas águas, afogando, assim, o mundo para que, daí, uma nova forma de vida emergisse sobre a terra. O trem surge no palco. Ele reaparece do mesmo jeito que saiu de cena a momentos atrás - o trem feito por atores e bonecos.

A gritaria dos passageiros abafa a pregação do Visionário. Porém, este permanece na empanada gesticulando.

PAI - (Gritando enraivecido) Para! Para já, Seu Trem Desnortado!... Você está pensando o que? Que pode mudar meu destino?... Sou eu quem mando na minha vida e na vida da minha família!...

FILHA - (Decidida) Pai! Eu quero ir neste trem!

A Mãe atônita, prefere que o Pai resolva a situação.

PAI - (Com brutalidade) Nada disso, menina! Já não basta o seu irmão?

Caminha faz menção de falar. Todos os outros passageiros ficam paralisados.

CAMINHA - (Em tom profético)  
Se caminho por terra  
Sei que a próxima estação vem por água  
E depois por ar  
E assim infinitamente...  
(Pausa)  
Até me perder do início desta estrada...

Os passageiros voltam a ação.  
O clima torna-se tenso.

CELESTE - (Devaneando fala ao namorado)  
Desejos de paixão se buscam  
No profundo de um grande mar!...  
(Suspirando) Vamos?...

RAPAZ - (Despedindo-se de Celeste)  
Fogo de paixão se queima rápido!  
Minha vida não!  
Não se apaga assim...  
Dentro d'água!

MÉDICO - (Simulando calma) Bom... A conve-  
sa está ótima... a viagem melhor ainda... Mas,  
acontece que meus pacientes me esperam. En-  
tão, até breve!

VELHA - (Com ironia e segurando o Médico pelo  
braço) Nada disso Dr.! Um médico é útil até de-  
baixo d'água!...

O Médico se mostra indeciso. A Velha segura  
seu braço até o trem partir, não deixando-o de-  
sembarcar.

Os passageiros se agitam mais.

ISABEL - (Decisiva)

Eu e minha irmã fizemos um pacto:  
Eu me aventuro por mim e por ela:  
Ela se guarda por ela e por mim...  
Vamos! Meu caminho é pelo mar.

LEITEIRO - Só de pensar...

Que não vou entregar leite  
Na próxima estação  
Vou neste trem até o Japão!  
(Rindo)

VELHA - (Em tom filosófico)

Quando se encontra um atalho  
No meio do caminho...  
De duas, uma:  
Ou é a morte  
Ou o princípio de nova vida!

PAI - (Enfurecido) Vou dar parte à polícia agora  
mesmo! Vocês são todos desmiolados!!!

MAQUINISTA - (Mais do que depressa interfere)

Quem já riscou seu destino  
Nos trilhos de um outro chão  
É só ficar prá trás  
Na plataforma desta estação!

O trem apita estridentemente.

Os namorados se abraçam com força. O Rapaz  
dá as costas para Celeste e desembarca. Na  
empanada de bonecos o Rapaz, boneco peque-  
no, passa junto do Visionário carregando suas  
bagagens. Celeste dentro do trem chora.

PAI - (Dirigindo-se à família) Vamos logo mulher,  
vamos menina! (Agarra as duas pelas  
mãos e desce também).

FILHA - (Andando e resmungando)

As ondas vão e voltam  
Mas o mar permanece  
Sempre no mesmo lugar!  
Ele me espera, eu sei...

PAI - (A Filha) Que mar, que nada! Vocês estão  
todos com idéia fixa! Eu penso é nas mi-  
nhas terras. Cuido de gados e não de pei-  
xes!

Na empanada de bonecos, a família vai carre-  
gando suas bagagens.

No palco, os passageiros colocam uns as mãos  
nos ombros dos outros e partem rumo ao mar.  
Um som agudo de flauta, acompanhado por rit-  
mos abafados de percussão, dão o clima de par-  
tida de trem.

O trem dá algumas voltas pelo palco e sai de ce-  
na.

Na empanada de bonecos, o Visionário continua  
a pregar.

VISIONÁRIO - E assim, o Deus dos Mares o  
fez. Um imenso vento-sul foi  
mandado e nuvens de chumbo  
se espalharam sobre a terra. Du-  
rante quarenta dias chove torren-  
cialmente. Trovões retiniam nos  
céus. E tudo se transformou em  
um grande mar!...

Antes do final da pregação do Visionário, escuta-  
se a música de Debussy "La Mer - Dialogue du  
Vent et de La Mer", que permanece até ao térmi-  
no da peça.

O trem ressurgue em cena, e ao mesmo tempo,  
luzes verdes são projetadas de baixo para cima,  
incidindo na empanada de bonecos. Esta, trans-  
forma-se em ciclorama sugerindo, assim, o fundo  
do mar.

O Visionário sai de cena.

O trem desencarrilha. Os passageiros largam  
uns dos ombros dos outros.

Toda a ação, agora, se passa dentro do grande  
mar.

Cada ator, um a um, no ritmo da música, retira de  
seus bonecos, objetos ligados ao mar.

A atriz retira da boneca-Velha, um caramujo.

Da boneca-Celeste, a atriz encontra uma concha  
fechada. Abre-a e lá dentro estão duas pérolas.

De dentro da boneca-Isabel, a atriz acha uma  
estrela do mar.

Do boneco-Leiteiro, o ator retira um barquinho de

papel.

No boneco-Médico, o ator encontra pedras colo-  
ridas.

Do Boneco-Caminha, o ator encontra um peixe  
prateado.

O Maquinista é o único que de dentro de si en-  
contra um objeto ligado ao céu (ar). Retira de sua  
roupa um pássaro de papel.

Os atores dirigem-se para o centro do palco, de-  
positando no chão seus objetos encontrados.

Fazem uma grande roda em volta deles. Uma  
Mandala.

Batem palmas e dançam em círculos, no ritmo da  
música.

O Maquinista manipulando seu pássaro de papel,  
sai do meio da roda e encaminha-se até a empa-  
nada de bonecos.

Por trás dela, o pássaro de papel voa.

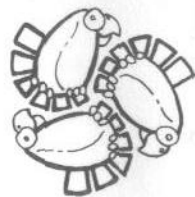
Enquanto ela voadora, o maquinista retorna à cena  
com seu trenzinho de lata, do início do espetá-  
culo.

Brinca com ele, só que desta vez o traz solto  
pelo ar.

Aproxima-se dos atores que dançam em roda,  
os envolvendo em um círculo maior.

A música vai baixando e a luz caindo em resis-  
tência.

F I M



**PINDORAMA GRÁFICA EDITORA LTDA – ME**  
EDIÇÃO E IMPRESSÃO DE JORNAIS, REVISTAS,  
LIVROS, MANUAIS E PERIÓDICOS. IMPRESSÃO EM  
OFF SET EM GERAL  
Rua Carlos Gomes, 43 - Prado  
Recife – Pernambuco – Fone 227.2723

