

MEMÓRIAS DO TEATRO DE BONECOS BRASILEIRO

MÓIN-MÓIN

REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

ANO 11 - NÚMERO 13 - 2015 - ISSN 1809-1385



Associação Brasileira de
Teatro de Bonecos (ABTB)
Clorys Daly

Teatro de Bonecos Popular do
Nordeste: história e histórias
Izabela Brochado

Se não fosse a vida, seria um filme:
Antônio Carlos de Sena
Paulo Balardim

Ilo Krugli: um vento forte sobre o Rio
Miguel Vellinbo

Fernando Augusto: o menino de Nanã
Humberto Braga

Ana Maria Amaral e a história de
Palomares
Wagner Cintra

Paixão e ação: Humberto Braga e o
teatro de animação no Brasil
Ana Pessoa

Revelações
*Maria do Carmo Vivacqua Martins –
Madu*

Um Cavaleiro e seu Destino:
Tácito Borralho
Aldo Leite

Olga Romero: sobre cartografia
político-artística
Amâbilis de Jesus

Ângela Belfort e a brincadeira do mato
Marcondes Lima

Lúcia Coelho: desobedeçam a todos,
menos a si mesmos!
Karen Acioly

A arte de descobrir caminhos: o teatro
de bonecos de Marcos Ribas e do
Grupo Contadores de Estórias
Luiz André Cherubini

MÓIN-MÓIN

**REVISTA DE ESTUDOS SOBRE
TEATRO DE FORMAS ANIMADAS**

Realização

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

sca
Sociedade Cultural Artística

UDESC
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
SANTA CATARINA

ppgt | Programa de
Pós-graduação
em Teatro
CEART - UDESC

Projeto **HISTÓRIAS DE BONECOS - Registrando nossas memórias...**
Edital FUNARTE de Ocupação do Teatro DUSE/2015.

Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul – SCAR
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Editores:

Gilmar Antônio Moretti (SCAR)
Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame (UDESC)

Conselho Editorial:

Profa. Dra. Ana Maria Amaral
Universidade de São Paulo (USP)

Dra. Ana Pessoa
Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ)

Profa. Dra. Amábilis de Jesus
Faculdade de Artes do Paraná (FAP)

Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa
Universidade de São Paulo (USP)

Profa. Dra. Izabela Brochado
Universidade de Brasília (UNB)

Profa. Dra. Maria Izabel Concessa P. de A. Arrais
Universidade Federal do Pernambuco (UFPE)

Marcos Malafaia
Giramundo Teatro de Bonecos (Belo Horizonte)

Prof. Me. Miguel Vellinho
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof. Dr. Paulo Balardim
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Prof. Dr. Tácito Borralho
Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof. Dr. Wagner Cintra
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Memórias do Teatro de Bonecos Brasileiro



Móin-Móin é uma publicação conjunta da Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul – SCAR e do Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado e Doutorado) da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. A publicação de artigos, fotos e desenhos foi autorizada pelos responsáveis ou seus representantes.

Editores: Gilmar Antônio Moretti – SCAR

Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame – UDESC

Coordenação Editorial: João Chiodini (Design Editora)

Estudantes Bolsistas: Jean Carlo de Castro, Júlia Juchem e Tassiana Leivas Bastos

Revisão e versão dos resumos/abstracts: Clorys Daly e Jeffrey Hoff.

Diagramação: Beatriz Sasse

Impressão: Gráfica Nova Letra

Capa: *El retablo del Maese Pedro* (1976). Grupo Giramundo Teatro de Bonecos. Direção de Álvaro Apocalypse. Foto de Enzo Giaquinto.

Página 3: *E a gralha falou* (1979). Olga Romero. Grupo Galha Azul Teatro. Direção de Hector Grillo. Foto de Dario de Almeida Prado.

Páginas 5: *Em concerto* (1994). Grupo Contadores de Estórias. Direção de Marcos Ribas. Foto de Luciana Serra.

Página 6: *História de lenços e ventos* (1974). Grupo Ventoforte. Direção de Ilo Krugli. Fonte CEDOC – Funarte.

Móin – Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas.
Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 11, v. 13, julho, 2015.

Periodicidade semestral
v. 13, ano 11, julho, 2015.
ISSN 1809-1385
M712

1. Teatro de bonecos. 2. Teatro de máscaras. 3. Teatro de fantoches.

CDD 792

SUMÁRIO

MÓIN-MÓIN 13

Memórias do Teatro de Bonecos Brasileiro

Memórias do Teatro de Bonecos Brasileiro: à guisa de apresentação
Valmor Níni Beltrame e Gilmar Antônio Moretti, 8

Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB)
Clorys Daly, 14

Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: história e histórias
Izabela Brochado, 28

Se não fosse a vida, seria um filme: Antônio Carlos de Sena
Paulo Balardim, 56

Ilo Krugli: um vento forte sobre o Rio
Miguel Vellinho, 72

Fernando Augusto: o menino de Nanã
Humberto Braga, 88



Ana Maria Amaral e a história de *Palomares*
Wagner Cintra, 107

Paixão e ação: Humberto Braga e o teatro de animação no Brasil
Ana Pessoa, 120

Revelações
Maria do Carmo Vivacqua Martins – Madu, 134

Um Cavaleiro e seu destino: Tácito Borralho
Aldo Leite, 146

Olga Romero: sobre cartografia político-artística
Amábilis de Jesus, 162

Ângela Belfort e a brincadeira do mato
Marcondes Lima, 174

Lúcia Coelho: desobedeçam a todos, menos a si mesmos!
Karen Acioly, 188

A arte de descobrir caminhos: o teatro de bonecos de Marcos Ribas e do Grupo
Contadores de Estórias
Luiz André Cherubini, 200





Móin-Móin: o nome desta publicação é uma homenagem à marionetista Margarethe Schlünzen, que faleceu em agosto de 1978 e, durante as décadas de 1950 e 1960, encantou crianças de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brasil) com suas apresentações. Era sempre recebida efusivamente nas escolas pelo coro *guten Morgen, guten Morgen* (“Bom dia, bom dia” em alemão). A expressão tornou o trabalho da marionetista conhecido como “Teatro da Móin-Móin”.

Móin-Móin: the name of this publication is a tribute to the puppeteer Margarethe Schlünzen, who died in August 1978. During the 50’s and 60’s she enchanted children from Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brazil) with her puppet plays. When arrived at the schools she was always warmly welcomed by the chorus *guten Morgen, guten Morgen* (“Good morning, good morning” in German). The expression made the work of the puppeteer known as the “Móin-Móin Theatre”.

Móin-Móin: le nom de cette publication est un hommage à la marionnettiste Margarethe Schlünzen, décédée au mois d’août 1978. Pendant les années 1950 et 1960 elle a émerveillé les enfants de la ville de Jaraguá do Sul (Santa Catarina, Brésil) avec ses spectacles. Elle était toujours accueillie avec enthousiasme dans les écoles où elle se présentait, les enfants lui disant en chœur *guten Morgen, guten Morgen* (“Bonjour, bonjour”, en allemand). C’est pourquoi le travail de la marionnettiste est connu comme “le Théâtre de la Móin-Móin”.

Móin-Móin: el nombre de esta publicación es un homenaje a la titiritera Margarethe Schlünzen, que falleció en agosto de 1978 y, durante las décadas de 1950 y 1960, encantó a niños y niñas de Jaraguá do Sul (Santa Catarina – Brasil) con sus presentaciones. Era siempre recibida efusivamente en las escuelas por el coro *guten Morgen, guten Morgen* (“Buenos días, buenos días” en alemán). La expresión volvió el trabajo de la titiritera conocido como “Teatro de la Móin-Móin”.

Memórias do Teatro de Bonecos Brasileiro: à guisa de apresentação

A *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, nesta edição, nº 13, elege o tema: Memórias do Teatro de Bonecos Brasileiro. É uma edição sobre a memória de artistas que dedicam suas vidas a esta arte e trabalham com as diferentes manifestações do que nós no Brasil denominamos de Teatro de Bonecos, Teatro de Formas Animadas ou Teatro de Animação.

As ideias que estimularam a concepção da presente edição encontram ecos em dois pequenos trechos do livro de Ecléa Bosi¹ *Memória e sociedade*: “Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado” (2003, p. 55). Nessa perspectiva, para a *Revista*, tão importante quanto a lembrança dos fatos vividos é o modo como o artista vê, pensa e explicita o que viveu. Tão rico quanto o que aconteceu é o modo como ele o identifica e se coloca em tal situação. Isso possi-

¹ BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

bilita se perguntar: do que as pessoas lembram? “A memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento” (BOSI, p. 39). A velocidade e a quantidade dos acontecimentos contemporâneos apagam a memória do vivido?

A autora diz ainda que:

Uma lembrança é um diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reaparição. (2003, p. 81).

Estimulados por estas provocações, o desafio foi reunir textos sobre memórias, fatos e ideias que marcaram o modo de pensar e fazer Teatro de Bonecos no Brasil na perspectiva do olhar e da compreensão de artistas que construíram essa história. Trata-se de situar caminhos percorridos voluntária ou involuntariamente e que ajudaram na definição e na consolidação da profissão de cada um dos artistas escolhidos para integrar esta edição da *Móin-Móin*.

Os textos aqui reunidos remetem às lembranças de artistas descrevendo e refletindo sobre as suas trajetórias pessoais, artísticas, as dificuldades e as conquistas efetuadas, evidenciando, de um lado, seu peculiar modo de se ver como artista e, de outro, destacando mudanças percebidas nessa arte nas últimas décadas em nosso país, assim como desafios que ainda se vislumbram. Ao mesmo tempo, a ideia desta edição é refletir sobre acontecimentos que marcaram as atividades do Teatro de Bonecos no Brasil nos últimos anos, sobretudo a partir de 1973, quando foi criada a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB. Certamente, o que apresentamos aqui é um pouco, um pouquinho – não menos importante – de memórias que possibilitam conhecer a história dessa arte.

A publicação de um número da revista sobre este tema já vem sendo gestada desde o ano de 2011. No encerramento dos Seminários de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas realizados anualmente na sede da SCAR, em Jaraguá do Sul, oportunidade em que defini-

mos os temas das edições da *Móin-Móin*, memórias era um assunto recorrente. Uma das dificuldades para a concretização desta proposta deve-se ao fato de que diversos bonequeiros e bonequeiras não têm o hábito do registro escrito das próprias memórias. O tema foi diversas vezes postergado. Em 2013, em Curitiba, a discussão sobre as Memórias do Teatro de Bonecos foi retomada por ocasião do I Seminário Sul de Teatro de Bonecos promovido pela Associação Paranaense de Teatro de Bonecos (APRTB), em parceria com o Centro Cultural Teatro Guaíra (CCTG) e a Coordenadoria da Economia Criativa da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná². Na oportunidade, firmamos, mais uma vez, o compromisso de trabalhar nesta publicação, considerando a importância de documentar a história recente do nosso teatro, sobretudo na perspectiva da memória de artistas.

É fato que hoje já dispomos de alguns estudos sobre a história recente do Teatro de Bonecos do Brasil. Isso pode ser confirmado na leitura de muitas dissertações e teses defendidas em Programas de Pós-Graduação de diferentes universidades brasileiras³, mas desconhecemos a existência de publicações que privilegiem o relato de experiências de bonequeiros e bonequeiras na perspectiva da compreensão de seus percursos⁴.

² O Seminário aconteceu nos dias 4, 5 e 6 de julho de 2013 no Miniauditório Glauco Flores de Sá Brito, do Teatro Guaíra. Estavam presentes artistas, gestores, associações, universidades, promotores e produtores culturais dos Estados do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná.

³ A Revista eletrônica *La Hoja del Titiritero-Boletín electrónico de la Comisión para América Latina de la Unima* – Año 11, nº 31, diciembre 2014, publicou o artigo “Teatro de Animação e pesquisa acadêmica no Brasil”, no qual consta uma relação bastante completa de dissertações e teses brasileiras produzidas até o ano de 2014. O texto pode ser acessado no endereço: <http://www.hojacal.info/hojacal30.pdf>. Estas pesquisas dedicam capítulos situando o contexto da produção artística nacional, o que possibilita obter uma visão mais objetiva dos seus acontecimentos mais relevantes.

⁴ Vale registrar estudos recentes publicados sobre o tema. Humberto Braga escreveu três artigos para a *Revista Móin-Móin*: “Aspectos da história recente do Teatro de Animação no Brasil”, edição nº4 (2007); “O papel dos festivais de teatro de bonecos na formação do ator animador brasileiro” – edição nº 6 (2009) e “Os Concursos Nacionais de Dramaturgia” – edição nº 8 (2011). Ana Maria Amaral e Valmor Beltrame publicaram o texto “O Teatro de Bonecos” in: FÁRIA, João Roberto. *História do Teatro Brasileiro 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

A edição desta Revista implicou várias etapas de trabalho. A definição dos nomes dos artistas demandou inúmeras reuniões entre os editores e os membros do Conselho Editorial para a eleição de critérios para tal escolha. Prevaleceram indicadores como o fato de terem iniciado suas carreiras artísticas ou atuarem desde os anos de 1960 e 1970, por se tratar do período em que o Teatro de Bonecos do Brasil começou a ganhar maior visibilidade nos centros urbanos, e a profissão, a se estruturar com maior solidez. Outra prioridade foi ouvir o próprio artista, dessa maneira sua história estaria enriquecida pelo diálogo, pela conversa, por determinadas inflexões e sensações perceptíveis na forma presencial.

Conseguimos reunir textos sobre o percurso de 12 artistas: Ana Maria Amaral, Ângela Belfort, Antônio Carlos Sena, Clorys Daly, Fernando Augusto Gonçalves Santos, Humberto Braga, Ilo Krugli, Lúcia Coelho⁵, Marcos Ribas, Maria do Carmo Vivacqua Martins – Madu, Olga Romero, Tácio Borralho. Decidimos também pela inclusão de um texto especial sobre a história do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste Brasileiro com destaque para impressões de artistas sobre as origens da brincadeira e as memórias de seus próprios percursos. A inclusão deste estudo na presente edição da *Móin-Móin* ganha relevância por serem nossos artistas populares herdeiros diretos dos precursores dessa arte em nosso país. É importante registrar que o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste foi recentemente reconhecido como Patrimônio Cultural do Brasil e inscrito no Livro de Formas de Expressão do Patrimônio Cultural Brasileiro⁶. O pedido de inclusão foi solicitado pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) e resultou de um enorme esforço elaborado conjuntamente por diversos artistas e pesquisadores, coordenado nesta etapa pela professora dra. Izabela Brochado, da Uni-

⁵ Lúcia Coelho faleceu em 24 de outubro de 2014, enquanto o texto sobre sua trajetória era escrito por Karen Acioly. Isso abalou a todos e deixou Karen paralisada por um bom tempo na produção do artigo.

⁶ A decisão foi anunciada, no dia 5 de março de 2015, na 78ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, que ocorreu na Sede do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em Brasília.

versidade Nacional de Brasília – UnB.

Do ponto de vista metodológico, a opção foi convidar autores para escreverem sobre os artistas selecionados. Este foi outro momento rico e, ao mesmo tempo, complexo, o de definir quem escreve sobre quem. Sabemos que isso supõe encontros, disponibilidade para visitas ao arquivo pessoal do artista objeto da reflexão, viagens, troca de correspondências, tempo para confirmação de dados. Preponderaram o conhecimento sobre o percurso do artista, as vivências, as cumplicidades durante os anos de convivência, a relação de confiança e amizade que sabíamos existir entre o responsável pela escrita e o artista objeto da reflexão e análise. Contamos com artigos de autoria de Aldo Leite, Amábilis de Jesus, Ana Pessoa, Humberto Braga, Izabela Brochado, Luiz André Cherubini, Karen Acioly, Marcondes Lima, Miguel Vellinho, Paulo Balardim e Wagner Cintra. No conjunto dos escolhidos, duas artistas selecionadas preferiram, elas mesmas, escrever sobre suas memórias: Clorys Daly e Madu (do Grupo Giramundo).

A leitura dos artigos permitirá perceber as sutilezas, a riqueza do ato de lembrar, efetuado pelo artista, e a sensibilidade dos autores dos artigos que souberam captar, explorar situações e acontecimentos ao ouvir os relatos nas conversas prolongadas sobre a infância e a vida adulta dos selecionados.

Os artigos são permeados por fatos, realizações, confidências, sonhos e esperanças, os quais nos estimulam a repensar nossos próprios percursos profissionais e artísticos, possibilitando-nos ver sob diferentes perspectivas a nossa história recente. As memórias, aqui transformadas em textos, remetem aos contextos e às situações, contribuindo para ampliar a compreensão sobre o que foi realizado e construído. Os artigos também evidenciam que os bonequeiros e bonequeiras, quando lembram o que já fizeram e falam do que hoje fazem, têm um sentimento positivo sobre o próprio percurso, uma espécie de “consciência orgulhosa”⁷ de ser artista que trabalha com Teatro de Animação.

⁷ BELTRAME, Sonia. 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ep/article/view/27892>.

Longe de concepções saudosistas, a *Revista* se alicerça em textos sobre memórias de artistas que, por meio de seus percursos, ajudam a pensar sobre o presente e o futuro dessa arte. Quando Milton Nascimento canta *O que foi feito deverá* (1978), sintetiza com clareza a importância dessas memórias para nós e para o Teatro de Bonecos Brasileiro:

*Falo assim sem saudade,
Falo assim por saber
Se muito vale o já feito,
Mais vale o que será.
E o que foi feito é preciso
Conhecer para melhor prosseguir.*

Uma revista é feita com a participação de muitas pessoas, e a *Móin-Móin*, em especial, é resultado da ajuda e do esforço de muitos colaboradores. Ao explicitar o agradecimento a alguns, temos certeza de omitir nossa gratidão ao importante auxílio prestado por outros colaboradores. Mesmo correndo esses riscos, queremos agradecer a Ângela Casanova e Jorge Abreu por possibilitarem a publicação impressa desta edição da *Móin-Móin* com o apoio financeiro do *Projeto HISTÓRIAS DE BONECOS - Registrando nossas memórias...*, contemplado com o *Edital Funarte de Ocupação do Teatro Duse 2015* (Casa de Paschoal Carlos Magno), no Bairro de Santa Teresa, Rio de Janeiro. Muito obrigado. Desse modo a *Revista* se associa a um projeto cujos objetivos são similares, de notável relevância artística e social para ajudar a preservar e manter viva a memória do Teatro de Bonecos do Brasil.

Valmor Níni Beltrame
UDESC

Gilmar A. Moretti
SCAR

Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB)

Clorys Daly
ABTB – UNIMA – Rio de Janeiro



Clorys Daly (2014). Foto de Fernando Filho.



Clorys Daly e Jan Malik (1971). Nashville. Foto de Gene Daly.



Clorys Daly distribuindo Revista Mamulengo (1973). Rio de Janeiro. Foto de Ney Robson Moreira Padrão.

Resumo: Este artigo sobre a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB tem o intuito de fazer uma introdução sobre sua história que já dura 41 anos, informando como foi sonhada, idealizada, concretizada e relatando os acontecimentos dos primeiros anos da entidade. A ABTB contou com um grupo de fundadores que possibilitou seu crescimento e permanência. Os fundadores da ABTB não pouparam esforços para tornar um sonho realidade e encontraram novos seguidores e artistas que foram se multiplicando e enfrentando as adversidades inerentes à escolha dos caminhos da “arte”.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos do Brasil. ABTB. Fundadores da ABTB.

Abstract: This article describes the early history of the “Associação Brasileira de Teatro de Bonecos” (ABTB), which was formed 41 years ago. It informs the reader how this “dream come true” was idealized, how it materialized, and it enumerates important events during the early years of the Association development. The article conveys how ABTB founders and artists, with great effort and perseverance, made their dream a reality, while facing the adversities inherent in choosing art as a profession. The subsequent growth of ABTB emerged from a solid base of supporters and followers, which has made possible its enduring success to the present day.

Keywords: Puppet Theater in Brazil. ABTB. ABTB founding members.

A fundação oficial da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB em 1973 foi precedida de uma trajetória que se iniciou em 1965, ano do IV Centenário do Rio de Janeiro. Os artistas bonequeiros recém-chegados ao universo do Teatro de Bonecos têm o direito de saber a história da Associação. Eu faço parte dessa história e tenho o prazer em compartilhá-la.



Fundadores e amigos da ABTB (1973). Acima, da esquerda para a direita: Eny Lacerda, Maria Luiza Lacerda, Francisco Eustáchio Dias, Creuza Victor dos Santos, Alexei Wisnerowicz, Veridiano Araújo, Virginia Valli, Daisy Schnabl, Cláudio Ferreira e Ângela Daly. Abaixo, da esquerda para a direita: Paulo Sérgio Futscher, prof. Oscar Bellan, Clorys Daly e Danilo Melo. Rio de Janeiro. Foto de Gene Daly.

Eu e Cláudio Ferreira (1931–2002) cursamos, respectivamente, o Conservatório Nacional de Teatro e a Escola de Teatro Martins Penna, no Rio de Janeiro, e nos lançamos no teatro profissional abrindo o Arena Clube de Arte (café-concerto) em Copacabana. Por ocasião dos festejos para o IV Centenário da cidade, no ano de 1965, tivemos a satisfação de receber um convite para apresentar nas praças de muitos bairros da cidade o primeiro espetáculo por nós produzido: *Auto do Boi Guerreiro*, baseado no Bumba-Meu-Boi e que contava com o ator Grande Othelo (1915–1993) à frente do elenco. Graças a esse espetáculo, assistido por dona Lotta de Macedo Soares (1910–1967)¹,

¹ Arquiteta e paisagista de formação autodidata, dona Lotta foi uma das responsáveis pela idealização do Parque do Flamengo. Parte de sua vida, sobretudo sua relação com a poetisa Elizabeth Bishop, é retratada no filme *Flores Raras* (2013), dirigido por Bruno Barreto, em que a atriz Glória Pires interpreta dona Lotta.

idealizadora do Parque do Flamengo², tivemos a satisfação de outro convite importante que marcou nossa trajetória: a Coordenação da Programação do Teatro de Marionetes e Fantoches do Parque do Flamengo, função que exercemos por um período de quase três anos. *O Auto do Boi Guerreiro* foi mais tarde também realizado com bonecos, utilizando uma técnica nunca antes apresentada no Brasil e que havíamos visto na Polônia. Fantoches de cabeça³. O espetáculo, agora com bonecos, não só percorreu muitas praças do Rio, mas também muitos teatros e praças Brasil afora.



Dona Lotta de Macedo Soares (de branco) semicoberta pelo governador Negrão de Lima. Teatro de Marionetes e Fantoches, Rio de Janeiro (1966). Foto da comitiva oficial do governador. Fotografia não identificada. Acervo de Clorys Daly.

² O Parque do Flamengo ou Aterro do Flamengo, como também é conhecido por muitos moradores da cidade, é um complexo de lazer que abriga museus, quadras esportivas, ciclovias. Ali também está instalado o Teatro Municipal Carlos Werneck, cuja programação é dedicada, prioritariamente, ao Teatro de Bonecos.

³ Fantoches de cabeça – é um tipo de boneco que se prende sobre a cabeça do bonequeiro, e se usa, para isso, um chapéu ou capacete. Normalmente, a cabeça do títere é confeccionada presa ao capacete. Seu corpo é o corpo do bonequeiro escondido sob o figurino. Na Espanha, segundo Paco Parficio (2006, p. 66), este boneco é denominado *títere-tocado* (títere de toca): “Angelina Beloff, títereira russa que viveu muitos anos no México e foi companheira do muralista Diego Rivera, amava os *títeres de toca*, pois se usaram muito na antiga União Soviética”.

Lembro-me como se fosse hoje quando dona Lotta mandou chamar o responsável pela produção que tanto apreciara. Lá fui eu ao seu encontro, no escritório do Grupo de Trabalho que funcionava no Horto, um barracão de madeira, no Parque do Flamengo. Poucas palavras trocadas, e ela me convidou para ser responsável pela programação da “menina dos seus olhos” e me entregou as chaves do Teatro de Marionetes e Fantoques, atualmente Teatro Municipal Carlos Werneck, com uma única exigência: aos sábados e domingos, teatro de *guignol*⁴ para a criançada! Recordo-me ainda hoje de parte do nosso curto diálogo:

– Mas, dona Lotta, a senhora nem ao menos me conhece!

– Minha filha, estou com 60 anos e, se a esta altura da vida olhando nos olhos de uma pessoa, não souber com quem estou lidando...

Parecia simples, mas a verdade é que na época ainda não estávamos envolvidos com os bonecos e não sabíamos ao certo quem estava se dedicando a este segmento da arte, arte tão especial que veio a se tornar a nossa principal dedicação por muitos e muitos anos. Nasceu, então, a ideia de realizarmos um festival para tentar descobrir onde se escondiam os titeriteiros do Rio de Janeiro. Era tudo muito singelo, sem maiores ambições, e qual não foi nossa surpresa quando os candidatos surgiram, não só da cidade do Rio de Janeiro, como de outros Estados. E assim, foi realizado de 2 a 31 de julho de 1966, durante os fins de semana, o I Festival de Teatro de Marionetes e Fantoques do Rio de Janeiro. O Festival era classificatório, e o 1º lugar foi conquistado pelo Teatro de Bonecos Dadá, do Paraná, com direção de Manoel Kobachuk e manipuladoras Miriam Galarda (1945–2010) e Adair Chevonika (1939–2014).

O Festival realmente atingiu o que se tem buscado incessantemente desde então. Foi uma verdadeira comunhão. A imprensa espontaneamente deu ampla cobertura. Levei um susto quando olhei para a alameda ao lado do Teatro e vi uma fila enorme de carros de reportagem, muitos jornalistas querendo nos entrevistar. Descobri

⁴ Teatro Guignol, expressão que designa o teatro de bonecos de luva francês.

naquele momento o mundo mágico dos bonecos. Para mim, até hoje foi a minha melhor produção... E assim nasceu uma paixão!

Encerrado o I, imediatamente começamos a programar o II Festival, agora contando com o apoio da Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara. Para minha surpresa, conseguimos uma boa verba, traduzida em muito trabalho, regulamentos complicados, divulgação mais difícil e coisas fugindo um pouquinho do nosso controle... O embaixador Donatello Grieco (1914–2010), com uma generosidade ímpar, concordou em expor sua coleção de bonecos, e o museólogo Clóvis Bornay (1916–2005)⁵ nos presenteou com uma belíssima exposição que ocupava todo o saguão do então BEG – Banco do Estado da Guanabara, onde posteriormente funcionou o Banerj – Banco do Estado do Rio de Janeiro, conhecido como Banerjão, na Avenida Nilo Peçanha. Um espaço enorme, repleto das mais lindas marionetes que se possa imaginar.

No Festival de 1967, muitos grupos se apresentaram, mais Estados representados, e inclusive tivemos a participação de dois mamulengueiros: professor Serradinho, de Pernambuco; e Manuel Francisco da Silva, da Paraíba. O prêmio de 1º lugar coube ao Teatro de Ilo e Pedro, do Rio de Janeiro. Na festa de encerramento, dia 16 de julho de 1967, houve a apresentação *hors concours* do Petit Théâtre, de Paris, sob a direção de Alfa Berry (do famoso Picolli de Podrecca), no Golden Room do Hotel Copacabana Palace! A capa do programa do II Festival foi *by* Ziraldo.

Para o III Festival, realizado em 1968, o Teatro no Parque do Flamengo já não comportava as produções, que se sofisticavam. Apareceram os bonecões, exigências tecnológicas maiores, solicitação de mais tempo para ensaios no local, etc. Fomos nos instalar num dos melhores teatros do Rio de Janeiro, o recém-construído Teatro Novo, na Rua Gomes Freire, que mais tarde veio a abrigar

⁵ Um dos mais importantes carnavalescos do Brasil, trabalhou em diversas Escolas de Samba do Rio de Janeiro; foi o idealizador do Baile de Gala, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, onde instituiu os Concursos de Fantasia. Como ator, atuou em *Terra em Transe*, (1967) de Glauber Rocha.

a TVE. Além da Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara, contávamos agora, também, com o apoio do Serviço Nacional de Teatro – SNT. Para julgar os espetáculos, um júri da mais alta qualificação: embaixador Donatello Grieco (presidente), incluía também o diretor e cenógrafo Gianni Ratto (1916–2005), o escritor e crítico de arte Walmyr Ayala (1933–1991), o pesquisador e diretor teatral Hermilo Borba Filho (1917–1976) e a produtora cultural Tatiana Memória (1927–2007). O júri concedeu o 1º lugar para Virgínia Valli⁶ e seu Grupo com o espetáculo *Esse boi é de morte*; o 2º lugar: Teatro Folclórico de Fantoques, do Paraná; e o 3º lugar para o Teatro de Ilo e Pedro, do Rio de Janeiro.

Foi nesse festival que Ginu – Januário de Oliveira (1910–1977), o grande mestre dos mamulengueiros, nosso convidado especial por indicação de Hermilo Borba Filho, se apresentou *hors concours*. Desembarcou de sua primeira viagem de avião com uma desenvoltura de causar inveja. Deu entrevistas para rádio e jornal com a maior tranquilidade e apresentou-se no imenso palco do Teatro Novo com a mesma espontaneidade como se estivesse numa pracinha do interior. Arrancou aplausos calorosos de uma plateia boquiaberta ao acompanhar sua manipulação, constatando o que ele conseguia realizar com seus “bonequinhos”, num Festival no qual quase todos tinham partido para encenações grandiosas comparadas com as do I e II Festivais.



Ginu (Januário de Oliveira) e Cláudio Ferreira (1968). Teatro Novo, Rio de Janeiro. Foto de Ney Robson Moreira Padrão.

⁶ Virgínia Valli foi uma das responsáveis pelas publicações da *Revista Mamulengo*. Trabalhou durante anos com Maria Clara Machado no Teatro O Tablado e contribuiu para a publicação dos *Cadernos de Teatro*.

O eco desses festivais chegou aos ouvidos dos importantes dirigentes da UNIMA – Union Internationale de la Marionnette, e, depois de uma longa troca de correspondências, participei nos Estados Unidos, em julho de 1971, na cidade de Nashville, no Estado de Tennessee, do I Festival Internacional promovido pelo Puppeteers of America. Esse Festival contou com a presença de membros do Comitê Executivo da UNIMA, ocasião em que o secretário geral, Jan Malik (1904–1980), formulou o convite para que eu me tornasse representante da entidade no Brasil. Posteriormente, já nesta capacidade, em setembro de 1972, compareci no XI Congresso da UNIMA realizado paralelamente ao I Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, em Charleville-Mézières, França, tendo sido eleita para o Comitê de Auditoria. O Brasil começava a despontar no panorama internacional, e, pela primeira vez na história do Teatro de Bonecos, a bandeira brasileira foi içada juntamente com a dos cinquenta e tantos outros países que participavam do evento. Foi um momento de grande emoção.



Clorys Daly e Sergey Obratzov. Nashville, Tennessee, EUA (1971). Foto de Gene Daly.

A partir daquele momento, senti a imperativa necessidade da criação de uma entidade que reunisse os titeriteiros do Brasil. E foi lá, em Charleville-Mézières, no meio do burburinho daquele inesquecível Festival, regado a *champagne*, confraternizando, trocando ideias, sendo incentivada pelos maiores expoentes

do Teatro de Bonecos: Sergei Obratzov (1901–1992), Jan Bussell (1909–1985), Henryk Jurkowski, Albrecht Roser (1922–2011), Ludwig Krafft (1901–1977), Margareta Niculescu, Jacques Felix (1926–2006), Philippe Genty, Bil Baird (1904–1987), Jean Loup Temporal (1921–1983), Taiji Kawajiri (1914–1994), Michael Meschke, que sonhei com criar uma associação para difundir o Teatro de Bonecos no Brasil e estabelecer uma troca de experiências

com colegas de outras nações.

Em 1973, mais precisamente dia 27 de abril, nascia a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB. Assim, oficialmente, demos continuidade ao trabalho iniciado quase que por acaso com a realização do I Festival de 1966.

Reuniram-se à Rua Barata Ribeiro 60, cob. I, Copacabana, Rio de Janeiro, primeira sede da ABTB, os simpatizantes que vieram a ser os fundadores da ABTB: Clorys Daly, Eugene E. Daly, Cláudio Ferreira, Daisy Schnabl, Virgínia Valli, prof. Oscar Bellan, Rogério Bellan, Maria Luiza Lacerda, Eny Lacerda Ribeiro, Danilo Melo, Ângela Daly, Paulo Sérgio Futscher, Verediano Araújo, Carmosina Araújo, Elza Milward Dantas de Araújo e Francisco Eustáchio Dias.

Aos poucos, sem nem aos menos nos darmos conta, estávamos totalmente envolvidos com o mundo fantástico dos bonecos. Fomos descobrindo coisas como, por exemplo, que antes do I Festival por nós idealizado, outros eventos de muita importância já tinham acontecido. Virgínia Valli relata muito bem esses acontecimentos na *Revista Mamulengo* nº1, lançada ainda no decorrer do primeiro ano de fundação da ABTB e que teve o patrocínio do SNT – Serviço Nacional de Teatro. A *Revista* era um veículo próprio para disseminar a arte à qual tanto nos dedicávamos. O seu nome, sugerido por Virgínia, traduzia bem a intenção de valorizarmos nossas raízes, de prestigiarmos nossos artistas populares. Sem dúvida, Lotta de Macedo Soares e Virgínia Valli foram duas pessoas que tiveram grande influência sobre os destinos do Teatro de Bonecos no Brasil e influenciaram, também, a minha participação neste tão importante setor da arte. Ambas pessoas cultas e valentes, que tinham fascínio pelos bonecos e merecem nosso reconhecimento.

Por decisão da assembleia de associados, os eventos anteriormente realizados foram incorporados à história oficial da ABTB por terem, de fato, atingido o objetivo de congregar adeptos de norte a sul do Brasil; e assim partimos para o IV Festival e I Congresso, realizados em 1975, em Curitiba. A partir do IV Festival, já não havia premiação, pois sentimos que isso estabelecia uma concorrência

que não era nosso objetivo. Foi também no IV Festival que tivemos participação de diversos grupos da Argentina, provenientes das cidades de Mendoza, Rosário, Buenos Aires, Córdoba, Centenário.

No ano seguinte, 1976, foi realizado o V Festival e II Congresso, na cidade de Recife, nas dependências do Cecosne – Centro de Comunicação Social do Nordeste, talvez o mais bonito e sofrido da história da ABTB porque, naquele momento, Pernambuco sofreu inundações de grandes proporções. Ariano Suassuna (1927–2014), então secretário de Educação e Cultura do Recife, nos recebeu em sua casa, e foi uma tarde memorável, escutando suas histórias e seu entusiasmo pela criação do Movimento Armorial, mas não pôde cumprir sua promessa de apoio financeiro ao Festival. Por mais que eu e Madre Escobar (Armia Duarte Escobar, fundadora do Cecosne) insistíssemos oferecendo propostas alternativas, ele se manteve irredutível. Era “não”, “não” e “não”, mas mesmo assim saímos vibrando e muito agradecidas. Acho que teve muito a ver com sua maneira única, muito especial e engraçada de dizer “não” que quase parecia “sim”.

O patrocínio do governo federal não cobria todas as despesas. Poucos ficaram sabendo que a turma do Cecosne, onde estávamos todos hospedados, se cotizava para não faltar a cesta básica mínima necessária.



Cláudio Ferreira, Madre Escobar e Clorys Daly (1975). Cecosne, Recife, Pernambuco. Foto de Gene Daly.

Houve muitas manifestações populares no berço dos mamulengueiros, mas a grande atração foi Mestre Saúba, com a *Casa da Farinha*, expondo seu trabalho em constante movimento armado no pátio do Cecosne por onde todos circulavam. Maravilhados, os participantes que compunham a programação, oriundos de diversos Estados, aplaudiam sem cessar. Para muitos, foi o primeiro contato com essa arte de um homem do povo, aparentando muita simplicidade, mas *só aparentando*, pois ali existia uma genialidade ímpar, e ele tinha consciência disso.

1976 foi, sem dúvida, um ano de muitas vitórias: nessa oportunidade, a incansável, sonhadora e visionária Madre Escobar começou a traçar os planos para realização do I Curso Superior de Teatro de Bonecos e nos envolveu com seu incomparável entusiasmo. Com patrocínio da Funarte, vinculado à Universidade Federal de Pernambuco e à Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, o Curso realizado no ano seguinte, mais uma vez nas dependências do Cecosne, proporcionou oportunidade para grande confraternização e troca de experiências entre os alunos de diversos Estados, culminando com a montagem de *Viva a Nau Catarineta*, de Altimar Pimentel (1936–2008) e direção de Cláudio Ferreira. A primeira semente foi plantada para o Teatro de Bonecos adentrar nas universidades brasileiras, atualmente uma realidade.

O ano de 1976 foi também um ano vitorioso quando, em Moscou, obtivemos uma grande conquista durante o XII Congresso da UNIMA lá realizado: percebendo que nossa Associação crescia, já era tempo de criar um Centro UNIMA Brasil para substituir o representante. Não desejando enfraquecer nossa entidade no Brasil, conseguimos aprovação do Comitê Executivo da UNIMA para que o Centro UNIMA Brasil e a ABTB fossem considerados uma única entidade e com diretoria única, exceção anteriormente apenas concedida à Suíça. Para isto, era necessário a ABTB ter em seus quadros pelo menos 50 sócios quites, e me senti vitoriosa entregando a relação de nossos associados que, pessoalmente, conquistei um a um.

A gestão da primeira diretoria da ABTB chegava ao fim dos quatro anos iniciais propostos. O VI Festival foi realizado em Brasília em 1977, contando com a participação de espetáculos e representantes do Canadá, França, Argentina, Japão e Austrália. Na pauta do III Congresso, houve eleição para o próximo biênio de acordo com o estatuto vigente, e Manoel Kobachuk assumiu a presidência.

Depois de longa dedicação à criação e ao fortalecimento da ABTB, eu e Cláudio Ferreira não concorreremos à reeleição. Tínhamos outros planos. No ano seguinte, 1979, Ano Internacional da Criança, inauguramos, em Brasília, o Circo de Marionetes Malmequer, posteriormente rebatizado de Circo de Marionetes Bem-Me-Quer. Até onde é de nosso conhecimento, foi o primeiro circo de marionetes do mundo. Percorremos diversos Estados do Brasil durante nove anos. Estávamos irremediavelmente conquistados pelo universo dos bonecos!

Entretanto, nunca nos afastamos totalmente do movimento, e a ABTB continua firme e forte depois de 41 anos, crescendo e se expandindo. Uma das propostas muito importantes formulada há alguns anos pela ABTB, em vias de se concretizar, é o reconhecimento do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural do Brasil.

A ABTB nasceu para promover o desenvolvimento do Teatro de Bonecos no Brasil e continua seguindo os preceitos da UNIMA, reunindo pessoas de todo o mundo para promover, através desta arte, valores humanos.

Para cobrir todo o vasto território nacional, foram criadas associações regionais, com vida própria. São realizados, em diversos Estados brasileiros, *workshops*, oficinas, espetáculos infantis e para adultos, utilizando diversas técnicas. O ponto alto são os Festivais, nacionais e/ou internacionais que acontecem anualmente, proporcionando o encontro e a troca de experiências entre esses dedicados artistas brasileiros e equipes convidadas de outros países.

Sinto-me orgulhosa de ser uma das fundadoras da ABTB.

REFERÊNCIAS

PARÍCIO, Paco. *Títeres y demás parientes*. Jaca: Pirineum y Titiriteros de Binéfar, 2006.

VALLI, Virgínia. *Revista Mamulengo* n° 1. Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB. Rio de Janeiro, 1973.

Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: história e histórias

Izabela Brochado

Universidade de Brasília – UnB – Brasília



Mestre Valdeck de Garanhuns. Foto de Sérgio Schnaider.

Mestre Tonho de Pombos. Foto de Sérgio Schnaider.





Bonecos de luva do Mamulengo. Foto de Sérgio Schnaider.



Mestre Zé Lopes. Foto de Sérgio Schnaider.

Resumo: Este artigo aborda alguns aspectos da constituição e da história do Teatro de Bonecos popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco –, a partir da análise de fontes orais, principalmente as relativas às narrativas dos bonequeiros; de documentos históricos presentes em arquivos; e, finalmente, de bibliografia especializada. Ele é baseado no Dossiê do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, entregue ao IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em setembro de 2014, como parte da obtenção do título Patrimônio Cultural do Brasil.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos popular do Nordeste. História. Narrativas orais.

Abstract: This article deals with some of the aspects of the constitution and the history of Northeastern popular puppet theater such as Mamulengo, Babau, João Redondo and Cassimiro Coco. This article discusses the analysis of oral sources (especially those narrated by puppeteers), historical documents on file, and finally, specialized bibliography. It is based on the Registry Dossier of the Northeastern Popular Puppet Theater, delivered to IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional on September 2014, as part of the documentation for obtaining Brazil Cultural Heritage title.

Keywords: Northeastern popular puppet theater. History. Oral sources.

1 Introdução

Este artigo é baseado no Dossiê Interpretativo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco –, entregue ao IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em setembro de 2014, como parte da obtenção do título Patrimônio Cultural do Brasil, por esta expressão artístico-cultural.

O Dossiê, elaborado na sua formatação final pela autora deste artigo, é, em si, um trabalho escrito por muitas mãos, afinal ele é o resultado de um processo de pesquisa que se estendeu por sete anos realizado em Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará e Distrito Federal. Para a sua efetivação, foram utilizadas informações contidas nos Relatórios Finais e nas Fichas do INRC elaborados pelos coordenadores das equipes estaduais de pesquisa¹, assim como em fontes produzidas por estudiosos acerca do tema.

2 Dados historiográficos

Pesquisas indicam que os dados mais antigos e as fontes mais consistentes acerca da constituição e da historicidade do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – TBPN são relativos a Pernambuco. Nos outros Estados, estes dados são bem mais esparsos, o que dificulta uma avaliação mais precisa sobre esta temática.

Esta constatação pode ser interpretada primeiramente pelo fato de as pesquisas mais consistentes terem sido realizadas por pesquisadores pernambucanos (Borba Filho e Santos) ou em localidades daquele Estado (Alcure e Brochado). Ou poderá ser um indicativo de que Pernambuco seria o Estado no qual teriam se originado as primeiras formas de Teatro de Bonecos popular na Região Nordeste. Para responder a estas questões, há que aprofundar as pesquisas de cunho historiográfico.

2.1 Hipóteses concebidas por pesquisadores

As primeiras manifestações do Teatro de Bonecos popular no Nordeste remontam, provavelmente, ao início do século XIX em

¹ O processo do Registro do TBPN foi realizado de 2007 a 2014 seguindo parcialmente a metodologia do Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC do IPHAN. As coordenações estaduais ficaram a cargo de: Pernambuco – Isabel Concessa, professora de teatro da UFPE (Etapa I) e Gustavo Vilar, etnomusicólogo (Etapa II); Paraíba – Amanda de Andrade Viana, bonequeira (Etapas I e II); Rio Grande do Norte – Ricardo Elias Ieker Canella, professor de teatro da UFRN (Etapas I e II); Ceará – Ângela Escudeiro, escritora e bonequeira (Etapas I e II); e Distrito Federal – Kaise Helena T. Ribeiro, professora de teatro e bonequeira (Etapas I e II).

Pernambuco, embora não haja documentos que comprovem o fato. Em seu livro *Travel in Brazil*, publicado em 1816, Henry Koster, um inglês de pai português que morou em Pernambuco no período, fala da assistência de um “*puppettheatre*” (Teatro de Bonecos) no contexto de uma festa religiosa realizada em uma localidade no norte de Olinda. Porém, Koster não dá nenhum outro detalhe sobre o espetáculo.

A mais antiga referência do termo Mamulengo é datada de 1889 e está em um verbete no *Dicionário de vocábulos brasileiros* do Visconde Beaurapaire Rohan, transcrito de Borba Filho (1987, p. 68):

Espécie de divertimento popular que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em algum palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, escondem-se uma ou duas pessoas adestradas, e fazem que os bonecos se exibam com movimentos e fala. Tem 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. Os mamulengos entre nós são mais ou menos o que os franceses chamam de *marionette* ou *polichinelle*. Em outras províncias, como no Ceará e Piauí, dão a esse divertimento a denominação de *Presepe de Calungas de Sombra*. Aí os bonecos são representados por sombra, e remontam-se à história da criação do mundo. Na Bahia, dão aos mamulengos o nome de *Presepe*, que representam grotescamente os personagens mais salientes do Gênese.

Borba Filho (1987, p. 55) assinala que, apesar da ausência de fontes que marcam a presença do Teatro de Bonecos no Brasil Colônia, supõe-se que ele deve ter chegado com os primeiros exploradores, pois, na época do descobrimento, as marionetes eram bastante populares em toda a Europa, sendo possível imaginar que, “[...] entre milhares de pessoas que aqui estiveram, algumas delas possuíssem o gosto pelos bonecos”. O autor assinala ainda que deve ter sido sob a forma de presépio animado que o teatro de bonecos

entrou no Brasil: “Começamos com o presépio e dele partimos para duas formas de representação: os pastoris², com atores de carne e osso, e os mamulengos, com atores de madeira”.

Santos (1977), seguindo as indicações de Borba Filho, também aponta uma origem religiosa ao afirmar que as primeiras apresentações de teatro de bonecos chegaram ao Brasil sob a forma de presépio, uma expressão religiosa do ciclo natalino que representa o nascimento de Cristo por meio de figuras, articuladas ou não.

Brochado (2001, p. 15), no entanto, busca ampliar a noção de presépio como sendo eminentemente uma expressão religiosa:

Estudos realizados por McCormick e Pratasik (1998, p.163) acerca do teatro de bonecos na Europa mostram que muitas representações, naquele período, apresentavam uma duplicidade de caráter; temas bíblicos eram reconstituídos com características profanas, como por exemplo, os Bonecos de Santo Aleixo, manifestação dramática da região do Alentejo, Portugal, que apresentava o mito católico da criação do mundo, entremeado com cenas satíricas e lascivas acerca das conquistas eróticas de um padre bêbado denominado Padre Chanca. [...] Portanto, pode-se supor que, ao lado das representações de cunho religioso, como assinalou Santos, aportaram também no Brasil formas mais profanas de teatro de bonecos, que certamente exerceram influências na configuração do Mamulengo³. [...] Uma possível evidência é o que consta no verbete de Beaurapaire Rohan, ao afirmar que na Bahia “dão aos mamulengos o nome de *Presepe*, que representam grotescamente os personagens mais salientes do Gênese.

2.2 Visões dos bonequeiros

As hipóteses apresentadas por pesquisadores e estudiosos são importantes na medida em que auxiliam na compreensão das suas configurações e dos sentidos produzidos em diferentes temporalida-

² O pastoril é um folguedo dramático popular no Nordeste brasileiro.

³ A presença de personagens com as mesmas características do Padre Chanca, presente nos Bonecos de Santo Aleixo, são evidentes no TBPN.

des e contextos. No entanto, compreendendo a história como uma construção de sujeitos sociais no seu tempo, é importante mostrar como os próprios bonequeiros concebem e expressam a história do Mamulengo. A partir das suas narrativas, todas presentes no Dossiê do Registro do Teatro de Bonecos do Nordeste (2014), entramos em contato com aspectos que nos falam acerca de uma historicidade, um vínculo que remonta a um passado distante.

João Viana, 84 anos, bonequeiro potiguar, explica que: “Essa brincadeira se originou dos povos do outro lado do mundo há milhares de anos” (Dossiê, 2014, p. 59). Emanuel Amaral, 63 anos, também do Rio Grande do Norte, complementa observando que essa arte teria surgido na região da Ásia e que o Teatro de Bonecos atual conteria em suas bases elementos da *Commedia dell’arte*, e depois ficou conhecido como títeres. Ele acrescenta, ainda, que esse teatro chegou ao Brasil através dos padres ou das Companhias de Minas Gerais e popularmente ficou conhecido como bonecos de luva, fantoche. Então, conclui: “O João Redondo aqui no Rio Grande do Norte recebeu esse nome devido os primeiros personagens que foram criados pelos bonequeiros antigos do Estado, eram o Capitão João Redondo, Baltazar, Minervina” (Dossiê, 2014, p. 59).

Tenente Lucena, bonequeiro pernambucano falecido na década de 1980, indagado sobre o surgimento de sua arte, expõe:

Hoje, o teatro vem da Europa, da África, vem de tudo isso, mas eu acho que o nosso teatro daqui surgiu mesmo entre nós. Era justamente naquela época, o tempo da escravidão, né, e os senhores de engenho eram os terrores daquela época [...]. Negro trabalhava à força, e no meio desses negros havia brancos também [...] Eles começaram a fazer uma espécie de reação, criavam aqueles teatrozinhos, demonstravam, conquistavam... Era uma questão social, era uma forma de dar lição nos senhores [...] e no fim o negro sempre vencia. (BRAGA, 1978, p. 28).

As falas desses brincantes apontam para uma das vertentes que

exploram uma linhagem europeizante dessa tradição. Por outro lado, como Emanuel diz, chegando ao Nordeste, especificamente ao Rio Grande do Norte, ganhou nome próprio, devido aos primeiros personagens, o que aponta para uma regionalização da brincadeira, o que faz entrever histórias que fundam e fundamentam essa tradição como algo peculiar e nascido naquelas terras.

Muitos bonequeiros apontam o surgimento do Teatro de Bonecos popular no período da escravidão, como uma reação aos maus-tratos e injustiças praticadas e vivenciadas naquele contexto. Januário de Oliveira, mamulengueiro pernambucano conhecido como Ginu, falecido em 1977, em entrevista a Borba Filho, diz:

Existia numa fazenda no interior do nosso Estado (Pernambuco), um senhor de muitos escravos. Ele era rústico, perverso para seus escravos. Quando um deles adoecia, mandava matar, pois ele sempre dizia que escravo doente não dá produção. E entre outros (escravos), existia um preto que ele praticamente era sabido. O nome dele era Tião. Após ter indagado pelo patrão por que chegou atrasado no serviço, o escravo responde:

– Senhor, cheguei atrasado, porque minha mulher recebeu a visita da cegonha [...].

– Negro imbecil, quem recebe visita da cegonha é minha esposa. A tua negra recebe, sim, a visita de um urubu. [...]

– Senhor, não é possível, também somos humanos. [...] Então, (o senhor de engenho) bateu no negro e colocou no tronco. À noite, quando o negro chegou na senzala [...] disse:

– O senhorzinho não parece ter coração [...] parece que tem dentro do peito uma pedra. Até a cara dele é de pau. Mais do que depressa, o preto esculptou uma figura envolvendo em trapos e com o boneco começou fazendo tudo o que o patrão fazia no decorrer do dia dele. (FILHO, 1987, p. 73-76 (com adaptações).

Para a Dadi, calungueira potiguar, 76 anos, a brincadeira começou naquela época como diversão, depois de um dia de muito trabalho, para “[...] provocar o riso na tristeza deles (dos escravos)” (Dossiê, 2014, p.

60). Segundo Josivan, 47 anos, seu pai, Chico Daniel⁴, falava que a origem do João Redondo aconteceu a partir da história de um fazendeiro:

[...] era muito rígido, o nome dele era João Redondo, era capitão naquela época, né, e ele judiava muito com os escravos, e teve um dos escravos da fazenda que fez essa brincadeira em modo de crítica. Botou o capitão João Redondo e o nego Baltazar, que era um escravo e era muito levado mesmo, não tinha medo de apanhar, tinha apoio do homem, mas ele criticava, aí era uma crítica, entendeu?! Era uma maneira deles falar do capitão em forma de brincadeira. O capitão ria, mas não sabia que eles estavam criticando ele [...] (CANELLA, 2004, p. 73).

A narrativa feita por Josivan, que vem de seu pai, sobre o início dessa tradição complementa o pensamento de Dadi, de Ginu e de outros bonequeiros e mostra um vínculo dessa arte com as questões raciais no Brasil. Existem várias versões que se perpetuam no imaginário dos brincantes, e várias delas falam de escravos e senhores de fazenda. Todas as estórias levam os “escravos”, em um dado momento, a reproduzir seus “donos” em forma de bonecos.

Seguindo essa linha de pensamento, podemos ver um teatro que traz em si crítica e humor a respeito das relações sociais existentes no período da escravatura, que, por ventura, continua ainda hoje, como o preconceito, a distribuição de renda, o racismo, as injustiças sociais, entre outras questões que se refletem nas brincadeiras pesquisadas. Esses temas, quando tratados pelos brincantes mais antigos, com suas brincadeiras tradicionais expõem com mais veemência essa realidade. Muitos fazem comentários, acima de qualquer autocensura, ao expor essas mazelas, enquanto outros se sensibilizam com esses comportamentos.

Muitas dessas questões tendem a ser tratadas, hoje em dia, diferen-

⁴ Segundo Canella (2004), Chico Daniel narrou que os mais antigos contavam que há muito tempo existia um homem muito rico, tenente, capitão ou coronel, e esse homem se chamava João e que na fazenda tinha uma mulher negra, dona Inês, que tinha dois filhos, Baltazar e Benedito. O fazendeiro cuidava dos meninos como se fossem seus filhos. Um dia, depois de o fazendeiro ter morrido, os meninos resolveram fazer uma brincadeira e esculpir alguns bonecos, e a um deles deram o nome de seu patrão, João, João Redondo.

temente por alguns bonequeiros, principalmente os da nova geração, enquadrando-se nas leis que observam o preconceito, as condições sociais e as regras de boa conduta que devem existir, por exemplo, entre homens e mulheres. Esta postura, que poderíamos denominar de “politicamente correta”, pode ser compreendida como uma das principais alterações que vêm ocorrendo na dramaturgia e na estrutura do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – TBPN na atualidade.

Outra visão bastante comum entre brincantes é a que concebe o TBPN como sendo uma “expressão do povo nordestino”, uma “forma de resistência contra a opressão das autoridades” (Ronaldo, 37 anos, bonequeiro do RN) (CANELLA, 2004, p. 61). Potengy Guedes (1954-2014), bonequeiro cearense conhecido como Babi, referindo-se ao período da ditadura militar, dizia que a brincadeira era a sua “[...] arma de luta para denunciar os atos do governo brasileiro” (CANELLA, 2004, p. 61).

A partir destas falas, pode-se entender que há uma forte perpetuação ideológica que perpassa diferentes temporalidades, da resistência exercida no período da escravidão aos dias atuais.

2.3 Primeiros documentos

Pesquisas realizadas nos arquivos dos primeiros jornais de Recife (Brochado, 2005) apontam que, até os anos 40 do século XX, apresentações de Mamulengo eram bastante recorrentes nas festas religiosas organizadas pelas paróquias daquela capital e, ao que parece, haviam começado ainda no século XIX.

O primeiro registro efetivo que se tem sobre uma apresentação de Mamulengo data de 23 de dezembro de 1896, em matéria publicada no *Diário de Pernambuco*⁵. O anúncio convida a população para os festejos natalinos, quando haverá apresentações de vários divertimentos populares:

⁵ Borba Filho (1987) faz referência a esta notícia, porém, cita, de forma equivocada, que ela foi publicada no *Jornal do Commercio*, e não no *Diário de Pernambuco*.

Haverá amanhã diversos divertimentos no pittoresco arrabalde, taes como presépio, lapinhas e mamulengo, dois monumentais coretos para banda de música e entretenimento em muitas barracas, havendo missa à meia-noite; assim como, surpreendente iluminação, embandeiramentos, fogos do ar e de vista, etc., etc. O gerente da companhia de Caxangá expedirá trens extraordinários das 6 horas da tarde até o amanhecer do dia.⁶

Diferentemente da primeira, outra notícia encontrada no *Diário de Pernambuco* datada de 5 de janeiro de 1902 refere-se às restrições feitas pelas autoridades policiais locais aos entretenimentos populares, incluindo Mamulengo:

“O Dr. chefe de polícia expedio circular às autoridades policiaes, prohibindo terminantemente os divertimentos denominados Boi, Mamulengo e Fandango, permitindo os Pastoris até o dia 11 do corrente”.

Ao que parece, as apresentações aceitas eram aquelas realizadas em contextos das festas religiosas.

Em 1903, a Câmara Municipal de Recife promulgou uma lei (Lei n° 344 – 1°/1/1903) para controlar o uso do espaço público na cidade. Esta lei, além de estabelecer impostos para o uso das áreas públicas (ruas, mercados e feiras) por comerciantes ambulantes e artistas mambembes, obrigava os últimos a obter uma licença da Secretaria da Repartição Central da Polícia para apresentar seus entretenimentos. Paralela às restrições aplicadas aos artistas populares



Figura1 – Primeira notícia sobre uma apresentação de Mamulengo. *Diário de Pernambuco*, 23 o de 1896. Arquivo da Fundação Joaquim Nabuco. (BROCHA-DO, 2005, p. 420).

⁶ A referência ao transporte público é indicativa do grande afluxo de pessoas a este tipo de festividade.

no uso dos espaços públicos, houve uma expansão no número de teatros e clubes privados para a diversão das classes mais abastadas, como o Teatro Apolo, inaugurado em 1842, e o Teatro Santa Isabel, um edifício neoclássico inaugurado em 1850.

Brochado (2005) indica que a maioria das petições referentes às apresentações de Mamulengo prestadas à Secretaria da Repartição Central da Polícia foram assinadas por padres, e se referem especificamente às apresentações durante as festas de Natal acima mencionadas. Apenas duas petições encontradas nos arquivos da referida Secretaria pertenciam a bonequeiros e se referem a apresentações fora do período natalino. A resposta dada pela Secretaria às petições é a seguinte:

Resolvo nesta data conceder licença ao Sr. José de Almeida Pedrosa, a fim que o mesmo possa fazer funcionar, livremente, uma trupe de bonecos falantes denominada, “Os Matutos do Interior”, a qual se acha localizada no Pátio do Terço [...] (In: BROCHADO, 2005, p. 417).

Resolvo nesta data conceder licença ao Sr. Agripino Carneiro de Lacerda, conforme requereu, para fazer funcionar na rua do Farol, em Olinda, um divertimento denominado “Mamulengo”, uma vez que satisfaz as exigências regulamentares. (In: BROCHADO, 2005, p. 418).

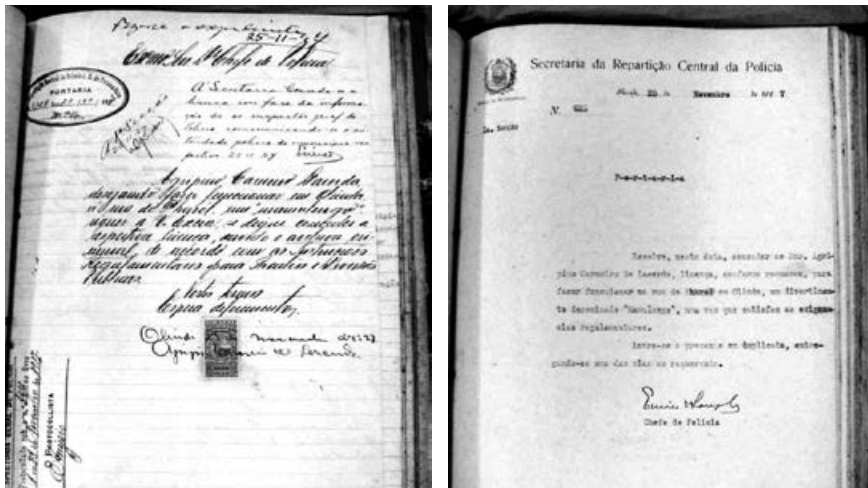


Figura 2 – Petição de Agripino Carneiro Lacerda e resposta da Secretaria da Repartição Central da Polícia.

A partir dos anos 1930, celebrações natalinas passaram também a ser organizadas por entidades não religiosas, como refinarias de açúcar (Usina do Timbu, 1930), companhias de tecelagem (Tecelagem de Seda e Algodão de Pernambuco, 1937), sindicato de trabalhadores (Sindicato dos Fabricantes de Pólvora, 1940), entre outros, indicando novos contextos nos quais o Teatro de Bonecos passa a se inserir.

As restrições e práticas coercivas por parte das autoridades locais contra os artistas populares foram intensificadas na época da Ditadura Militar. Santos (1977, p. 185) ressalta que a repressão ao Mamulengo, que sempre foi perseguido por “motivos morais e políticos”, aumentou naquele período, com os mamulengueiros sendo assediados pelas autoridades militares: “[...] por causa de seu poder de atrair multidões e de ser uma forma eficiente de propagação de ideias consideradas exóticas e subversivas, o Mamulengo foi severamente atingido pela repressão militar”. Consequentemente, as brincadeiras passaram a ser supervisionados por policiais, o que, na visão de Santos, suprimiu “a espontaneidade dos mamulengueiros e seu público.”

Como mencionado anteriormente, a prática da cobrança de impostos começou em Recife em 1903. De acordo com Santos (1977, p. 61), como uma forma de aumentar o controle sobre o Teatro de Bonecos popular, houve uma intensificação da cobrança de impostos sobre as brincadeiras realizadas em espaços públicos, o que, em sua opinião, além do seu aspecto controlador, representava uma forma de exploração de artistas populares por policiais corruptos. Zé de Vina, mamulengueiro pernambucano, 74 anos, reforça as afirmações de Santos observando que a cobrança do imposto era uma prática antiga dos policiais da Zona da Mata, prática esta que já havia sido imposta antes mesmo da ditadura. No entanto, ele também afirma que a “coleta” aumentou durante o governo militar e reforça a suspeita da natureza corrupta desses impostos, “[...] que na maioria dos casos permaneceu nas mãos de policiais desonestos”⁷.

⁷Entrevista, Lagoa de Itaenga, 24 março de 2004 (BROCHADO, 2005, p. 98).

A prática de cobranças de taxas por policiais é retratada em cenas de Mamulengo de vários bonequeiros da Zona da Mata (Zé de Vina, Zé Lopes e João Galego), assim como também no Cavalo Marinho, como ilustrado na foto abaixo.



Figura 3 – Cena do mamulengo de Zé Lopes (2003). Glória de Goitá, PE. Foto de Izabela Brochado.

Ginu, em uma entrevista dada em 1975, ou seja, durante a ditadura militar, diz que alguns anos antes, quando ele ainda se apresentava nas ruas de Recife, era obrigado a obter uma licença na delegacia de polícia a cada dois meses. Ele narra ainda que:

Os mamulengueiros aqui [em Recife] foram regularmente perseguidos principalmente por dois policiais, Zé Mendes e Sherlock [uma alusão a Sherlock Holmes], que, além de patrulharem as nossas apresentações, também interrompiam a brincadeira quando alguma palavra “má” era pronunciada. Eles mandavam cortar, e então, eu cortei a palavra.⁸

⁸ Transcrição feita pela autora a partir de fita cassete presente no Museu da Imagem e do Som de Pernambuco – MISPE – FUNDARPE.

3 Aspectos relativos à constituição histórica: linhagem de mestres

As referências que os mestres bonequeiros fazem a seus antecessores, com os quais aprenderam a sua arte, seja por convivência direta e constante, seja por encontros mais fortuitos, indicam linhagens de mestres que ajudam na tessitura da historicidade do TBPN. Além destas narrativas, pesquisas realizadas por estudiosos também nos ajudam a construir esta história.

3.1 Pernambuco

A partir de pesquisas realizadas em meados da década de 1960 em arquivos públicos do Recife e gravando espetáculos e entrevistas, Borba Filho (1966) iniciou o primeiro registro de que se tem notícia dos bonequeiros populares no Estado de Pernambuco. Na região metropolitana de Recife, o primeiro citado por Borba Filho é Severino Alves Dias, conhecido como Doutor Babau, um mamulengueiro muito famoso que exerceu grande influência sobre os seus colegas, atuando, ao que se sabe, a partir da década de 1930⁹. Segundo Borba Filho (1987, p. 55): “O Mamulengo do Doutor Babau tinha um repertório de mais de 70 bonecos todos feitos por ele mesmo e por sua mulher Agripina, uns mal arranjados, outros, porém, com muita propriedade de tipos. Tanto uns como outros, porém, com um grande sentido popular firme” (BROCHADO, 2005, p. 421).



Figura 4 – Anúncios de apresentação do Mamulengo do Doutor Babau, realizado em Casa Forte, Recife.

⁹ Nas pesquisas realizadas em jornais de Recife, Brochado (2005) indica significativa quantidade de anúncios de brincadeiras (espetáculos) apresentados por Babau, o que comprova a sua popularidade.

Outro importante mamulengueiro descrito por Borba Filho (1987) foi Cheiroso, de quem não se sabe o nome verdadeiro, e cujo apelido provinha do fato de fabricar e vender perfumes baratos. Notabilizou-se como artista de grande talento, dando espetáculos nos arrabaldes, festas e entidades e chegou a colaborar com o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP) em meados dos anos 1950. Cheiroso foi responsável pela construção dos bonecos usados na peça *O amor de Dom Perlimplin com Beliza em seu jardim*, de García Lorca, e ensinou atores do TEP a trabalharem com os bonecos. De acordo com Borba Filho, inspirado pela participação do mamulengueiro, foi criado no TEP um departamento especial de Teatro de Bonecos. Borba Filho compara Cheiroso a Vitalino, colocando o mamulengueiro no mesmo nível de importância daquele importante ceramista. Segundo o estudioso, Cheiroso ficou conhecido não apenas em Recife, mas também fora de Pernambuco, graças a Augusto Rodrigues, pintor e criador da Escolinha de Artes do Brasil, situada no Rio de Janeiro.

Nesta linhagem, vem Januário de Oliveira, conhecido como Ginu, falecido em 1977, de quem Borba Filho transcreveu peças (*As bravatas do professor Tiridá na usina do coronel de Javunda; Viúva alucinada*, entre outras) até hoje encenadas por vários grupos de Teatro de Bonecos em Pernambuco e no Brasil. De acordo com Leda Alves, atriz, viúva de Borba Filho, assim como Cheiroso, Ginu também colaborou com grupos de teatro de Recife. Ginu construiu os bonecos para a peça *A vida do grande Dom Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*, uma paródia do romance de Cervantes escrita em 1733 por Antônio José da Silva, o Judeu, para o teatro de bonecos e montada pelo Grupo Teatro Popular do Nordeste (TPN). Segundo Alves, Ginu também participou de muitos ensaios ensinando aos atores como manipular os bonecos (BROCHADO, 2005, p. 96). Apesar da sua relação com o TPN e sua “fama”, segundo Santos (1979, p. 103), “Ginu morreu completamente esquecido e pobre”.

Paralelo à existência do Mamulengo em Recife, as pesquisas

indicam a sua presença desde o século XIX no interior do Estado, principalmente na Zona da Mata, região que atualmente possui o maior número de mamulengueiros atuantes em Pernambuco. Ali foi identificada outra linhagem de mestres que teve início nos fins do século XIX em Carpina, com Chico da Guia. Chico Presepeiro, como era também conhecido, é o primeiro mamulengueiro citado, aparecendo em um manuscrito deixado por outro bonequeiro da região, como veremos abaixo.

Em Vitória de Santo Antão, surgiu Luís da Serra (1906), dono do Mamulengo Invenção Brasileira e considerado “mestre” por muitos mamulengueiros que o sucederam. A presença e a força de Luiz da Serra podem ser comprovadas pela quantidade e pela qualidade de seus bonecos presentes no Museu do Mamulengo, em Olinda.

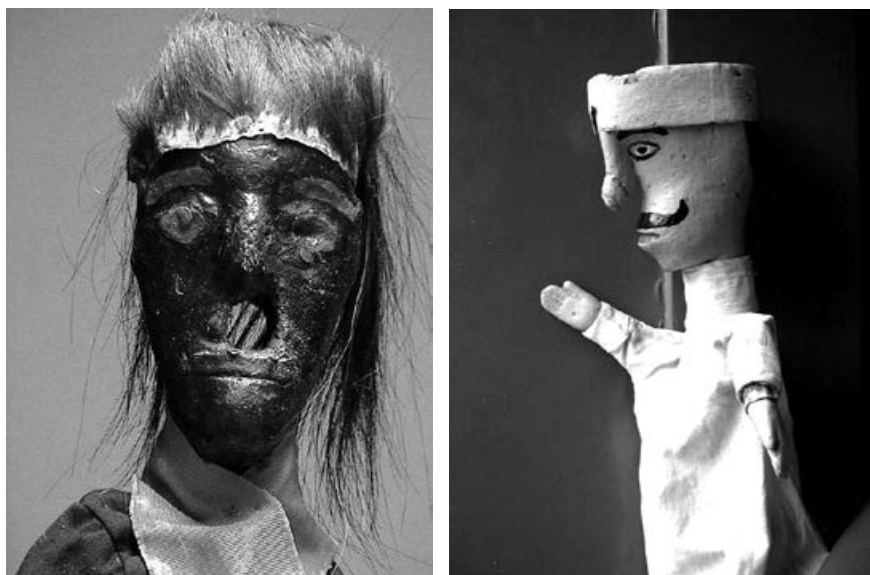


Figura 5 – Diabo e Doutor, bonecos de Luiz da Serra. Museu do Mamulengo, Olinda, PE. Fotos de Izabela Brochado.

Outro importante mamulengueiro da Zona da Mata foi Solon Alves Mendonça, popularmente conhecido como Mestre Solon, nascido em Pombos (1921), radicado em Carpina e morto em Brasília (1987). Solon criou o grupo Nova Invenção Brasileira,

que, como o nome indica, sofreu influência de Luís da Serra, mas também foi influenciado por Chico Presepeiro. Em um manuscrito deixado por Solon, ele narra a primeira brincadeira de Mamulengo a que assistiu ainda criança, apresentada por Chico da Guia, também conhecido por Chico Presepeiro:

Eu, com 8 anos de idade, ele (o pai) chegou um belo dia de sábado e disse: “Vá dormir, para a noite a gente ir ao presépio de Chico da Guia, na casa de Zé Girome, na Ribeira”, o nome do bairro onde ele tinha o armazém. Eu procurei dormir sem ter sono, preocupado com o convite, porque era uma das primeiras diversões que ia assistir. [...] Defronte ao armazém, uma barraca, toda coberta de pano. Da barraca, ninguém chegava perto, a não ser os que iam representar a brincadeira. [...] Minutos depois, começou uma música de instrumento de corda e pandeiro, com uma perfeição extraordinária (BROCHADO, 2005, p. 102).

Solon descreve a brincadeira, indicando na primeira parte do espetáculo uma estreita relação do Teatro de Bonecos com narrativas bíblicas: “O cenário: o Sol, a Lua, as estrelas, as nuvens. Aquelas nuvens apresentavam uma imagem de dizendo: ‘Eu sou o pai! Aí estão o Sol, a Lua, as estrelas. Agora, vem a água com todos os seres viventes’” (BROCHADO, 2005, p. 102). É interessante notar que o nome artístico do bonequeiro era Chico Presepeiro, uma alusão direta a “presépio”.

Solon vai influenciar muitos mamulengueiros da nova geração, entre eles Chico Simões e José Regino, ambos do Distrito Federal.

Borba Filho (1987) indica ainda outro importante bonequeiro da região da Zona da Mata, José Petronilho Dutra, de Surubim, município próximo de Carpina, que, segundo ele, começou a brincar por volta de 1940.

No norte do Estado, na cidade de Goiana, na fronteira com a Paraíba, Borba Filho (1987) nos fala de Manuel Amendoim, que denominava sua brincadeira de Babau e não de Mamulengo, indicando nestas zonas fronteiriças as influências e as mesclas do



Figura 6 – *O Romance do Vaqueiro Benedito* (1984). Grupo Mamulengo Presepada. Direção de Chico Simões. Foto de Sérgio Schnaider.

TBPN. Segundo indicado, Manoel Amendoim apresentava seu Mamulengo já na primeira metade do século XX.

Estes primeiros mamulengueiros de que temos notícia vão influenciar o surgimento de outros na Zona da Mata, evidenciando uma linhagem de mestres naquela região, vários deles registrados nesta pesquisa.

3.2 Paraíba

Na Paraíba, os dados mais antigos relativos à constituição do Babau remontam às décadas de 60 e 70 do século XX e estão presentes no livro de Altimar Pimentel *O mundo mágico de João Redondo* (1966), única obra publicada sobre o Teatro de Bonecos popular no Estado. É interessante notar que a terminologia utilizada pelo autor ao se referir ao Teatro de Bonecos na Paraíba é “João Redondo”, mais comumente usado no Rio Grande do Norte, e não Babau. Isto pode ser indicativo da mobilidade de bonequeiros entre os dois Estados naquela época.

Borba Filho, em sua extensa pesquisa, também indica alguns

bonequeiros paraibanos que vão influenciar outros naquele Estado, como os irmãos Relâmpago, da cidade de Cabedelo, e Antônio do Babau, de Mari, todos já falecidos. Antônio do Babau, além de ter influenciado muitos bonequeiros na sua região, também foi o mestre de Carlinhos do Babau, bonequeiro goiano residente na época em Brasília.¹⁰ Antônio do Babau era considerado um grande construtor de bonecos, com uma forma bastante pessoal de modelar e pintar suas figuras. Além disso, era famoso na região como um bom brincante.

Outras linhagens de mestres foram registradas na Paraíba, indicando brincantes a partir da década de 1960.



Figura 7 – Antônio Babau com dois de seus bonecos. Fotografia não identificado.

¹⁰ Este assunto será tratado mais à frente na parte que trata do DF.

3.3 Rio Grande do Norte

Como destacado pela equipe de pesquisa¹¹, segundo o que se pôde mapear, o Teatro de Bonecos está presente desde o final do século XIX no Estado, não havendo, porém, dados precisos em registros escritos que possam afirmar essa hipótese. Entretanto, pode-se constatar, pelas memórias e práticas dos bonequeiros, estabelecidas dentro de uma tradição rica, viva e dinâmica, que vem se movendo durante décadas e que é repassado entre membros de uma mesma família ou mesmo na relação entre brincantes e receptores.

Segundo relato de Chico Daniel (1941–2008), considerado como um dos mais representativos bonequeiros do Estado, o aprendizado do João Redondo lhe foi repassado pelo pai, Daniel, que atuou como brincante do início até meados do século XX. Por sua vez, Daniel aprendeu com seu pai, também importante calungueiro da região. Outros: Seu Bastos, Chico Daniel, Feliciano.

Dessa maneira, podemos ver como exemplo uma linhagem clara de brincantes na família Daniel. Assim temos: Josivan (47 anos) e Daniel (31 anos), que fazem apresentações, e ainda Toinho, 40 anos, que confecciona os bonecos. Eles são filhos de Chico Daniel, sobrinhos de Manuel de Daniel e netos de Daniel das Calungas. O avô, por sua vez, aprendeu a brincadeira com um senhor chamado Feliciano. A família, portanto, deu continuidade a essa herança do brincar.

Outras linhagens de mestres foram verificadas no Rio Grande do Norte. José Fernando de Bezerra, Zé Fernando, 58 anos, filho de Fernando Targino, lembra-se da brincadeira de seu pai quando tinha por volta dos quatro anos. Ele diz que ficava maravilhado com o movimento e com as diversas vozes dos bonecos: “Eu achava muito divertidas as prosas que meu pai fazia com os bonecos” (Dossiê, 2014, p. 72), e desde então se animou e quis seguir o mesmo caminho. Seu pai brincou o João Redondo durante sessenta anos,

¹¹ Todas as informações acerca do Rio Grande do Norte estão presentes do Dossiê (2014) e foram retiradas do Relatório Final apresentado pelo coordenador geral de pesquisa daquele Estado, Ricardo Canella.

e ele continuou brincando até 2001, só retomando em 2009, por incentivo do Processo de Registro. Geraldo Maia, 75 anos, começou com uns catorze anos quando conheceu Seu Fernandes (Fernando Targino), que o motivou brincar, depois ele parou para fazer o Boi de Reis. “Mas eu gosto muito do João Redondo” (Dossiê, 2014, p. 72). Fala que inicialmente fazia os bonecos de sabugo, depois fez uns bonecos melhores e brincaram. Depois, parou, “e só agora estamos voltando”, ele juntamente com Zé Fernando.

Dona Dadi, 76 anos, conta que fazia ex-votos, mas não gostava muito. Depois, começou a fazer os Calungas¹² para divulgar o trabalho da dengue, pois através dos bonecos as crianças prestavam mais atenção. Werley, neto de Dadi, relata que começou há dois anos, pois: “Acho muito bonito a minha avó brincando” (Dossiê, 2014, p. 73). Raul dos Mamulengos, 60 anos, que, além de bonequeiro, é também motorista na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, conta: “Meu avô e meu tio eram contadores de história, e quando era pequeno (10 a 12 anos), eu conhecia os Irmãos Relampo (Relâmpago) e fazia bonecos e vendia para as crianças”. Depois, como motorista conheceu Dona Dadi em 2003, e ela o incentivou a voltar a construir bonecos. “E hoje, toda folga que eu tenho eu vou construir os bonecos. Eu gosto de fazer e de brincar com bonecos. O que vejo na rua, as coisas boas, mágico, transformista, eu trago pra brincadeira” (Dossiê, 2014, p. 73).

Já Luiz Soares Diniz, Luiz Toou, 77 anos, diz que aos doze anos de idade viu pela primeira vez, na Paraíba, a brincadeira através de um amigo do pai dele, Bilinha. Ele fala que ficou encantado com as vozes e com os movimentos dos bonecos, ficando tudo registrado em sua memória. Dois anos mais tarde, juntou umas madeiras, fez umas figuras e saiu brincando o João Redondo.

3.4 Ceará

A ausência de documentos sobre o Cassimiro Coco é um fato relevante e problemático a ser ressaltado. Não há nenhum trabalho

¹² Outra designação para bonecos utilizada no Rio Grande do Norte e Ceará.

de pesquisa denso que dê conta, por exemplo, dos processos de constituição histórica do Cassimiro Coco.

Em seu livro *Cassimiro Coco de cada dia: botando boneco no Ceará* (2007), Ângela Escudeiro, bonequeira e escritora cearense, refere-se à prática do Teatro de Bonecos popular de 71 brincantes na época da sua pesquisa, realizada nos primeiros anos do século XXI. Dados levantados pela equipe de pesquisa do Registro no Estado em 2010, coordenada por Escudeiro, indicam que muitos haviam falecido e outros tantos tinham deixado de brincar e, finalmente, apenas treze bonequeiros foram encontrados¹³.

Após o lançamento do livro citado, houve um forte estímulo para se voltar à atenção sobre os velhos brincantes, tanto por parte dos bonequeiros como por parte das prefeituras mencionadas. E, a partir daí, jovens brincantes circulam elaborando releituras da arte do Cassimiro Coco. Porém, como destacado pela equipe de pesquisa, muitos o fazem sem conhecer as brincadeiras dos brincantes experientes, seus acervos de bonecos ou outras referências afins.

No entanto, podemos também perceber uma linhagem de mestres bonequeiros atuando pelo menos a partir da década de 1950, como Pedro Boca Rica, Gilberto Calungueiro, entre outros.

Outro dado importante acerca da historicidade do Casemiro Coco é apresentado pelo professor e historiador Tácito Borralho (2007), que indica que este teatro de bonecos teria migrado do Ceará para o Maranhão no início do século XX. Segundo Borralho, nesse processo de migração houve a eliminação de uma das letras “s”, passando a ser denominado ali de Casemiro Coco. Atualmente, nota-se que estas duas formas de grafias podem ser encontradas tanto no Ceará quanto no Maranhão e no Piauí, evidenciando mais uma vez o intercâmbio entre eles.

¹³ Como indicado anteriormente, devido à extensão do Estado do Ceará, provavelmente há muitos outros bonequeiros a serem localizados, o que indica uma necessidade na complementação da pesquisa no Estado.

3.5 Distrito Federal

As primeiras notícias que se tem de apresentações de Mamulengo no DF datam do período de construção da cidade¹⁴. Segundo relato do Seu Ramiro Brito ou Seu Cosme, como gosta de ser chamado, operário aposentado da construção civil que veio da Paraíba em 1958, durante os anos de 1958 e 1959, em quase todos os finais de semana havia apresentação de um grupo de Mamulengo nos canteiros de obra:

Três rapazes que tinham uma mala grande, com uns bonecos, uns mamulengos, uns vestidos de mulher, outros vestidos de homem, tudo bem pintadinho, com aquela tinta vermelha, roupa preta, chapeuzinho branco, tinha de todo jeito, tinha várias roupas, o Mamulengo. Aí, Mané Pacaru conversava mais Quitéria Sabiá, tinha outros nomes, mas eu só me lembro desses nomes bonitos aí, então, eles apresentavam. Estendiam aquela lona, com uns tocos que tinham lá, nós ficávamos da banda de fora, e aí ficava assistindo aqueles bonequinhos, fazendo aquelas graças... E o divertimento da obra era esse, era assistir Mamulengo, Mamulengo vem do tempo antigo, era brincadeira, que foi primeiro que circo lá na terra da gente [...].¹⁵

Seu Cosme é natural de Boqueirão, na Paraíba, e, quando foi perguntado acerca do Mamulengo na época da construção, ele demonstrou conhecimento sobre o que estava sendo perguntado, já que tinha na lembrança as primeiras vezes em que assistiu a esse teatro de bonecos em 1938, ainda criança, na Paraíba. Sobre o Mamulengo na época da construção, ele ainda acrescenta:

¹⁴ Todas as informações acerca do Distrito Federal estão contidas no *Dossiê Interpretativo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo* In: BROCHADO, Izabela (org.) (2014) e foram retiradas do Relatório Final apresentado pela coordenadora geral de pesquisa do DF, Kaise Helena T. Barbosa.

¹⁵ Trecho transcrito de entrevista com Seu Cosme, realizado pela coordenação de pesquisa do DF.

Eles guardavam aquelas malas dentro do alojamento [dos candangos], [...] era umas malas grandes assim, deste tamanho assim (mostra) cheias daqueles bonecos, daquelas roupas assim deles vestir, que eles faziam [...], aí eles trancavam aquela portinha assim, trancavam bem, e ficavam lá dentro, só eles lá, e apresentavam por cima aqueles bonequinhos, e eles faziam aquelas falas deles lá. Nós pensávamos que era aqueles bonequinhos que falavam mesmo. O pessoal ria e acreditava em tudo aquilo. Não sabia que era Mamulengo. Os mais velhos sabiam, mas tinha muita gente que acreditava que aqueles bonequinhos falavam mesmo. Era engraçado.¹⁶

Ele conta ainda que estes bonequeiros provavelmente vinham do Recife ou de Escada, de localidades próximas à capital pernambucana. Quando perguntado pelo nome de algum deles, ele responde que lembra vagamente do nome de um, que se chamava Zé do Mamulengo.

No entanto, foi apenas a partir do final da década de 1970 que o Mamulengo voltou a ser apresentado no DF. Paulo de Tarso, bonequeiro procedente da Paraíba, mesclava apresentações de mamulengo e ventriloquia, apresentando-se principalmente em Taguatinga. Porém, foi a partir das apresentações realizadas em 1981 por Carlos Gomides, ator e bonequeiro goiano que residia no DF na época, que o Mamulengo começou a se consolidar na cidade. Em 1977, durante uma turnê que realizava juntamente com um grupo de teatro brasiliense, Grupo Carroça, do qual fazia parte, Carlos Gomides conheceu o bonequeiro paraibano Mestre Antônio Babau, que lhe transmitiu os conhecimentos e com quem conviveu por vários anos e aprendeu o Babau, adotando, mais tarde, o nome artístico de seu mestre, passando assim a ser chamado de Carlinhos Babau. Em 1980, formou seu próprio grupo, Carroça de Mamulengos, que, naquela época, era composto apenas por ele, viajando e se apresentando em vários Estados brasileiros, entre eles, o Distrito Federal em 1981.

¹⁶ Trecho transcrito de entrevista com Seu Cosme, realizado pela coordenação de pesquisa do DF.

Foi nessa época que conheceu Chico Simões.

Chico Simões, 54 anos, passou seus conhecimentos para muitos bonequeiros da cidade, sendo hoje considerado um dos principais responsáveis pela difusão do Mamulengo no DF junto à nova geração.

Conclusão

A história do Teatro de Bonecos do Nordeste é uma tessitura que se constrói a partir das histórias narradas pelos mestres bonequeiros, em diálogo com documentos e estudos anteriores que indicam caminhos que se entrecruzam e que nos levam a conhecer os processos de exclusão, mas principalmente os de resistência dos fazedores deste teatro.

O Mamulengo, o João Redondo, o Babau e o Cassimiro Coco fazem parte do imaginário de boa parte dos cidadãos nas localidades onde sobrevivem. Sempre são encontrados registros e relatos sobre eles, pessoas que se lembram das brincadeiras a que assistiram em algum período de suas vidas, seja na sua infância, seja em um período mais recente ou, ainda, que vivenciam em suas comunidades. Em pleno século XXI, apesar do aumento expressivo dos produtos veiculados pela indústria cultural, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste resiste e se renova.

REFERÊNCIAS

- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.
- BORRALHO, Tácito Freire. Casemiro Coco. *Móin Móin. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 2, nº 3. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007.
- BRAGA, Humberto. II Encontro de Mamulengos do Nordeste. *Mamulengo*. Ano 4, nº 7. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, 1978.
- BROCHADO, Izabela da Costa. *Mamulengo puppet theatre in the socio-cultural context of twentieth-century Brazil*. 2005. Tese

(Doutorado em Teatro) – Samuel Beckett Centre School of Drama, Trinity College Dublin.

_____. *Distrito Federal: o mamulengo que mora nas cidades 1990–2001*. 2001. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília.

BROCHADO, Izabela (org.). *Dossiê Interpretativo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo*. Brasília: MINC/IPHAN/UnB/ABTB, 2014.

CANELLA, Ricardo Elias Ieker. *A construção do personagem no João Redondo de Chico Daniel*. 2004. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife: 23 de dezembro de 1896. Arquivo da Fundação Joaquim Nabuco (Fundape).

DIÁRIO DE PERNAMBUCO. Recife: 5 de janeiro de 1902. Arquivo da Fundação Joaquim Nabuco (Fundape).

KOSTER, Henry. *Travels in Brazil*. London: Logman, 1816.

_____. *Viagens ao Nordeste do Brasil*. Tradução de Luiz da Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Cia Editora Nacional, 1942.

MCCORMICK, John; PRATASIK, Bennie. *Popular Puppet Theatre in Europe, 1800-1914*. Cambridge: University Press, 1999.

PERNAMBUCO. Petições e Decretos da Secretaria de Segurança Pública. (1836–1940)

Petição de Agripino Carneiro Lacerda. Petições e Decretos da Secretaria de Segurança Pública. Recife (1836–1940).

PIMENTEL, Altimar. *O mundo mágico de João Redondo*. 2. ed. Rio de Janeiro: MINC- Inacen, 1988.

RECIFE. Atas da Câmara do Conselho Municipal (1890–1920).

SANTOS, Fernando Augusto. *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979.

SECRETARIA DA REPARTIÇÃO CENTRAL DA POLÍCIA. Recife.

Outros documentos consultados:

Arquivo Público Estadual de Pernambuco

PERNAMBUCO. *Petições e Decretos da Secretaria de Segurança Pública*, (1836 – 1940).

RECIFE. *Atas da Câmara do Conselho Municipal*, (1890–1920).

Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAPE)

Diário de Pernambuco, (1895–1945 / 1961–2004).

Jornal do Commercio, (1915–1930).

Museu da Imagem e do Som de Pernambuco – MISPE -
FUNDARPE

Entrevistas:

Januário de Oliveira (Mestre Ginu). Tape nº 46 (70 min.), 1975.

Hermilo Borba Filho. (40 min), 1974.

**Se não fosse a vida, seria um filme:
Antônio Carlos de Sena**

Paulo Balardim

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC – Florianópolis



Dona Odila e Antônio Carlos de Sena (1999). Foto de José Luiz de Sena.



Cantor Maluco e músicos (1959). TIM - Teatro de Marionetes . Foto de Fred Ruschel.



Palhaço Pirulito, mestre-de-cerimônias (1961).
TIM - Teatro de Marionetes. Foto de Fred Ruschel.

Resumo: Antônio Carlos de Sena, diretor do grupo Tim – Teatro de Marionetes, de Porto Alegre, RS, conta a história de seu grupo, surgido na década de 1950 e ainda em atividade. Através de seu relato, é possível perceber não apenas o contexto sociopolítico de uma época na qual o Teatro de Bonecos começou a surgir no Brasil, mas também compreender um pouco das motivações que mobilizaram os artistas a se organizarem associativamente.

Palavras-chave: História do Teatro de Bonecos. Antônio Carlos de Sena. Grupo TIM – Teatro de Marionetes.

Abstract: Antônio Carlos de Sena, director of TIM – Marionette Theater, Porto Alegre, Rio Grande do Sul State, tells the story of his group, formed in the 1950's, and still active. His narration makes it possible to perceive not only the sociopolitical context of that period in which the puppet theater starts to emerge in Brasil, but also to understand some of the motivation that mobilized the artists to get organized in an effective manner.

Keywords: Puppet Theater History. Antonio Carlos de Sena. Grupo TIM – Marionette Theater.

Antônio Carlos de Sena, herdeiro de uma tradição familiar oriunda de sua mãe, a dona Odila de Sena (1913–2007), fundadora do TIM – Teatro Infantil de Marionetes, orgulha-se em afirmar, e com toda razão, que o seu grupo é o grupo mais antigo em atividade no Brasil. O grupo surgiu em Porto Alegre, RS, em 1954. Mantém em seu acervo os bonecos originais, relicários de um período emergente do Teatro de Bonecos brasileiro. O TIM, em seu repertório,

possui mais de oitenta textos criados por eles para bonecos, já encenados no teatro e na televisão¹. Suas apresentações são compostas de pequenos números variados de música, folclore, circo, humorismo e dança, totalmente apresentados com bonecos de fios.

A companhia, que comemorou em 2014 seus sessenta anos, atua hoje unindo três gerações de bonequeiros, mantendo viva uma paixão difícil de ser compreendida por quem não possui os dedos calejados com o uso dos bonecos nem a língua afiada com as vivências trazidas de viagens. O amor à arte, à família e aos amigos, amalgamado ao labor na prática profissional e à generosidade em compartilhar suas aventuras certamente dariam um excelente roteiro cinematográfico. Curiosamente, Sena é um cinéfilo meticoloso: possui centenas de filmes catalogados em sua coleção, bem como uma sala de projeção em sua residência, a qual habilmente construiu e na qual seus convidados podem desfrutar de raridades por ele adquiridas, acompanhados com uma boa taça de vinho. Ali, com uma lanterna mágica² que serve de placa de entrada de seu Cine Globo, com as poltronas originais do extinto Cinema Cacique, de Porto Alegre, e um gongo de “três toques”, tradicional dos cinemas antigos, também original e obtido num antiquário, é possível sentir essa substância especial que anima suas histórias. Sena e sua esposa, Reneidi Mezeck de Sena, que é também sua colega de trabalho, são anfitriões que não medem esforços para agradarem aos visitantes do cinema – e também do museu que abriga os bonecos da companhia – que possuem em sua residência. Os bonecos guardam a memória de uma época em que o Teatro de Bonecos se difundiu por todo o País, impulsionado também pelo desenvolvimento da televisão, e

¹ As peças foram escritas por Aníbal Damasceno Ferreira, Antônio Carlos de Sena, Marco Aurélio Garcia e Nelson Menda, entre outros.

(Fonte: <http://www.timmarionetes.com.br> – acesso em 25/9/2014).

² A lanterna mágica é o antecessor dos aparelhos de projeção modernos. Inventada no século XVII, era constituída por uma câmara escura com um jogo de lentes. Por meio de um condensador, deixava passar a luz da lâmpada de azeite através de uma placa de vidro pintada com desenhos até um lenço que servia de suporte para a projeção. Com isso, era feita a ilusão de movimento através da movimentação dos vidros.

(Fonte: <http://pt.wikipedia.org> – acesso em 25/9/2014).

na qual os artistas começaram a se mobilizar em associações, motivados pela qualificação e pelo reconhecimento profissional.

Outros dados e curiosidades sobre o artista também merecem ser citados: Sena é museólogo, tendo dirigido durante anos o Departamento de Divulgação do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, em Porto Alegre; é diretor teatral formado em Artes Cênicas pelo Departamento de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, em 1962, na terceira turma; foi um dos descobridores dos textos de Qorpo-Santo³ e o primeiro diretor a montar um de seus textos⁴, encenados no antigo Teatro do Clube de Cultura, em Porto Alegre; exerceu por duas gestões a presidência da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB (1990 a 1993) e da Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos – AGTB (1987 a 1990), da qual é também um dos fundadores; foi coordenador do Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Caxias do Sul, em 1988, e do Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela desde o início, em 1989, até a sua décima primeira edição; foi o primeiro diretor do Instituto Estadual de Cinema do Rio Grande do Sul – IECINE (1986 a 1995); é ex-navegador e... Ex-hipnotizador profissional!

Para narrar fragmentos dessa história de vida, entremeada com a sociopolítica e a arte do conturbado período da história brasileira das décadas de 1960 e 1970, seguido da emergência dos movimentos artísticos e associativos no Teatro de Bonecos das décadas de 1980 e 1990, opto por trazer a narrativa oral do pró-

³ José Joaquim de Campos Leão (1829–1883), o Qorpo-Santo, foi um autor gaúcho que escreveu sua obra no século XIX, mas seus textos só foram encenados a partir da década de 1960. É considerado por boa parte da crítica teatral brasileira como o precursor do Teatro do Absurdo. (Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8151/Qorpo-Santo> – acesso em 12/10/2014).

⁴ Os textos de Qorpo Santo eram desconhecidos até então. Foram difundidos por um grupo de estudantes, entre eles Antônio Carlos Sena e Aníbal Damasceno Ferreira (1983–2013). Aníbal, desde 1978 até sua morte, atuou como professor de Cinema da PUC/RS. (Fonte: http://www.pucrs.br/revista/extras/0169_extras.htm#reportagem_exclusiva-anibal_damasceno – acesso em 12/10/2014).

prio artista. Através de seu discurso, desenvolvo uma metodologia qualitativa de pesquisa, tentando apresentar outras dimensões ao debate historiográfico através da voz de quem testemunhou os acontecimentos. Assim, apoio-me em suas memórias para mapear contextos que alicerçaram as bases de nosso presente. Memória não é apenas passado, é construção dinâmica do presente, que reafirma nossa posição no espaço-tempo. Com a palavra, então, senhoras e senhores, respeitável público: Antônio Carlos de Sena!

...

— Bom, eu tinha treze anos de idade, e minha mãe era, como se dizia, professora de Desenho de um grupo escolar. Um colégio de Curso Primário, para crianças. Na verdade, Odila Cardoso de Sena era uma artista plástica, formada pelo antigo Instituto de Belas Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Uma tarde, em sua escola, ela recebeu a visita de umas senhoras que foram lá ensinar e falar sobre Teatro de Bonecos. Não eram bonequeiras. Eram as chamadas “orientadoras”, que transmitiam aos professores atividades extras que poderiam ser desenvolvidas nas salas de aula. Nesse dia, mostraram como funcionavam os bonecos de fio, as marionetes. Minha mãe já havia assistido em Porto Alegre, junto comigo, a uma apresentação do famoso grupo italiano *Piccoli di Podrecca*. Na ocasião, ficou maravilhada. E também acabou impressionada com o que lhe foi mostrado pelas orientadoras. Resolveu, então, criar suas próprias marionetes!

Ela era autodidata, por isso, seus primeiros bonecos eram simples, poucos e pequenos. Foram feitos para seus alunos brincarem na sala de aula e para divertirem seus filhos e os filhos dos vizinhos. Nós éramos cinco irmãos e logo, com alguns amigos, fizemos uma primeira apresentação em 1954, numa festa de aniversário, perto de nossa casa. Mais adiante, minha mãe inventou de escrever uma peça que se chamava *O sonho de Paulinho*. Era a história de um menino que, fugindo de casa, queria viajar pelo Brasil e conhecer as manifestações de folclore do País inteiro. Vários números musicais foram incluídos no texto e apresentados já com bonecos maiores.

Além de construir os bonecos, minha mãe criava os figurinos, sapatos, chapéus... Mas nunca manipulou, em cena, as suas marionetes.

Depois da primeira apresentação dessa peça, feita num clube, começamos a fazer muitas outras, em festas de aniversário, escolas e em sedes de associações. Meus irmãos, alguns vizinhos e amigos, então, já formávamos o grupo que minha mãe havia batizado de Tim – Teatro Infantil de Marionetes. E eu já era o diretor da trupe. Nós éramos muitas pessoas nas apresentações, pois não tínhamos gravador de som e, além dos manipuladores, precisávamos de vozes.

Em 1959, resolvemos dar um passo maior e fazer nossa primeira apresentação profissional com ingressos pagos. Marcamos uma apresentação no Cine Oásis⁵, um cinema de quatrocentos lugares que ficava próximo de minha casa. Por incrível que pareça, eu, com a idade de doze anos, havia sido operador desse cinema, e todos nós do grupo éramos amigos do filho do proprietário. Com essa programação no Oásis, ganhamos a primeira reportagem sobre o TIM. Foi quase uma página inteira no jornal *Folha da Tarde*.

Depois disso, resolvemos pegar a renda da bilheteria, que não foi pouca, junto com algumas colaborações de parentes, e irmos para São Paulo. Uma coragem naquela época! Só quatro rapazes do grupo viajaram: eu era um deles e já tinha dezoito anos, mais ou menos a mesma idade dos outros.

Chegamos sem nada agendado. Um de nós tinha um primo em São Paulo, e ficamos hospedados na casa dele. Esse primo tinha um outro primo, de mais idade, que era produtor da TV Tupi, a única emissora de televisão de São Paulo e a segunda do Brasil. Ele resolveu nos agenciar e conseguiu duas semanas inteiras no Teatro das Bandeiras, um teatro que já não existe mais e que ficava no centro da cidade. Além disso, ele arranjou muitas inserções de nosso grupo na televisão.

Com a divulgação pela televisão, tivemos, todos os dias, uma bilheteria ótima e chegamos ao ponto de sermos reconhecidos

⁵ Antigo cinema de bairro de Porto Alegre/RS. Inaugurado em 27/2/1953, localizado na esquina das Ruas Nunes Machado e Barão do Triunfo, no bairro Menino Deus. (Fonte: <http://cinemaspoa.blogspot.com.br>, acesso em 25/9/2014)

na rua, por incrível que pareça. Nós éramos os artistas do TIM: “Os quatro estudantes sulinos”!

As vozes das marionetes eram feitas por nós e por três meninas, amigas do primo de São Paulo. Uma curiosidade em relação à televisão é que eu não a conhecia funcionando. A TV Piratini ainda não tinha sido inaugurada em Porto Alegre. Lá, na Tupi, é que fui conhecer uma imagem de televisão, no interior de um estúdio... E, ainda por cima, sendo entrevistado!

Quando resolvemos ir para São Paulo, não tínhamos dinheiro para as passagens, mas conseguimos com a empresa aérea Varig uma coisa que era chamada de “grátis cortesia”, que era o seguinte: se tivesse lugar sobrando no avião que iria partir, a gente viajava gratuitamente. Se não, tínhamos que esperar algum outro avião que chegasse com vagas. Mas foi tudo bem.

Voltamos para casa e começamos a fazer apresentações em



Grupo TIM. Estúdio da TV Piratini, de Porto Alegre (1960). De pé, da esquerda para a direita: Jorge Palma, Mecenias Marcos (diretor de imagens da TV Piratini), Márion Kurth, Marco Aurélio Garcia, Elgin Kurth, Irene Maria de Sena, Luiz Carlos Rolla, Nelson Menda. Sentados: Paulo de Sena, Machado Filho (caracterizado como o Gigante) e Antônio Carlos de Sena. Com exceção de Mecenias, todos são do elenco do TIM, manipuladores ou atores (vozes e o gigante). Fotógrafo não identificado.

clubes e teatros da capital e do interior, algumas com renda obtida por bilheteria, e outras, patrocinadas.

No final de 1959, foi inaugurada a TV Piratini de Porto Alegre. Fomos lá e levamos cópias de algumas reportagens de televisão feitas em São Paulo. Todas em filme dezesseis milímetros, preto e branco, pois ainda não existia o videoteipe, e tudo era registrado em filme. Foi imediata a aceitação do TIM por diretores e programadores da Piratini, e o nosso grupo logo começou a se apresentar. Tudo ao vivo.

O início foi terrível. Tínhamos que escrever e apresentar duas peças por semana num programa que levava o nome do TIM. Nos dois horários da semana, apresentávamos uma nova pequena peça que durava, mais ou menos, vinte minutos.

Logo vimos que era muito difícil mantermos esse ritmo. Além de “bolar” a peça, tínhamos que escrever um roteiro de televisão e ensaiar em casa. Nenhum boneco foi construído especialmente para a televisão. Minha mãe tinha uma trabalhadora incrível: às vezes, tinha que mudar a roupa de bonecos já existentes ou trocar adereços para transformar algumas das marionetes em novas personagens de determinado programa. O pessoal da televisão não dava muita importância aos ensaios no estúdio e colocavam os programas no ar quase diretamente.

Nosso elenco ainda era formado pelo pessoal da minha zona, irmãs, amigos e vizinhos. Nós éramos “gurizada”. Não tinha ninguém que fosse ator ou atriz profissional. Apesar disso, o nosso programa semanal foi um sucesso. No entanto, a gente logo percebeu que era impossível continuar a produzir duas peças e passamos a apresentar uma por semana, sempre ao vivo. Imaginem os acidentes que aconteciam!

Produzimos e apresentamos oitenta programas, cada um com uma pecinha nova. Fazia parte do nosso elenco o Marco Aurélio García, que foi assessor para Assuntos Internacionais do Presidente Lula (2003–2010) e agora está no governo Dilma (2011–2014), e que era meu amigo e vizinho.

Uma vez, quase fomos demitidos. O caso foi que, aproveitando uma semana em que eu tinha viajado, o Marco Aurélio assumiu a direção do programa na televisão e, quando os estadunidenses

tentaram invadir a Baía de Porcos, em Cuba, ele resolveu escrever e produzir uma peça na qual o enredo acontecia na ilha de Fidel Castro. Alguns bonecos receberam barbas de lã preta, transformando-se em heróis cubanos e encenaram a expulsão dos *mariners* dos Estados Unidos da baía. Na peça, o maior inimigo dos cubanos era o Rei Dólar. Coitado do rei... Originalmente, o boneco era o pai da Bela Adormecida e agora se transformava num terrível vilão. O nosso pirata passou a ser o Fulgencio Batista⁶.

O programa se transformou num escândalo. Durante a transmissão, os produtores não sabiam o que fazer, pois não haviam lido o roteiro antecipadamente! Não sabiam se tiravam a emissora do ar ou não, porque, afinal, de qualquer jeito, seria uma atitude forte, um posicionamento político. Moral da história: o programa foi inteiro ao ar, mas o TIM quase foi demitido. Mas conseguimos ir adiante.

Só saímos da televisão quando resolvemos tomar conta de uma janela da Rua da Praia⁷ e improvisar pequenas peças a favor da Legalidade do Brizola⁸. A janela dava diretamente para a rua. Nosso grupo atuava no primeiro andar. Em baixo, no térreo, ficava um comitê organizado para arregimentar voluntários de uma possível luta e, por isso, recebiam revólveres vindos do Palácio Piratini⁹. Imaginem que, para nós, lá em cima, também foram oferecidas armas, que não aceitamos. Em nosso palco-janela, todas as peças eram improvisadas, e na rua o público era uma multidão. O Brizola

⁶ Ditador cubano deposto e exilado por Fidel Castro na Revolução de 1959.

⁷ Sena se refere à mais conhecida rua do centro de Porto Alegre, a Rua dos Andradas, por onde circula uma multidão de pedestres. É na Rua da Praia, esquina com a Av. Borges de Medeiros, que está o ponto também conhecido como "esquina democrática", nome dado por ser, historicamente, um local de manifestações políticas e intervenções artísticas.

⁸ A crise que se sucedeu à renúncia de Jânio Quadros, em 1961, levou o então governador gaúcho, Leonel Brizola, a liderar a *Campanha da Legalidade*, mobilização que pretendia garantir a posse do vice, João Goulart. Difundida pelo rádio e com forte participação popular, a campanha adiou um golpe militar até 1964. (Texto retirado do site: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/46122-barricadas-radiofonicas-brizola-e-os-50-anos-da-campanha-da-legalidade> - acesso em 12/10/2014).

⁹ Sede do Governo do Estado do Rio Grande do Sul.

era o gaúcho herói, representado por um boneco do TIM que, em alguns espetáculos do grupo, dançava músicas do folclore do Rio Grande do Sul. O pai da Bela Adormecida voltou a personalizar o famigerado Rei Dólar. Nós, bonequeiros, nos revezávamos na manipulação das marionetes, pois o comitê funcionava dia e noite. Foi uma experiência impactante. Ficamos quase duas semanas por lá.

Uma outra coisa curiosa: ao mesmo tempo em que eu fazia parte do TIM, num determinado período fui trabalhar com outro grupo chamado Teatro Porto-Alegrense de Fantoques. Como se percebe pelo nome, era apresentado por bonecos de luva (fantoques). Foi muito bom participar dessa equipe. Os bonecos foram criados por um renomado artista plástico: Glênio Biachetti. O elenco contava com atores hoje famosos, tais como Paulo José e Paulo César Pereio. O teatro era um sucesso na cidade e, por longo tempo, apresentou seus espetáculos aos finais de semana. Eu comecei operando som e luz, mas acabei manipulando bonecos e até escrevi uma peça, intitulada *O burro falante* (1959), que foi muito bem montada pelo grupo e estreou no Auditório do Instituto de Artes, em Porto Alegre. Então, como se vê, eu andei trabalhando até para a concorrência! (*risos*)

De 1967 a 1970, depois que acabou a participação do TIM na TV Piratini, o mestre-de-cerimônias de nossos espetáculos passou a apresentar diariamente a programação infantil da tarde na TV Gaúcha, uma emissora da RBS TV. Isto fez com que ele, o palhaço Pirulito¹⁰, ficasse muito famoso entre o público televisivo de todo o Rio Grande do Sul. Foi um período em que encontramos muita facilidade para sermos contratados por prefeituras, clubes e feiras do interior. Depois, por muito tempo, produzimos grandes temporadas em Porto Alegre, aos fins de semana: no Theatro São Pedro, no Clube Leopoldina, no Teatro de Câmara e no Clube de Cultura, entre outros. Tudo por bilheteria e com um bom público.

As apresentações fora da televisão eram constituídas, e são até hoje, por uma ou duas das pequenas peças e “números de variedade” criados

¹⁰ Marionete manipulada por Antônio Carlos de Sena.

por minha mãe ou por mim: o frevo, o can-can, o pianista e a cantora e a dança cigana, além de outros. Uma coisa bem de acordo com a tradição mundial dos bonecos de fios. Eu sou bastante organizado: tenho um diário com tudo, todos os registros das apresentações, com locais, programas, nomes dos participantes, número de espectadores, valores... São mais de mil apresentações que eu tenho registradas, uma a uma! As vozes de nossas peças são gravadas, mas o Pirulito continua conversando diretamente com a plateia. Fora ele, tudo é gravado.

E continuamos trabalhando... Não tanto quanto nessa época de ouro descrita acima, mas vamos bem. Atualmente, somos cinco pessoas no elenco: minha mulher, Renaldi Mezeck de Sena, minha filha, Inês Mezeck de Sena, meu irmão, Fernando de Sena, eu e também o Murilo, meu neto de treze anos, que já está fazendo som e luz¹¹. Meu filho, Cacá Sena, começou também no TIM, ainda muito criança. Hoje, ele cria, dirige e apresenta espetáculos próprios, montados através de várias técnicas e estilos.

Lá por 1970, o TIM começou a ser convidado para festivais. Primeiro, no Rio Janeiro, promovidos pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, entidade fundada e dirigida por Clorys Daly, Cláudio Ferreira e outros bonequeiros. Participamos, depois, de festivais em Curitiba, São Paulo, Recife e Brasília. Fora do Brasil, o grupo foi ao Uruguai, Portugal, Espanha e França. Nesta época de grandes festivais realizados no Brasil, aconteceu no Sul a “descoberta” dos mamulengueiros, o teatro popular e tradicional do Nordeste. Quase vinte anos depois, em minhas gestões como presidente da ABTB, junto com a vice, minha amiga e mestre Magda Modesto (1926–2011)¹², a coisa que mais prezei foi ter colaborado para o reconhecimento dado ao

¹¹ Também já participavam do grupo como manipuladores: Paulo de Sena, José Luiz de Sena e Irene Maria.

¹² Autodidata, Magda Modesto dedicou seus 86 anos de existência ao engrandecimento do teatro de animação, nas suas mais variadas correntes e técnicas. A pesquisadora foi fundamental no esforço coletivo para que esta expressão artística ocupasse um lugar de respeito, dentro e fora do Brasil, e fosse reconhecida como expressão da cultura brasileira. (Texto retirado do site: <http://www.funarte.gov.br/evento/magda-modesto-1926-%e2%80%932011-uma-vida-para-o-teatro-de-animacao/#ixzz3FyK2SQrc> – acesso em 12/10/2014).

Teatro de Mamulengo e a seus geniais artistas. Por iniciativa de nossa Associação, eles receberam cartas de recomendação, documentos, carteira de trabalho e foram trazidos para festivais em outros Estados. Havia aquela história de que eles, em suas cidades, eram explorados pela polícia, pelos fiscais das prefeituras e tudo isso. Junto com governos estaduais lá do Nordeste, a gente fez muita coisa. Foi um trabalho muito legal. Houve, também, outro movimento que sustentamos na ABTB: a desmistificação da ideia arraigada de que o Teatro de Bonecos era feito só para crianças. No Brasil, em vários Estados, já existiam grupos, diretores e autores criando espetáculos de alta qualidade para adultos. Como já falei, nosso grupo havia sido batizado de TIM – Teatro Infantil de Marionetes, mas, por causa desse movimento, alteramos o seu nome. Mantivemos a sigla, que já era conhecida, e ele passou a se chamar somente TIM – Teatro de Marionetes.

Há algum tempo, havia aqui, no Rio Grande do Sul, vinte e duas companhias profissionais, trabalhando para todos os públicos e com bonecos de todas as técnicas. Foi uma coisa impressionante e aconteceu meio que de repente. Claro que se deve muito desse fenômeno à criação da Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos – AGTB e também, muito especialmente, ao Festival de Canela¹³, que foi criado pelos bonequeiros de nossa entidade gaúcha e, depois, continuado em conjunto com o pessoal da prefeitura de Canela. Eu tive o prazer de estar na coordenação do evento nas suas primeiras onze edições.

Se a gente vir os registros dos grupos que participaram do Festival de Canela, é impressionante notar a variedade e a qualidade dos espetáculos que vinham para cá. O Festival ficou muito famoso e despertava em grupos conceituados a vontade de vir para o Brasil. O nosso evento apresentava amplos espaços de encontro, troca de experiências e de discussão. Havia também lugar para festas, e o

¹³ O Festival Internacional de Teatro de Bonecos surgiu em parceria da AGTB, Fundação Cultural e Prefeitura de Canela nos anos 1980 e, na sua primeira década, foi um aglutinador de profissionais da arte, servindo como espaço de trocas de experiências e informações/formação de inúmeros artistas. Dessa forma, influenciou a criação de inúmeros grupos de teatro de bonecos no Rio Grande do Sul.

público da cidade era maravilhoso.

Na verdade, a ideia do Festival surgiu em Caxias do Sul em 1988, a partir de um desejo da AGTB. E na cidade aconteceu, de fato, um festival relativamente pequeno, se comparado aos que se seguiram em Canela. Mas foi um sucesso. No ano seguinte, queríamos repetir o Festival em Caxias, mas o prefeito terminou o seu mandato, e o novo não quis saber de repetir o evento. Assim que, como Canela já tinha um festival de teatro, oferecemos à cidade também o nosso. A aceitação foi imediata. Hoje, quem organiza as edições do Festival de Canela são somente entidades locais e a prefeitura do município. Os organizadores atuais, é claro, não possuem o conhecimento que os bonequeiros têm de sua arte, nem as mesmas relações internacionais que nossas entidades mantêm com os grupos de outros países. Canela me parece um pouco perdida em termos de curadoria do Festival. Muitos espetáculos se repetem ano a ano. Por exemplo, o Jordi Bertran, que é ótimo, e Hugo e Inês também, têm retornado inúmeras vezes com os mesmos trabalhos, depois que nos afastamos. Quando nós, da AGTB, organizávamos a programação, os espetáculos não se repetiam. Eram critérios de seleção o ineditismo e a qualidade das produções dos grupos estrangeiros e brasileiros. Isso causava um interesse maior para o público e para nós, bonequeiros, que íamos curtir os maravilhosos espetáculos que chegavam.

Eu era criança quando entrei nesse mundo dos bonecos. Mas desde antes já vivia a experiência de ter um cinema em casa. Com apenas sete anos de idade, ganhei um projetor e inventava sessões para a vizinhança toda. Gostava muito, e gosto, do cinema de animação e das comédias do Chaplin. Hoje, tenho uma coleção inteira dos filmes dele, além de quatrocentos e tantos curtas-metragens da Disney, tudo em DVD. Já o Walt Disney foi uma pessoa que eu nunca admirei, por questões políticas, mas em suas empresas ele tinha uma fantástica equipe de animadores. Os curtas da Disney são maravilhosos, ou pelo menos oitenta por cento deles.

Há uma aproximação que se pode fazer entre o Teatro de Bonecos e o cinema de animação. Com o Chaplin também, sem

dúvida. Ele foi um mímico genial. Os movimentos de seu corpo não procuram reproduzir exatamente a maneira de se movimentar do ser humano normal... Ou de um ator de carne e osso. De certa maneira, assim como Chaplin, também se movem e vivem as personagens dos filmes de animação.

Viver esses dois mundos de seres que existem em outra dimensão não foi escolha pessoal. Simplesmente, essas maravilhas aconteceram em minha infância. Que sorte!

O nosso grupo nasceu na casa onde eu morava quando tinha treze anos de idade. Depois disso, nunca mais me afastei das marionetes. O TIM está completando sessenta anos! A data de seu aniversário é 25 de setembro de 2014. Não se tem, agora, como modificar a cara e o jeito do grupo. Eu o comparo a um prédio antigo, tombado como patrimônio. Suponho que seja o grupo mais antigo, em atividade, da América Latina inteira. Assim, não me vejo no direito de mudar o que foi feito nesses anos todos. Em termos de experimentação, seria possível, por exemplo, criar e montar textos novos. No entanto, modificar a aparência dos bonecos ou trocar a técnica de manipulação não seria mais aceitável. Nem para mim nem para todos os que estão ligados ao TIM – Teatro de Marionetes.

(Caiopano, fim)

...

O depoimento de Antônio Carlos de Sena colabora para recuperar a história do Teatro de Bonecos no Brasil, que começa a ser escrita. Aprofundar esse tipo de pesquisa dentro dos espaços universitários (e extra-acadêmicos também) significa valorizar a importância dessa arte e de todos aqueles que dedicaram vidas inteiras pelo seu desenvolvimento e reconhecimento, à luz de um rigor investigativo. Sabemos que o Teatro de Bonecos, hoje, apresenta-se multifacetado. Em proposições mais arrojadas, muitas vezes é até difícil de definir se existe ainda a delimitação do que é o Teatro de Bonecos. Teatro de Animação, numa concepção mais ampla, envolve recursos que caracterizam essa expressão artística que dialoga com outros campos. Numa época de possibilidades e incertezas quanto às especificida-

des da linguagem, contatar com o posicionamento de um diretor especializado em Teatro de Marionetes, oriundo e mantenedor de uma tradição familiar, é como abrir as janelas da casa para ventilar. Quero acreditar que a busca pelo novo, numa perspectiva holística e sustentável, significa se aproximar das fontes e lançar um olhar diferenciado sobre certas práticas e posicionamentos. Sob essa ótica, contemporâneo e tradicional se fundem, passado e presente se mesclam, memórias e ações concretas constroem, juntas, a realidade cotidiana. E de todas as qualidades que o Teatro de Animação possui, a que mais apaixona é certamente seu dom de transformar e subverter o modo como percebemos o espaço em que habitamos.

REFERÊNCIAS

- TIBURSKI, João Carlos (ed.). Continente Sul Sur: a magia dos bonecos. *Revista do Instituto Estadual do Livro*, nº 5. Porto Alegre, outubro de 1997.
- A História das Salas de Cinema de Porto Alegre*. 2007. Disponível em: <http://cinemaspoa.blogspot.com.br>. Acesso em: 25 de setembro de 2014.
- TIM – Teatro de Marionetes*. Disponível em: <http://www.timmarionetes.com.br>. Acesso em 25/9/2014
- <http://pt.wikipedia.org> – acesso em 25/9/2014
- http://www.pucrs.br/revista/extras/0169_extras.htm#reportagem_exclusiva-anibal_damasceno – acesso em 12/10/2014
- <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8151/Qorpo-Santo> – acesso em 12/10/2014
- <http://www.funarte.gov.br/evento/magda-modesto-1926-%e2%80%93-2011-uma-vida-para-o-teatro-de-animacao/#ixzz3FyK2SQrc> – acesso em 12/10/2014
- <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/46122-barricadas-radiofonicas-brizola-e-os-50-anos-da-campanha-da-legalidade> – acesso em 12/10/2014

Ilo Krugli: um vento forte sobre o Rio¹

Miguel Vellino

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro –
Unirio – Rio de Janeiro



Ilo Krugli. Fonte CEDOC - Funarte.

¹ Este texto, com pequenas alterações e atualizações, integra a minha dissertação de mestrado intitulada *Ilo Krugli e a construção de um novo espaço poético para o Teatro Infantil no Brasil*, apresentada em 2008 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.



As duas fotos: *História de Lenços e Ventos* (1974). Grupo Ventoforte. Direção de Ilo Krugli. Fonte CEDOC - Funarte.



Resumo: Neste estudo, são salientados os aspectos da poética da encenação *krugliana* que foram vitais para o aprimoramento cênico e dramático do teatro destinado às crianças e aos jovens feito no Brasil a partir dos anos 1970. O texto inclui o perfil sobre a trajetória do diretor Ilo Krugli, destacando seus primeiros anos na Argentina, até o período em que permaneceu e atuou na cidade do Rio de Janeiro, no início dos anos 1960; com ênfase no período em que criou o Teatro Ventoforte entre 1974 e 1980.

Palavras-chave: Teatro brasileiro nos anos 1970. Ilo Krugli. Teatro Ventoforte.

Abstract: This study emphasizes aspects of the poetics of *Krugliana* staging that were vital to the scenic and dramatic improvement of theater for children and youth in Brazil since the 1970s. The text profiles the trajectory of director Ilo Krugli, highlighting his first years in Argentina, during the period he lived and worked in the city of Rio de Janeiro, in the early 1960s. It emphasizes the period in which he created the Teatro Ventoforte from 1974-1980.

Keywords: Brazilian theater in the 1970s. Ilo Krugli. Teatro Ventoforte.

Com quase meio século de um trabalho poético e coerente, Ilo Krugli chegou ao Brasil, vindo da Argentina, na década de 1960, juntamente com o seu parceiro Pedro Domingues (1936–2004). Se num primeiro momento os dois preservaram as formas tradicionais de animação difundidas em seu país de origem por Lorca e Villa-

fañe², na década seguinte, Krugli rompeu vários dogmas em seu espetáculo-balão-de-ensaio *História de um barquinho*, montagem solo de 1972 que deu início ao momento mais importante de sua trajetória artística, que se estabeleceu a partir de 1974 com *História de lenços e ventos*, hoje um clássico da história do Teatro Infantil feito no País e gênese de inúmeras transformações que o Teatro de Animação feito no Brasil iria sofrer ao longo das décadas seguintes.

História de lenços e ventos demarcou ainda a criação de seu grupo de trabalho, o Teatro Ventoforte, e criou, sem exageros, uma estética que permeia vários coletivos, montagens e trajetórias que pode muito bem se encerrar num termo como krugliano, caracterizado, sobretudo, por altas doses de poesia cênica aliada a um desvelamento das ilusões que o teatro pode oferecer.

Mas nem sempre foi assim.

O quadro desalentador em que se encontrava o teatro para crianças no início dos anos 1970 era reflexo do desalento maior vivido por todos aqueles que faziam teatro num período de diminuição das atividades democráticas no País. Em um dos mais importantes documentos sobre a atividade teatral daquele momento, o crítico de Teatro Yan Michalski (1979, p.8-9) dá conta de que

O teatro foi erigido em inimigo público número um; mas dizer que foi erigido um dos inimigos públicos mais declarados e, por conseguinte, tratado com sistemática desconfiança, hostilidade e não raras vezes com brutalidade é constatar uma verdade histórica inegável.

Em uma época na qual houve uma drástica redução da produ-

² Federico García Lorca (1898–1936), poeta e dramaturgo espanhol, quando de sua estada na Argentina, entre os anos de 1933 e 1934, instalou-se em Buenos Aires a convite da atriz Lola Membrives e da Sociedade Amigos del Arte em função da estreia de *Bodas de sangue* na capital argentina. Lá, através de encontros e pequenas apresentações, fomenta uma nova geração de *titiriteros*, que seguiriam sua forma poética de narrativa. Javier Villafañe (1909–1996), poeta e dramaturgo argentino, destaca-se como o principal artífice deste momento inicial da cena argentina, que com sua carreta La Andariega percorreu o país a partir da década de 1930 difundindo a arte do boneco de luva.

ção teatral, quando vozes dissonantes como as de Cacilda Becker (1921–1969) e Oduvaldo Vianna Filho (1936–1974) tragicamente se calaram e a televisão se instaurou como um substitutivo glamourizado dessa atividade, o teatro brasileiro sofreu danos irreparáveis. Se, durante os anos 1960, a efervescência de grupos como o Arena, o Oficina e o Opinião renovou o público das salas de espetáculos, ao aproximar-se de uma juventude sedenta por novidades, na década seguinte, essa mesma juventude assistiu ao desmonte do sistema teatral. Hoje, décadas depois, pode-se assinalar que exatamente naquele momento o teatro foi alijado da sociedade brasileira, transformando-se em uma arte “para poucos”, hermética e distanciada da vida nacional.

Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p.70-71), o tema ganha novos contornos e profundidade ao salientar que

O circuito fechado e viciado em que a classe média informada juntava-se para falar do “povo” não produzia mais efeito. Era preciso pensar a própria contradição das pessoas informadas, dos estudantes, dos intelectuais, do público.

Esse desmonte obviamente paralisou, se não finalizou prematuramente, a pesquisa dos mais importantes grupos teatrais daquele momento – os citados acima, com exceção do Oficina –, transformando radicalmente o panorama teatral da época. As buscas por novas estéticas e novas poéticas que estavam sendo experimentadas e também absorvidas na década anterior deram lugar a uma cena comportada, tímida e – por que não? – reprimida. É Michalski novamente quem consegue definir a situação kafkiana em que vivia a classe teatral ao refletir que “O que causa perplexidade em primeiro lugar é a flagrante desproporção entre, por um lado, as energias gastas pelo Sistema, o calibre dos cartuchos por ele usados nesta campanha repressiva e, por outro, a possível periculosidade do objeto reprimido” (1979, p. 10).

Obviamente, o teatro destinado ao público infantil também não poderia escapar dessa crise, que, no entanto, se deu não só por limitações de um regime de governo autoritário, mas por algo de igual gravidade. É o que aponta Maria Lúcia Pupo

(1991, p.148) em um dos mais aprofundados estudos sobre tal segmento teatral naquele período:

Nossa dramaturgia infantil oferecia, na década de setenta, um modelo pobre e cristalizado de conhecimento do ser humano. A análise indicou que ela tendia a colaborar para a manutenção de privilégios de ordem social, ao subestimar ou ignorar o tratamento de temas que, de algum modo, incitassem ao questionamento tanto das relações entre os homens, quanto das instituições por eles criadas. Este quadro fica mais claramente delineado ao se ressaltar que os textos tendem à apresentação de respostas fechadas para as questões que levantam. Consequentemente, esta dramaturgia infantil contribuía de modo inevitável para a formação de uma visão de mundo que consagra a ordem social vigente como a única possível.

Naquele momento de esgotamento dos antigos enredos, acordava-se também para uma das principais causas dessa crise. Clóvis Levi, crítico de teatro infantil, em texto publicado no jornal *O Globo*, resume com veemência que “[...] nossos autores não conhecem suficientemente psicologia infantil; e ignoram quase tudo sobre a criança de hoje” (LEVI, 1975). E vai além ao apontar a produção desse setor como óbvia, sem criatividade e maniqueísta. No entanto, causa-lhe espécie o quanto essa dramaturgia apresentava-se velha, “[...] cheias de pieguice, carregadas de diminutivos e repletas de didatismos e moralismos extremamente discutíveis” (LEVI, 1975).

Em uma outra seara da cultura e nascido na década de 1960, o Tropicalismo³ dava vazão a toda uma criação artística que voltava a valorizar elementos da produção cultural que, em períodos anteriores – como no Modernismo de 1922 –, já havia sofrido uma reflexão, só que agora, no calor de uma grande crise nacional, o

³ Movimento estético-musical surgido em decorrência da confluência das vanguardas artísticas dos anos 1960 e de sua aproximação com a cultura pop nacional e estrangeira. Sua configuração mais visível se deu na aproximação de manifestações tradicionais da cultura brasileira com experimentações estéticas radicais. Comportamental, político e social, influenciou a música popular, o cinema e as artes plásticas em geral na década seguinte.

projeto tropicalista se estruturava de forma emergencial. Heloísa Buarque de Hollanda (2004, p. 64), na obra pioneira sobre a produção poética e marginal dos anos 1970, ressalta que

A preocupação com a atualização de uma linguagem “do nosso tempo”, já presente no concretismo, passa, a partir do Tropicalismo, a ser aprofundada e relacionada a uma opção existencial. O fragmento, o mundo despedaçado e a descontinuidade marcam definitivamente a produção cultural e a experiência de vida tanto dos integrantes do movimento tropicalista, quanto daqueles que nos anos imediatamente seguintes aprofundaram essa tendência [...].

Essa “atualização” formal, portanto, parece-nos não ter atingido os principais porta-vozes de um teatro destinado às novas gerações, presos a fórmulas ou enrijecidos dentro de parâmetros que os impediam de avançar em experimentações dramatúrgicas e de encenação. Nem mesmo em um momento de polarização político-cultural, os autores mais representativos desse setor sequer esboçavam curiosidade em rever aspectos da cena que já vinham sendo revistos em outros segmentos das artes cênicas, tais como na cenografia de Lina Bo Bardi (1914–1992) idealizada para a montagem de *Na selva das cidades*, de Bertolt Brecht, e encenada por José Celso Martinez Corrêa em 1969 (LIMA, 2007).

Havia, enfim, um novo “sentimento do mundo”, que, por razões obscuras, não contaminou aqueles que estavam preparando tanto novas plateias quanto novos talentos. Essa dissociação pode ser percebida, por exemplo, n’O Tablado, escola informal de teatro mantida desde os anos 1950 pela autora e diretora Maria Clara Machado (1921–2001). Ao empreender uma análise aprofundada desse caso, Michalski (1986, p. 70) vê na trajetória d’O Tablado

Uma certa conotação de espírito aristocrático e conservador, pouco atento às peculiaridades da realidade brasileira, à evolução do teatro mundial e à possibilidade de conquista de novas faixas de público, além daquelas que espontaneamente se identificavam com a linha do grupo desde a sua fundação.

Não há como negar o aspecto pioneiro de Maria Clara Machado e seu *O Tablado*, e há uma contrapartida extremamente favorável à sua produção dramatúrgica. No entanto, não é possível ocultar o progressivo isolamento d’*O Tablado*, também observado por Michalski, como se estivesse em uma “torre de marfim” alheia ao fluxo extremamente dinâmico do movimento teatral. É interessante notar que, concomitante à entropia d’*O Tablado*, Peter Brook, do outro lado do Atlântico, vindo de uma tradicional carreira de diretor shakespeariano, foi capaz de proclamar, quando de sua montagem intitulada *Teatro de crueldade*, realizada a partir de fragmentos de Antonin Artaud (1896–1948), que

Estamos apresentando nosso programa numa época em que todas as convenções teatrais são contestadas e não existem mais regras. Nosso grupo, por sua vez, pôs de lado enredo, estrutura, personagens, técnica, ritmo, final apoteótico, grande cena, clímax dramático, partindo da premissa de que, em 1965, a confusão e a complexidade de nossas vidas devem levar-nos a questionar todas as formas tradicionais (BROOK, 1994, p. 87).

É nesse panorama que se agigantou a figura e o trabalho de Ilo Krugli, que a partir da estreia de *História de lenços e ventos* passou a se alinhar com encenações e textos que, segundo Pupo (1991, p. 24), estavam

Em consonância com uma noção mais contemporânea de teatro, assumem às últimas consequências a fragilidade e o caráter efêmero e mutante da própria representação teatral. A incorporação dessa visão de teatro se traduziu em termos de dramaturgia pela criação de textos que, ao invés de se configurarem como peças acabadas, se apresentam sob forma de roteiros de improvisação a serem necessariamente desenvolvidos pelos emissores do espetáculo.

Os procedimentos e a poética que Krugli trouxe para a cena do teatro infantil do Rio de Janeiro dialogaram com os avanços empreendidos pela vanguarda teatral a partir dos anos 1960. Ele

recuperou o sentido do jogo cênico em prol de tudo que nele havia de “invenção, imprevisto e transformação” (LIMA, 2007, p. 24), aproximando-se, assim, do jogo espontâneo da criança.

Esse diferencial fez de Krugli um criador que manuseia com propriedade tanto as histórias mais longínquas da infância quanto os pressupostos de Brecht (1898–1956) e Grotowski (1933–1999), que era, naquele período, a voz instauradora de uma nova ordem do fazer teatral. Neste sentido, os espetáculos de Krugli podem perfeitamente ser pareados com os de José Celso Martinez Corrêa – a partir da montagem de *O Rei da Vela*, em 1967, com o seu grupo, o Oficina –, bem como os do Living Theatre e do Bread and Puppet Theatre, grupos estrangeiros que mais investigaram a cena teatral daquele momento, dando à luz uma nova dramaturgia.

Em todos esses exemplos, a Contracultura é o elemento unificador que instigava criadores de todo o mundo a buscar um novo modo de atingir o espectador, através da desconstrução dos elementos cenográficos, dramáticos, interpretativos e de toda e qualquer espécie de recurso teatral existente. As opções estéticas de Krugli nasceram exatamente daí: da Contracultura, do movimento *hippie* e da sua leitura mais genuinamente brasileira, o Tropicalismo.

Nascido Elias Kruglianski em 1930, em Buenos Aires, Argentina, Ilo é filho de imigrantes operários poloneses e teve formação autodidata. Ainda jovem, teve seu primeiro contato com o teatro através das encenações organizadas pelos imigrantes, através das quais conheceu as dramaturgias russa, alemã e polonesa, focos das montagens feitas por associações que difundiam a sua língua e a sua cultura em terras platenses. Trabalhou como operário de litografia numa fábrica de cerâmicas, frequentou vários ateliês de desenho e pintura na capital portenha e, por fim, participou de um grupo de teatro de bonecos que durante anos se apresentou no Teatro La Máscara e na Organização Latino-Americana de Teatro - OLAT. Com esse grupo inicial, rapidamente apresentou-se não só em Buenos Aires, mas nas cidades da periferia, bem como no norte da Argentina.

O jovem Elías, portanto, é mais um fruto da passagem histórica de García Lorca por Buenos Aires, quando fomentou o trabalho de artistas plásticos, artesãos e escritores para a criação do Teatro de Bonecos argentino, uma vez que ele tinha seis anos na época. Um dos mais destacados artistas que travaram contato com Lorca foi Javier Villafañe, célebre *titiritero* portenho, que inspirou o pequeno Elías através de espetáculos e livros de textos para bonecos:

Eu tinha oito anos quando a professora do primário me ensinou a fazer bonecos. Ela me deu de presente um livro de um poeta e titeriteiro Javier Villafañe. Ele percorreu toda a América Latina, inclusive o Brasil, fazendo principalmente teatro para crianças. Foi a partir daí que eu comecei a fazer bonecos. [...] A grande brincadeira era fazer teatro mesmo. Lembro que fazia um espetáculo chamado *O príncipe feliz*. Só na adolescência é que eu descobri que o autor era Oscar Wilde.⁴

Em 1958, como muitos jovens que repetiram o gesto de Che Guevara (1928–1967), Krugli iniciou uma viagem com Pedro Domingues, seu parceiro no Teatro Cocuyo, por vários países da América Latina, apresentando-se em muitas cidades bolivianas, em pequenos povoados indígenas da Cordilheira dos Andes, nas vilas ao redor do Lago Titicaca e nas comunidades quíchuas. Em Cuzco, permaneceu durante quase um ano vivendo de apresentações e iniciou um trabalho paralelo de educação artística com crianças indígenas e mestiças, sendo até hoje visível em seu trabalho essa aproximação com as culturas autóctones do continente sul-americano. Em suas encenações, percebe-se uma mistura muito bem dosada de padrões visuais característicos dessas culturas.

Consequentemente, aqui no Brasil, seu interesse pelas comunidades indígenas brasileiras se refletiu na montagem de *Mistério das nove luas*, muito antes da conscientização sociopolítica do ele-

⁴ Ilo Krugli – *Desde criança, teatro de bonecos*. Entrevista fornecida ao Centro Brasileiro para o Teatro da Infância e Juventude – CBTIJ. Disponível em: <http://cbtij.org.br/ilo-krugli/>. Acesso em 31/8/2014.

mento indígena que emergiu na década de 1970. Também aqui, sua aproximação com a cultura afro-brasileira tornou-se fonte de inspiração para a ritualização de seu teatro, seja nos figurinos, que se assemelham aos de divindades africanas, seja na forte percussão, repleta de instrumentos musicais encontrados nessas manifestações.

A chegada de Ilo ao Brasil em 1961 se deu graças ao artista plástico Augusto Rodrigues (1913–1993), que o convidou para ministrar cursos na Escolinha de Arte do Brasil. Uma vez estabelecido no País, Krugli lecionou ainda no curso de Musicoterapia do Conservatório Brasileiro de Música, entre tantas outras atividades que realizou, como palestras e oficinas em centenas de cidades do País. Entre o ano de sua chegada e 1970, manteve, juntamente com Pedro Domingues, o Teatro de Ilo e Pedro, uma companhia de Teatro de Bonecos que serviria como balão de ensaio para as encenações que viriam na década seguinte e que o fariam despontar como diretor. O repertório daquela época ainda dialogava com a tradição do Teatro de Bonecos, em que os bonecos de luva⁵ e de fios⁶ eram destaques. Um espetáculo importante desse período foi a produção da ópera *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla (1876–1946), criado para a Sala Cecília Meirelles, com cenários e direção de Gianni Ratto (1916–2005) e direção musical e regência de Isaac Karabitchevski. De 1970 a 1973, criou e dirigiu o Núcleo de Atividades Criativas - NAC ainda em parceria com Pedro Domingues e com a musicista Cecília Conde.

⁵ Comumente chamado também de fantoche, pode ser classificado como uma manipulação interna, já que a mão do manipulador se insere numa estrutura maleável, feita de pano, que possui três extremidades rígidas (mãos e cabeça), podendo ser de madeira, isopor, *papier mâché*, entre outras possibilidades. Com medidas aproximadas em torno de trinta centímetros, esse tipo de manipulação tradicionalmente requer um anteparo para que a cena se estabeleça, este chamado de empanada.

⁶ A manipulação de bonecos de fios, habitualmente conhecidos como marionetes, é aquela que se dá a partir de uma estrutura geralmente de madeira, a qual chamamos de avião ou cruzeta, de onde partem os fios que se prendem a inúmeras partes de um boneco rígido articulado. A movimentação se estabelece, portanto, a partir da movimentação dos fios, graças à gravidade.

Como artista plástico, Ilo Krugli participou por duas vezes consecutivas da Bienal Internacional de São Paulo, nas edições de 1968 e 1970. Ainda na década de 1960, travou contato com a doutora Nise da Silveira (1905–1999), com quem participou ativamente de seus estudos sobre Carl Gustav Jung (1875–1961). Por mais de dez anos de trabalho, esteve junto dessa pesquisadora, editando também a revista *Quartênio*. Não há como negar que esse intenso período de estudos psicanalíticos influenciados por Jung serviu de base para a fundamentação do Teatro de Krugli, em um momento posterior. Suas investigações sobre a criança, “a raiz arcaica do homem” (FERNANDES, 2000, p.174), se estabelecem através de estudos que unem o inconsciente coletivo, a formação arquetípica e relações análogas comuns entre os homens.

Em 1972, depois de anos de burilamento em oficinas que coordenou desde sua chegada ao Brasil, Krugli voltou aos palcos para apresentar o espetáculo *História de um barquinho*, sua primeira experimentação formal que se estabeleceria nos anos seguintes, já como fundador do Ventoforte. A montagem foi vencedora de importantes prêmios nas categorias de Melhor Espetáculo Infantil, Melhor Direção e Melhor Música. Um hiato o levou ao Chile, onde criou o Grupo Manos às vésperas do golpe de Estado que derrubou o presidente Salvador Allende (1908–1973). Nessa curta estada de oito meses, produziu por lá uma versão de *História de um barquinho*. Com a derrocada da democracia no Chile e o dramático desaparecimento de alguns membros desse grupo, Ilo decidiu retornar ao Brasil. Vale lembrar, inclusive, que o golpe de Estado ocorreu em setembro de 1973, apenas seis meses antes da concepção de *História de lenços e ventos*.

No início de 1974, Krugli foi convidado a participar do Festival de Teatro Infantil e de Bonecos, organizado pelo Teatro Guaíra, em Curitiba, PR, juntamente com Pernambuco de Oliveira (1922–1983), Aldomar Conrado e Maria Helena Kühner, entre outros. Em semanas, preparou um espetáculo para apresentar no evento: *História de lenços e ventos*. Presente no festival como crítica

de teatro infantil do diário carioca *Jornal do Brasil*, a autora Ana Maria Machado voltou ao Rio de Janeiro entusiasmada com o que vira na capital paranaense. O encontro, que teve foco sobre a formação de plateia, seleção e criação de textos e temas mais específicos desse segmento teatral, como o maniqueísmo como eixo central da dramaturgia destinada às crianças, serviu também para sinalizar o espetáculo inédito de Krugli como a grande promessa daquele ano.

Após a estreia de *História de lenços e ventos* em 1974, a vida de Krugli ganhou um novo ritmo, com a criação do Teatro Ventoforte, que produzirá ainda no Rio de Janeiro os espetáculos *Da metade do caminho ao país do último círculo* (1975), *Pequenas histórias de Lorca* (1976), *Mistério das nove luas* (1977) e *Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão* (1978). A partir de 1980, Krugli mudou-se para São Paulo, SP, onde mantém o Ventoforte vivo até os dias de hoje.

Suas inovações e avanços de linguagem apontam para um redirecionamento do que e como deve ser dito para um público mais jovem. *História de lenços e ventos* destacou-se por combinar elementos de alta poesia com uma questão cara ao regime político brasileiro da década de 1970, a liberdade. Além disso, trouxe para o público infantil uma leitura agridoce da Contracultura, emergida em todos os meios de expressão artística a partir da década de 1960. Portanto, imbuídos de uma aura *hippie*, os atores do Ventoforte trouxeram para as matinês um novo modo de fazer teatro – no que se refere a invenção, imprevisibilidade e transformação –, ao investir no jogo como eixo de sustentação dramática. Se, por um lado, isso fragilizava a linearidade do enredo, por outro enriquecia os aspectos simbólicos e conotativos. Além disso, percebe-se ainda como forte influência daquela cultura emergente o acentuado investimento expressivo do corpo, que em Krugli se apresenta por meio de procedimentos que investem na figura do ator-manipulador aparente e, portanto, atento às exigências não só da boa manipulação, como também da adequada colocação espacial – neutralizada ou não – desse

ator. Esse estado expressivo, nascido do corpo do ator, é transferido para objetos de pouca expressividade aparente, como, por exemplo, lenços e jornais. Interessado nisso, Krugli ainda se apropria da linguagem do Teatro de Animação para apresentar personagens cindidos em sua representação, colocando em xeque um dos mais importantes elementos que constituem o fenômeno teatral, a unidade do personagem.

Esses desnudamentos ocorrem também em outras instâncias da cena, levando o espectador a uma reeducação do seu olhar. Krugli se apropria de caracteres arquetípicos para construir a sua cena, como se, tal qual um fundo falso, ela escondesse em sua aparente simplicidade um aprofundado conhecimento das Artes Cênicas e do infindável cabedal iconográfico que ele absorveu com o passar dos anos.

História de lenços e ventos pode ser considerada como uma nova demarcação na História do Teatro para crianças feito no Brasil – afastando-se das simplificações, dos maniqueísmos e de equivocados julgamentos morais, o diretor desestruturou a cena e acrescentou-lhe recortes, rasgos e esfacelamentos. É possível, portanto, entender Krugli, assim como a maioria dos grandes criadores de produtos culturais – seja na música popular, seja na poesia –, como mais um observador e tradutor de um mundo esfacelado, cindido e que, portanto, não pode mais ser compreendido em sua totalidade. Esse espírito fragmentário dominou a época, graças, sobretudo, à polarização social e política que fez da década de 1970, um dos períodos mais tristes da história do Brasil do século passado. Essa pode ser a maior influência de Krugli, por apresentar uma cena aos pedaços, com imbricações épicas, com canções e música ao vivo executada no interior da cena, com figurinos, cenários e adereços que refletem um esfacelamento de uma unidade “burguesa”. E, no entanto, uma unidade maior, dificilmente explicada, trata de reorganizar tais elementos dispersos sob as asas de uma poética ora dura, ora plena de magia.

Por fim, a montagem inaugural do *Ventoforte* pode ser enca-

rada como a entrada bem-sucedida de uma maior carga simbólica dos elementos da cena em detrimento de enredos paródicos ou replicantes de conteúdos vindos da literatura infantil. Mais ainda, essa montagem introduz o aspecto do risco na cena do Teatro Infantil, entendido aqui como ato de experimentação real, como intromissão e readequação das estruturas internas da narrativa apropriada às crianças que comprovadamente foram bem-sucedidas e que contribuíram em muito para o afastamento da ideia de um teatro infantil como um entretenimento.

REFERÊNCIAS

- BROOK, Peter. *Ponto de Mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais: anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- KRUGLI, Ilo. Da metade do caminho ao país do último círculo. In: *Cinco textos para Teatro Infantil*. Curitiba: Grafipar, 1975.
- _____. *Histórias de um barquinho*. (fotocópia) SBAT.
- _____. *História de lenços e ventos*. (fotocópia) SBAT.
- _____. *História de lenços e ventos*. Rio de Janeiro: Didática e Científica, 2000.
- _____. *Pequenas histórias de Lorca*. (fotocópia) SBAT.
- _____. *Mistério das nove luas* (fotocópia) SBAT.
- LEVI, Clóvis. História de lenços e ventos: uma experiência estética. *O Globo*, Rio de Janeiro. 21 de fevereiro de 1975.
- LIMA, Evelyn Furquim Werneck. O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista. *ARTcultura* nº 15, 2007.
- MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

_____. O repertório adulto: ecumênico e conservador.
In: *Revista Dionysos*. Rio de Janeiro: MINC-Inacen, 1986.
PUPO, Maria Lúcia de Souza B. *No reino da desigualdade*. São
Paulo: Perspectiva, 1991.

Fernando Augusto: o menino de Nanã

Humberto Braga
ABTB – UNIMA – Rio de Janeiro



Fernando Augusto Gonçalves. Acervo pessoal do Fernando Augusto. Foto de Edgilson Tavares.



Dona Olinda e Professor Tiridá. Entrada do Museu do Mamulengo. Olinda, PE.
Foto de Fernando Augusto Gonçalves.



Folgazões & Foliões (2000).
Mamulengo Só-Riso. Direção
de Fernando Augusto
Gonçalves. Foto de Fernando
Augusto Gonçalves.

Resumo: Artigo escrito a partir de entrevista cedida por Fernando Augusto Gonçalves Santos, em setembro de 2014, em Olinda – Pernambuco. Foram acrescentadas informações extraídas de documentos oferecidos, pesquisados e em arquivos guardados por mais de trinta anos, durante os quais o autor acompanha parte desta trajetória em diferentes frentes de trabalho como o Teatro de Bonecos, o Mamulengo e em atividades ligadas às artes e à cultura popular de Pernambuco. Registramos que, considerando o volume de informações e do material disponível, foi feita uma seleção de pontos cabíveis dentro do espaço do artigo.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos. Teatro Popular de Bonecos do Nordeste Brasileiro. Mamulengo. Fernando Augusto Gonçalves Santos. Mamulengo Só-Riso.

Abstract: This article was written based on an interview given by Fernando Augusto Gonçalves Santos, in September 2014 in Olinda – Pernambuco. Additional information was added, taken from documents offered to and researched by us, which had been kept in archives for more than thirty years. During this period, the author followed part of this trajectory in different work areas such as Puppet Theater, Mamulengo and in activities linked to the arts and popular culture in Pernambuco. Considering the amount of information and material available, a selection of appropriate issues was done in order to fit the article length.

Keywords: Puppet Theater. Brazilian Northeast Popular Puppet Theater. Mamulengo. Fernando Augusto Gonçalves Santos. Mamulengo Só-Riso.

A infância e a juventude

Fernando Augusto Gonçalves Santos nasceu numa maternidade em Recife, Pernambuco, quando seus pais moravam em Olinda. Filho de Augusto Feitoza Santos e de Amélia Gonçalves

Santos, seus primeiros anos foram vividos na cidade de seu pai, Triunfo¹, no sertão de Pernambuco.

Minha mãe era educadora e dirigia uma escola em Triunfo². Ela tinha feito um curso de bonecos e introduzia, na época, esta linguagem no ensino-aprendizagem. Meu pai, caçula de grande família, era comerciante e, ao contrário de minha mãe, era músico, maestro, um verdadeiro *bon vivant*, dessas pessoas que gostam e sabem aproveitar a vida... Nós brincávamos em casa com bonecos feitos por minha mãe com casca de melancia, de melão, com sabugo de milho... Eu tinha como babá Nanã, que foi decisiva na minha vida. Ela me viu nascer, e eu a vi morrer nos meus braços. Fui alfabetizado, muito novo, no Colégio Stella Maris, de Freiras Franciscanas alemãs. Uma educação de vanguarda numa instituição para onde vinham filhos de famílias abastadas da região. Eu me lembro das festas, do Carnaval, dos Caretas³, lembro-me do açude, do Cine Teatro Guarany, de um coral maravilhoso, lembro-me do Natal. Vivíamos numa casa grande com muita fartura. Em consequência do estilo de vida de meu pai, a situação financeira da família foi apertando, e minha mãe quis voltar para Recife. Ela, inicialmente, conseguiu transferência para uma escola em Glória do Goitá⁴, polo da Zona da Mata que aglutinava os mamulengueiros e onde mais tarde criei o Centro de Revitalização do Mamulengo. Ela se mudou primeiro com os três filhos, depois, meu pai veio e logo se tornou o maestro da banda. Este foi um lugar determinante na minha vida, porque todos os folguedos da Zona da Mata existiam em Glória do Goitá: Bumba-meu-Boi, Maracatu e muitos mamulengueiros. Quando o Maracatu saía,

¹ Município localizado no alto sertão pernambucano, a 400 km do Recife, privilegiada pelo clima que a faz conhecida como o Oásis do Sertão.

² Todas as citações de falas no artigo são memórias de Fernando Augusto recolhidas em entrevista realizada para este texto.

³ A cidade é invadida, no Carnaval, por esses mascarados que levam animação aos brincantes. O mistério que envolve essa tradicional manifestação é o que apimenta a brincadeira, já que a identidade nunca é revelada.

⁴ O município de Glória do Goitá está localizado na mesorregião da Mata Pernambucana e na microrregião de Vitória de Santo Antão, distante 60 km de Recife.

parecia que estava vendo o reino encantado do Nirvana⁵. A feira era um mundo inteiro, mágico, que se abria na minha frente com repentistas e com curandeiros. A Igreja era linda, e dali soltavamos balões enormes que tínhamos que segurar do alto da torre. Eu sabia todas as músicas do Pastoril, que era uma coisa linda, dramatizado, com torcidas que levavam um mês até a vitória do azul ou do encarnado. Eu tinha minha babá, que vinha de um quilombo de Triunfo, o Quilombo do Machado. Herança africana completa, Minervina Clementina de Oliveira, que eu chamava de Nanã, me contava histórias da África sem ter noção do que era isso. Ela conhecia a culinária sertaneja, e a caça era muito presente na cozinha. Vizinho da minha casa, um terreiro de Xangô, e a grande Ialorixá era Dona Iaiá, aonde eu ia clandestinamente com Nanã...

Fernando Augusto explica que sua educação, em Glória do Goitá, continuou em casa sob os cuidados maternos por conta de sua idade, que não correspondia aos estudos já avançados. Sua família mudou-se, então, para o Recife, e ele foi matriculado no tradicional Colégio Salesiano Sagrado Coração, onde se viu num ambiente educacional de extrema rigidez. Os alunos usavam vários tipos de “farda”⁶: a olímpica, a de educação física, a diária e a de gala. Tudo com manga comprida, gravata e quepe, e estudavam várias línguas, inclusive o latim ministrado por professores padres. A missa fazia parte da rotina diária, e, em seguida, os alunos rezavam a ladainha de Nossa Senhora, que ele sabe de cor até hoje. Mas não era um aluno comportado, pelo contrário. Ficava sempre de castigo, diferente de seu irmão, que era um excelente aluno, um “santo”, e ele, a “ovelha negra”. No Salesiano, começou a fazer teatro. Era um declamador nato e gostava de *Navio Negreiro* e de *Vozes d’África*, poemas de Castro Alves sobre a escravidão no Brasil. Porém, no colégio, só era permitida a encenação da vida de santos.

⁵ O termo “nirvana” aqui é utilizado num sentido mais geral para designar alguém que está num estado de plenitude, de encantamento.

⁶ Como são em alguns lugares conhecidos os uniformes escolares.

Tinha um menino que era o principal ator, preferido dos padres. Certa vez, este garoto participava de uma encenação bem do tipo *La morte ma non peccati*. No meio dessa encenação, este principal ator vinha num andor, e eu ateei fogo. Foi um desastre! Fui suspenso, e minha mãe ficou muito triste. Eu pintava e bordava.

Foi no ensino médio, no Curso Clássico, onde iniciou uma intensa e continuada militância política. Chegou a matricular-se no Curso de Psicologia da Universidade Católica de Pernambuco – UNICAP, mas optou pelo Curso de Sociologia e Política, da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, onde se encontrava o grupo de resistência política e por conta disso um curso comprometedor para os jovens, considerando a época, no Brasil, da ditadura militar. Frequentava e era fã do Teatro Popular do Nordeste – TPN⁷, que dispunha de uma Galeria de Artes, um teatro e um restaurante de comida do sertão, do qual Luiz Maurício Carvalheira⁸ era um dos sócios. Foi então levado para o Teatroneco do Centro de Comunicação Social do Nordeste – CECOSNE por Hermilo Borba Filho. Aí, com certeza, ele iniciou sua carreira profissional acumulando o Teatroneco e o TPN, onde inclusive atuou como assistente de direção de Hermilo Borba Filho⁹.

A militância política a que vez por outra se refere Fernando e logo interrompe, e que foi desenvolvida intensamente em fábricas e em comunidades periféricas de Recife, é rememorada com certa dificuldade.

⁷ TPN – Teatro Popular do Nordeste – Movimento teatral surgido no Recife como um trabalho de continuidade do Teatro do Estudante de Pernambuco (1946), tendo ambos fundadores comuns: os escritores Hermilo Borba Filho (1917-1976) e Ariano Suassuna (1927-2014).

⁸ Luiz Maurício Carvalheira (1945-2002). Ator, professor e escritor. Publicou um livro sobre Hermilo Borba Filho e sobre o Teatro do Estudante de Pernambuco. Teve o circo e o teatro de bonecos como áreas prioritárias de interesse.

⁹ Hermilo Borba Filho (1917-1976). Escritor, dramaturgo, jornalista, fundador de movimentos de cultura do Nordeste. Dentre sua extensa obra, se destaca *Fisionomia e espírito do Mamulengo*, reeditada pelo INACEN/Ministério da Educação e Cultura, 1987.

Não quero narrar esta história da militância política, porque foi muito difícil e é um período muito complexo e doloroso da minha vida. Foram anos de clandestinidade na AP (Ação Popular). Sofri muito, escapei por um triz das nossas heroicas loucuras. Perdi amigos, muitos foram mortos, outros torturados, e passei a entender com meu senso crítico que a mudança não se daria daquela forma. Minha vida mudou, e sair do partido foi mais difícil do que entrar... Eclode o movimento tropicalista que em Recife teve uma repercussão muito grande por conta de Jomard Muniz de Brito¹⁰. Fui ao Rio assistir *Hair*¹¹ e fiquei fascinado, passando a acreditar na era de Aquarius e que a mudança do mundo não ocorreria pela luta armada. Ela ocorreria por uma conjuntura cósmica...

Foi quando, com um grupo de amigos, Fernando viajou para a Europa “caminhando contra o vento, sem lenço e sem documento”¹². Antes da viagem, fizeram um grande show *underground* no TPN, o último do TPN, chamado *Arame farpado no continente perdido*, um sucesso estrondoso. Saindo do Brasil, primeiro foi a Lisboa, vendia artesanato e morava em pensão, depois foi para Espanha e em seguida para França, Lyon, pois sabia que ali tinha surgido o Teatro de Guignol, o teatro de bonecos popular da França. Viajou para a Itália e Suécia, onde ganhava dinheiro, e voltava para Grécia, morando em Atenas e em Mykonos. Foi para a Turquia e o Afeganistão. Madre Escobar¹³ insistia e mandou a passagem para Fernando voltar. De Gênova, na Itália, voltou a Pernambuco, de navio, no início da década de 1970. Certo dia, em Recife, ele foi convidado para assistir a um espetáculo deslumbrante, *Prometeu acorrentado*, do Teatro da Universidade Católica de Pernambuco

¹⁰ Jomard Muniz de Brito, professor e escritor, integrou a equipe inicial do Método Paulo Freire de Educação de Adultos. Participou da movimentação tropicalista no Nordeste nos anos 70.

¹¹ No Brasil, a peça estreou em outubro de 1969, permanecendo em cartaz durante três anos. Muitas das suas músicas tornaram-se hinos dos movimentos populares anti-Guerra do Vietnã, nos Estados Unidos.

¹² Referência à música *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, de 1967.

¹³ Madre Armia Escobar Duarte ordenou-se freira aos 18 anos. Fundadora do CECOSNE, é responsável pela formação de dezenas de atores de teatro de bonecos no Nordeste do País.

– TUCAPE, apresentado numa igreja barroca. Fernando aqui interrompe a narração e recupera uma recordação.

Antes de ir para a Europa, quando fiz o vestibular para o curso de Sociologia e Política, da UFPE, conheci um rapaz pedante que vivia com revistas americanas debaixo do braço, era nadador, tinha os olhos verdes e um sorriso largo com os dentes de marfim. Eu o detestava, e ele me detestava. Era Nilson Moura.

Retomando a história do espetáculo *Prometeu acorrentado*, dirigido por Zé Francisco¹⁴, a que foi assistir, ficou impressionado com a interpretação de um dos atores, não identificado, no momento, por conta do figurino e da maquiagem. Dias depois, alguém levou o ator à casa de Fernando apresentando-o como quem fazia “Prometeu”, e o rapaz era Nilson Moura. Desfeito o susto provocado pela coincidência ou pelo próprio destino, Fernando convidou o rapaz para trabalhar no Teatroneco, e aí iniciaram uma amizade e uma parceria de vinte anos. Saíram do CECOSNE, mas sobre este episódio Fernando faz questão de registrar com ênfase o carinho, a admiração e o reconhecimento da importância de Madre Escobar na trajetória de sua vida artística. Ainda no Teatroneco, estudiosos que eram do mamulengo, eles iam constantemente a Mustardinha, bairro da cidade do Recife, assistir às brincadeiras de Mestre Ginu – Januário de Oliveira¹⁵, criador do personagem e do boneco Professor Tiridá.

Nilson Moura (1948–1994) é uma referência destacável na história do teatro popular de bonecos do País. Ator, dramaturgo diversas vezes premiado e exímio manipulador de bonecos, recriou o Professor Tiridá, do Mestre Ginu, símbolo da sabedoria popular, do sincretismo étnico e religioso, da irreverência elegante e bem humorada. Um personagem criado pelo povo e para o povo que se tornou um ícone do mamulengo e do próprio grupo que lhe deu nova dimensão. Fernando

¹⁴ José Francisco de Paula Cavalcanti Filho. Diretor e professor de teatro.

¹⁵ Januário de Oliveira – Ginu (1927–1977) é considerado um dos maiores mestres do mamulengo.

conta que, quando iam assistir às apresentações de Ginu e tentavam olhar para dentro da empanada, ele jogava terra nos olhos dos que se atreviam. Mas Ginu teve uma identificação e uma empatia tão fortes com Nilson que lhe deu no fim da sua vida o boneco Tiridá e ainda lhe ensinou vários truques de manipulação. Nilson, empunhando o Professor Tiridá ou qualquer outro boneco que lhe viesse às mãos, arrebatava a plateia por suas peripécias interpretadas com um talento admirável e com uma potência na comunicação com o público que lhe faziam inconfundível. Sua participação no Mamulengo Só-Riso, ao lado de Fernando Augusto, deixa momentos inesquecíveis na trajetória do grupo.

O Mamulengo Só-Riso

Em 1975, Fernando Augusto fundou o Grupo Mamulengo Só-Riso com Nilson Moura e Luiz Maurício Carvalheira. A primeira apresentação foi em junho de 1975 em Juazeiro do Norte, Ceará, mas foi em Olinda que fixou sua sede. Continuou se apresentando em cidades dos arredores de Juazeiro, mas Fernando ficou em Olinda confeccionando bonecos.

A estreia oficial do Mamulengo Só-Riso, em Recife, se deu na



Teatro Mamulengo Só-Riso (2013). Olinda, PE. Foto de Fernando Augusto Gonçalves.

Reitoria da Universidade Federal de Pernambuco a convite de Leda Alves¹⁶. Em janeiro de 1976, o grupo participou, em Recife, do 5º Festival Nacional de Teatro de Bonecos, da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, realizado no CECOSNE, quando começou a ser conhecido no meio dos artistas que se dedicavam a este gênero artístico e que ali estavam vindos de diferentes regiões do País. Ainda nesse ano, foi convidado para abrir o XIX Festival de Inverno de Ouro Preto, em Belo Horizonte, na sede da Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG e em seguida para uma série de apresentações nas cidades históricas de Minas. Os primeiros espetáculos montados pelo grupo levavam o nome do próprio grupo. Depois, montaram *Festança no Reino da Mata Verde e Carnaval da Alegria*, ambos com textos de Fernando Augusto e Nilson Moura, apresentados pela primeira vez no Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco – MAC/PE, em Olinda. Com estes espetáculos, tomou novo impulso a trajetória do grupo. Em 1976, apresentou-se no Teatro do SESC – Tijuca, RJ e, em 1978, o grupo foi convidado para o Projeto Mambembão, do Serviço Nacional de Teatro – SNT¹⁷, viajando ao Rio, a São Paulo e a Brasília e obtendo expressivo reconhecimento do público e da crítica especializada. Sobre o espetáculo, escreveu Yan Michalski, crítico respeitadíssimo, na época, do *Jornal do Brasil*:



Cartaz do Encontro Internacional do Comitê Executivo da UNIMA. Olinda, PE (1999).

¹⁶ Atriz principal do TPN, esposa de Hermilo Borba Filho e figura destacada em trabalhos em favor da cultura popular do Nordeste.

¹⁷ Órgão do Ministério da Educação e Cultura transformado em 1981 em Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN, atualmente, FUNARTE, do Ministério da Cultura. O projeto Mambembão tinha como objetivo a apresentação de grupos de diversas regiões no Rio, em São Paulo e em Brasília – DF.

O conjunto dos 20 e tantos bonecos que desfilam pelo pequeno palquinho resulta profundamente representativo da alma coletiva do povo que criou as tradições das quais estes bonecos são uma cristalização – uma alma coletiva que enfrenta as durezas da sua existência com sucessivas explosões de irreverência e sistemáticas demonstrações de sabedoria.

Em junho de 1980, os espetáculos *Festança e Cobra Norato*¹⁸, do Mamulengo Só-Riso, e *Cobra Norato*, do Grupo Giramundo, de Belo Horizonte, participaram da programação do Festival Mundial de Marionetes promovido pela UNIMA – União Internacional da Marionete, em Washington – EUA, onde Fernando Augusto montou também a exposição *Mamulengo – História e Estórias*, com curadoria de Magda Modesto (1925–2011), na sede da Organização dos Estados Americanos – OEA. Voltando de Washington, o grupo inaugurou o Teatro Aurimar Rocha, no Leblon, no Rio de Janeiro, espaço este alugado pelo Serviço Nacional de Teatro como um teatro especialmente dedicado ao teatro de bonecos. Após esta temporada, o grupo viajou por oito capitais brasileiras com patrocínio do SNT: Campo Grande, Cuiabá, Rio Branco, Manaus, Belém, São Luís, Fortaleza e Natal, onde realizaram, além de apresentações, oficinas de confecção de bonecos. Em 1988, Fernando Augusto conseguiu realizar um ambicioso projeto: *Olinda Olanda Olindamente Linda*, de sua autoria em parceria com Nilson de Moura. A montagem, com grande estrutura cenográfica, utilizou-se de várias técnicas de manipulação, e sua dramaturgia rendia uma homenagem à cidade que dá nome ao espetáculo. O Mamulengo Só-Riso apresentou-se na França, em 1994, no 10º Festival Mondial des Théâtres des Marionnettes, em Charleville-Mézières, e Fernando Augusto, com patrocínio do governo francês e da FUNARTE, realizou a exposição *Marionnettes en Territoire Brésilien*. Em 1996¹⁹, o grupo participou do 12º Festival de la Cultura

¹⁸ *Cobra Norato*, de Raul Bopp, um dos espetáculos mais admirados do Giramundo Teatro de Bonecos, de Belo Horizonte, dentre outros que marcam expressiva carreira do grupo mineiro.

¹⁹ Enciclopédia Itaú Cultural.

Caribeña, em Santiago de Cuba. Em 2000, o grupo montou um novo espetáculo, *Folgazões & foliões, foliões & folgazões*, participando do Festival de Inverno de Garanhuns, em Pernambuco, do Festival de Teatro de Goiás e do Festival Internacional de Brasília. Em 2003, no projeto Janeiro de Grandes Espetáculos, no Recife, recebeu quase todos os prêmios e representou o Brasil no Festival Internacional de Montpellier, na França, com o espetáculo *Extraits Poétiques* (Extratos Poéticos), permanecendo em temporada durante um mês.

Na história do Mamulengo Só-Riso, tendo sempre à frente Fernando Augusto, além dos espetáculos teatrais, constam ações socioculturais preservando e salvaguardando a tradição do teatro popular de bonecos. Além disso, o extenso currículo de realizações artístico-culturais demonstra o comprometimento da organização com a melhoria das condições de vida e inclusão social de jovens residentes no entorno do Sítio Histórico de Olinda, de artistas locais e de mestres-artesãos, que vivem em condição de vulnerabilidade e risco. As exposições de bonecos e de peças da arte popular com diferentes enfoques, realizadas no Brasil e no exterior, são atividades constantes no currículo de Fernando²⁰.



Ana Pessoa, Fernando Augusto, Magda Modesto e Professor Tiridá (1994). Charleville, França. Foto de Jean-Luc Félix.

²⁰ Dentre as exposições, citamos: curadoria e montagem da exposição *Tiridá: de Olinda a Évora – Portugal*; curadoria, projeto museográfico e montagem da exposição *Santos e Santeiros de Ibimirim* (1999), Museu Edison Carneiro, Rio de Janeiro – RJ; curadoria, projeto museográfico e montagem da exposição *Vida e ação profética de Dom Helder Câmara* (1995), Prefeitura de Olinda; *O sagrado no popular pernambucano* (2002), Torre de Malakoff, Recife – PE –; montagem da parte alegórica de bonecos do Museu da Eletricidade da Paraíba (2005); concepção, projeto museográfico e museológico, paisagismo e curadoria do Museu do Artesanato de Pernambuco (2003); Exposição *Que Chita bacana* (2005), (toda a parte de bonecos Gigantes) – SESC – São Paulo - SP.

A partir de 1994, o Só-Riso,²¹ com uma nova perspectiva, constituiu-se num outro arcabouço jurídico, criando uma associação civil sem fins lucrativos, de natureza cultural, denominada Centro de Produção Cultural Mamulengo Só-Riso. Atualmente, a estrutura do complexo organizacional conta com sócios efetivos e dispõe de um Conselho Diretor multidisciplinar composto por artistas e personalidades representativas das artes e da cultura brasileiras. Este Centro de Produção mantém três unidades integradas, localizadas em diferentes bairros circunscritos no Sítio Histórico de Olinda: o Teatro Mamulengo Só-Riso²², criado em 1996, constitui-se como o primeiro teatro brasileiro com cenotécnica específica para bonecos e adequado a qualquer tipo de técnica.



Cartaz do Espetáculo *Olinda Olinda Olindamente Linda* (2000). Mamulengo Só-Riso. Arquivo Mamulengo Só-Riso.

Neste espaço, também funciona a sede do Centro, além de um ateliê/oficina, a Pousada dos Artistas, o Terreiro do Mamulengo – grande e arborizado quintal olindense – e uma pequena Galeria de Arte; a Escola de Alegorias Mamulengo Só-Riso²³, criada em 2003, onde se constroem alegorias de tamanho gigante e onde acontecem cursos das artes do boneco, numa cidade que tem o Carnaval como epicentro cultural e econômico, e o Espaço Tiridá²⁴ – Museu do Mamulengo –, tratado, neste artigo, em parágrafo específico. Além destes equipamentos, Fernando Au-

²¹ Informações extraídas do currículo do Mamulengo Só-Riso.

²² Localizado à Rua 13 de Maio, nº 117, Varadouro – Olinda – Pernambuco.

²³ Localizada à Av. Sigismundo Gonçalves, nº 479, Carmo – Olinda – Pernambuco.

²⁴ Citado na página 9.

gusto dedica-se, na atualidade, a mais um desafio, que é a criação, gestão e manutenção de uma nova estrutura que será o Centro de Documentação e Informação Mamulengo Só-Riso a ser brevemente inaugurado, estando em fase de mobilização de parcerias para o funcionamento deste espaço físico já existente e reformado. Em 2010, foi possível a restauração de parte da documentação através do projeto *Salvaguarda do Acervo Fonográfico e da Dramaturgia do Mamulengo Brasileiro*, contemplado, em 2010, com o apoio do BNDES²⁵.

O trabalho do Só-Riso vem sendo legitimado pela sociedade e por diferentes instituições por meio de várias premiações, destacando o trabalho do grupo e do seu fundador e diretor, Fernando Augusto Gonçalves Santos. São várias páginas do seu currículo onde estão listados títulos, medalhas, certificados e troféus que atestam o reconhecimento de instituições públicas e privadas no Brasil e no exterior.

O Mamulengo Só-Riso completa quarenta anos em 2015. O teatro de bonecos inspirado no universo lúdico e mágico do teatro popular de bonecos do Nordeste, o mamulengo, que norteou a criação do grupo, permaneceu como linha mestra durante quatro décadas. Só que Fernando, para além do espetáculo cênico, da tenda ou do palco, foi abrindo, ao longo do tempo, outras frentes de realizações. Mantém sempre a convivência com os artistas populares que com ele se identificam e com jovens que com ele aprendem e se contagiam, quiçá, da paixão com que abraça o que faz.

O Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá – um exemplo de persistência²⁶

O Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá – foi um sonho acalentado por Fernando Augusto desde a década de 1970. Olinda é considerada a capital dos bonecos e o berço do teatro popular de bonecos do Nordeste. Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade, reconhecida pela UNESCO, a cidade recebe diariamente

²⁵ Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social – empresa pública do governo brasileiro.

²⁶ Espaço Tiridá – Museu do Mamulengo, Olinda – Pernambuco. Site do Museu: <http://museudomamulengo.blogspot.com.br/>.

turistas de toda parte. Não poderia, portanto, prescindir de um espaço dedicado à preservação e à difusão do mamulengo. Em 15 de agosto de 1984, foi, finalmente, adquirido um imóvel na Rua do Amparo nº 59 – Amparo/Olinda/PE, prédio este com características ecléticas da arquitetura do fim do século XIX, em estilo colonial, pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN e pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, em parceria com a Fundação Nacional Pró-Memória²⁷, organismos do então Ministério da Educação e Cultura. O Museu, após uma grande obra, foi inaugurado em 14 de dezembro de 1994, quando foi também assinado um convênio de atribuições conjuntas entre a Prefeitura Municipal de Olinda, responsável pela manutenção do espaço, a Fundação Nacional Joaquim Nabuco²⁸, detentora do acervo, o IPHAN, o INACEN e o Mamulengo Só-Riso como gestor do espaço. Devido a problemas estruturais no imóvel adquirido, o Espaço Tiridá funciona, atualmente e desde setembro de 2006, em imóvel alugado²⁹ pela Prefeitura de Olinda. O Museu do Mamulengo está em pleno funcionamento, recebendo estudantes, pesquisadores, visitantes brasileiros e estrangeiros que saem encantados com o que veem e o que ouvem do mundo dos mamulengos. Um acervo principal de mais de mil peças, entre bonecos, instrumentos musicais e adereços de palco, é usado nas exposições permanentes e temáticas que se alternam em meses de exibição. O Professor Tiridá e a Dona Olinda Olanda em tamanho gigante são os anfitriões na entrada do Museu.

As múltiplas atividades artísticas e culturais de Fernando

Em janeiro de 1979, quando da realização do VIII Festival da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB³⁰ realizado em Ouro Preto – Minas Gerais, Fernando Augusto foi eleito o novo

²⁷ Instituição criada em 1979. Órgão executivo do patrimônio cultural e artístico do País extinto em 1990.

²⁸ FUNDAJ – criada em 1949. Instituição dedicada ao estudo e pesquisa de temas do Norte e Nordeste do País, atualmente vinculada ao Ministério da Educação.

²⁹ Rua de São Bento nº 344 – Ribeira/Olinda/PE.

³⁰ Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, criada em 1973, no Rio de Janeiro.

presidente desta entidade, permanecendo até 1981. Nesse período, a ABTB desenvolveu importantes ações de estímulo à formação profissional dos artistas, dentro e fora do País, e impulsionou movimentos em favor da abertura de novos espaços de trabalho para os grupos de teatro de bonecos. Fernando imprimiu um estilo muito pessoal no contato permanente com os sócios de norte a sul do País. Na época, eram cartas mimeografadas e muitas delas de próprio punho estabelecendo o intercâmbio de informações entre os associados e promovendo o fortalecimento da entidade. Entre as atividades desenvolvidas, a ABTB realizou, em 1980, o IX Festival, em Lages – Santa Catarina, onde acontecia um importante trabalho de ação social promovido pela Prefeitura conhecido como *Lages – a força do povo*. Em 1981, ainda sob a presidência de Fernando Augusto, foi realizado o X Festival de Teatro de Bonecos, em Curitiba – Paraná.

Fernando Augusto ocupou também diferentes cargos em instituições públicas³¹ ligadas a missões voltadas para o patrimônio cultural, para o turismo, para as artes e para a cultura. Outra atividade que predomina na sua extensa lista de realizações refere-se aos carnavais de Olinda. É o realizador dos projetos cenotécnico e iluminotécnico e o coordenador executivo da montagem de cenografia de onze carnavais do município entre os anos de 1995 e 2014. Estas intervenções urbanas foram criadas e instaladas em toda a área de preservação do Sítio Histórico de Olinda, e os temas das alegorias da folia de Momo estiveram sempre intimamente ligados com a cultura da região. Em 2010, o tema do Carnaval de Olinda foi uma comovedora homenagem da cidade ao Mamulengo Só-Riso pela premiação do grupo com a Ordem do

³¹ Em 1995 e 1996, na Prefeitura de Olinda, ocupou cargos nas áreas da Cultura, do Turismo e do Patrimônio, tendo coordenado a restauração de vários prédios históricos da cidade. No Recife e nos mesmos anos, ocupou o cargo de diretor do Pátio de São Pedro e do Sítio da Trindade, espaços conhecidos pela programação artística. Exerceu atividades profissionais no campo do Ensino Superior, entre elas, no Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, professor convidado da Universidade Federal de Alagoas – UFAL e na UFBA – Universidade Federal da Bahia.

Mérito Cultural, a mais alta distinção oferecida pelo Governo Federal através do Ministério da Cultura.

Além da autoria do livro *Mamulengo: um povo em forma de boneco*, Fernando Augusto publicou cartilhas sobre a experiência no Projeto Interação entre Educação Básica e os diferentes contextos culturais existentes no País: *Sua Educação é sua; sendo sua, não é da gente*, em português, inglês e espanhol. Dentro da mesma experiência, publicou *Olinda, quando as crianças falam*³², cartilha esta adotada na rede de ensino do município. Fernando também escreveu artigos para *Revista Mamulengo*³³ e para *Revista Móin-Móin*. Uma série de vídeos consta da lista de realizações do grupo sobre variados temas, inclusive o mamulengo e sobre a experiência na área da educação.

Fernando Augusto Gonçalves Santos é um artista persistente na valorização da cultura popular do Nordeste, sobretudo a cultura popular de raiz por onde florescem as identidades de um povo. Sua vida é completamente dedicada a isso. Reside numa casa, no Sítio Histórico de Olinda, onde, na fachada e na marquise, avistamos, de longe, um boneco imenso. Logo na entrada, um jasmineiro introduz-nos por jardins bem cuidados que estão sempre à sua volta em todos os espaços que ele administra. Nos inúmeros cômodos da casa, é impactante a quantidade de móveis, peças, lustres, tapetes, bordados, cristais, coleções de porcelanas, tudo referenciado como de família. Toda a enorme casa é povoada de obras dos principais mestres artesãos do Brasil, um acervo dos mais valiosos. Seu cotidiano, no meio dessas peças de arte, da biblioteca cheia de livros de artes, dos arquivos, das estantes repletas de guardados, de caixas cheias de bonecos, é um turbilhão de ações que ele supervisiona num estilo muito próprio. Revela consciência do que já foi possível

³² Experiências de prática educativa realizadas no âmbito do Projeto indicado que foi desenvolvido pela Secretaria de Cultura do Ministério da Educação e Cultura, entre 1981 e 1985 e que resultaram em cartilhas e vídeos produzidos pelo Mamulengo Só-Riso.

³³ *Revista Mamulengo* – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB – nº 9 – Belo Horizonte – MG.

ser feito e do muito que falta fazer para a criação de um Centro de Documentação³⁴. Ao mesmo tempo em que é o pensador, criador e gestor, ele não fica apenas sentado, escrevendo, como seria natural para um especialista de seu porte. Pega na massa, constrói, costura, arrasta, arruma os bonecos, pinta, conhece e é rigoroso nos detalhes técnicos e na minúcia do arremate final. No computador, além dos arquivos que mantém, arquiteta os novos projetos para os quais está sempre tentando os difíceis e raros patrocínios. Domina bem o verbo, na fala e no texto, talento este que, como vimos, deve ter vindo das aulas de latim e do declamador de poesias. Enquanto fala, seus olhos brilham, e o suor ilumina a fronte revelando os sintomas de paixão e de compromisso. Transita dentro de casa – são setenta degraus nos três andares que sobe e desce diversas vezes por dia –, ele sai, vai ao Teatro, vistoria todos os cantos, passa pelo Espaço Tiridá e me introduz na Escola de Alegorias. Aqui, ele mesmo se espanta e questiona seu devaneio com mais de mil bonecos gigantes guardados. Reconhece um por um e, progenitor responsável por sua prole, mira o olhar no horizonte e sonha com mais espaço para seus bonecos.

Fernando aprecia também e com o mesmo apuro os bons cardápios e os vinhos de boa marca. Gosta das viagens pelo Brasil, pelo sertão do Nordeste e por diferentes países. Reconhece bem humorado que sua figura pessoal está acima do peso, sobretudo pela agitação incessante e pelos degraus que sobe e desce. É uma pessoa elegante e requintada, marcando presença aonde chega com camisas coloridas e estampadas ou na vestimenta discreta que ele destoa com um colar exuberante ou, em momentos especiais, com turbante ou chapéu na mesma linha do bom gosto. Barba bem delineada compõe com o cabelo liso puxado num rabo de cavalo. É conhecido por sua personalidade forte que muda rapidamente entre o temperamento explosivo, divertido, afável e carinhoso. Na rua e onde entra, é reverenciado pelas pessoas comuns, pelos artistas

³⁴ Centro de Documentação Mamulengo Só-Riso referido na página 8.

e intelectuais que sabem o que ele representa para as artes e para a cultura olindense.

O trabalho de Fernando constitui-se num paradigma de resistência que a cultura popular demanda diante do veloz movimento de massificação cultural dos novos tempos. Fernando não se enquadra no perfil tradicional de folcloristas que estudam, pesquisam e acrescentam livros e peças às prateleiras, sem diminuir a importância disso. O diferencial é que ele se embrenha no meio dos que fazem, mergulha fundo nos significados e significantes da arte popular e a recoloca viva cenicamente, sob um olhar erudito, no panorama da arte contemporânea. Como homem de teatro, ou melhor, das artes cênicas, é assim nas intervenções urbanas decorando ruas e prédios para o Carnaval, na montagem do grande Presépio Natalino à frente da Igreja do Carmo³⁵, nos espetáculos teatrais, nas exposições e em tudo que está sempre realizando. O menino Fernando, cuidado por Nanã, encantado com os Maracatus, Bumbas e Mamulengos de Glória do Goitá e da Zona da Mata pernambucana, esbanja criatividade, alegria e demonstra que jamais esquece suas raízes.

REFERÊNCIAS

MICHALSKI, Yan. Estudantes americanos e bonecos de Pernambuco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 17 maio 1977. Caderno B, [s.p.]. [Acervo Cedoc FUNARTE].

³⁵ A mais antiga igreja da Ordem Carmelita em terras do Brasil, datada de 1580.

Ana Maria Amaral e a história de Palomares

Wagner Cintra

Universidade Estadual Paulista – Unesp – São Paulo



Ana Maria Amaral no 21º Congresso da UNIMA (2012). Changdu, China. Foto de Níni Beltrame.



Palomares (1978). Casulo – Centro Experimental de Bonecos. Direção de Ana Maria Amaral. Foto de Ruth Toledo. Acervo de Berenice Raulino.



Ambas as fotos: *Palomares* (1978). Casulo – Centro Experimental de Bonecos.
Direção de Ana Maria Amaral. Foto de Ruth Toledo. Acervo de Berenice Raulino.



Resumo: A encenação de *Palomares* (1978) tornou-se um marco do Teatro de Bonecos no Brasil, tanto do ponto de vista da técnica quanto do conteúdo. Este estudo opta por se ater a uma única obra pelo fato de que seria injusto reduzir o trabalho de Ana Maria Amaral a tópicos e apontamentos superficiais. Este artigo, na sua maior parte, foi escrito com base em entrevistas realizadas desde 2010. Nele estão expressos aspectos da sua vida observados no contexto da estruturação da sua poética.

Palavras-chave: Marionetes. Dramaturgia. Poesia.

Abstract: The staging of *Palomares* (1978) became a mark of puppetry theater in Brazil, both in terms of technique and content. This study opts for a single work because it would be unjust to reduce the work of Ana Maria Amaral in notes and superficial topics. This article, the most part, was written based on interviews conducted since 2010. Expressed here are aspects of the life of Ana Maria Amaral observed in the context of structuration of her poetics.

Keywords: Puppets. Dramaturgy. Poetry.

“Eu precisava encontrar uma razão para as coisas que fazia; uma razão filosófica para a minha vida. Eu procurei isso no teatro e encontrei totalmente.” (Ana Maria Amaral)¹.

“Vocês estão todos mortos!” Essas palavras foram ditas por um piloto norte-americano que foi salvo pelos moradores do pequeno vilarejo de Palomares, situado no sul da Espanha, em 1966. O inci-

¹ Exceto indicações precisas, os textos relativos à fala de Ana Maria Amaral aqui contidos foram recolhidos de entrevista concedida a Wagner Cintra em 2010.

dente tratou da colisão entre dois aviões da Força Aérea dos Estados Unidos – um bombardeiro B-52, que transportava quatro bombas de hidrogênio, com um avião de reabastecimento. As bombas foram ejetadas antes de o bombardeiro se estraçalhar, e, ao tocarem o chão, deram início a uma série de eventos que referendariam a trágica previsão do piloto. Palomares, devido à contaminação radiativa de parte do seu território, tornou-se a terceira vítima da era nuclear, somando-se a Hiroshima e Nagasaki.

Os tranquilos moradores do pacato vilarejo litorâneo eram, na maioria, pescadores que tiveram, súbita e repentinamente, a sua vida transformada. O fato ocorrido ainda hoje é uma nódoa na história da pequena vila espanhola. Esse incidente, apesar da dura realidade dos fatos, serviu de inspiração para uma das mais significantes montagens teatrais de animação ocorridas no Brasil. Palomares (1978), escrito e dirigido por Ana Maria Amaral, tornou-se um marco do Teatro de Bonecos brasileiro, tanto pela técnica quanto pelo conteúdo.

Antes do teatro, Ana Maria dedicava-se à poesia que, segundo ela, teve influência direta da família no desenvolvimento do seu gosto pela escrita. Saudosamente, ela recorda-se das belas poesias declamadas por sua mãe em reuniões sociais. É com muito carinho que ela se lembra da “atriz” que a mãe era aos seus olhos juvenis, ao declamar poemas de Olavo Bilac para as amigas: “Minha mãe também lia poesias pra mim. Ela era uma *diseuse*² [...]. Na verdade, ela era uma atriz”.

Desde muito cedo, o interesse por questões existenciais, como a origem e o fim das coisas, tornou-se característica da sua produção literária e também teatral. E foi pelos caminhos da literatura que ela conseguiu alguma notoriedade quando a sua poesia alcançou algum reconhecimento fora do Brasil. A repercussão da sua obra pegou-a de surpresa, e ela mesma não conseguia entender

² Termo francês para designar uma mulher que é hábil em declamar poemas ou monólogos.

a dimensão e a importância do significado da sua escrita para os leitores. Até então, escrever era apenas o resultado de um grande interesse pelo ato da escrita como forma de expressar, individualmente, os seus pensamentos e sentimentos mais profundos.

Eu escrevi um livro e ganhei um prêmio na Gazeta. Escrevi meu segundo livro, terceiro livro [...]. E sobre esses livros alguém falou assim: “Uma nova voz se levanta no Brasil”, falaram em Portugal: “Ana Maria Amaral e não sei o que...” Aquilo me assustou de tal maneira que eu fiquei com medo... Nesse tempo, eu não era assim teórica – nem estudiosa.

As motivações existenciais levaram Ana Maria a ingressar no Curso de Filosofia da Faculdade Sedes Sapientiae. Diz ela que nunca levou o curso muito a sério, interrompendo-o três anos depois. Pressionada pelos pais, cursou Biblioteconomia na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo – FESPSP (1954 a 1956). A opção por Biblioteconomia deu-se pela proximidade com o seu interesse pela literatura e pelo fato de ter sido um curso de formação rápida. Depois de formada, Ana Maria foi trabalhar na Biblioteca Infantil Dona Lenira Fracarolli (1956 a 1958). Nesse período, ela não só fez um curso de uma semana, oferecido pela biblioteca, que ensinava a confeccionar e a manipular fantoches (bonecos de luva), como também teve a oportunidade de trabalhar com crianças na biblioteca do bairro Cruz das Almas, em São Paulo, onde pôde utilizar de bonecos como instrumento pedagógico. Após essa experiência exaustiva, conforme relata, porém extremamente significativa, Ana Maria foi para os Estados Unidos e se empregou na Biblioteca Pública de Brooklyn, a princípio como auxiliar, depois como *exchange librarian* (1959). Posteriormente, passou a trabalhar na biblioteca do Escritório Comercial do Brasil em Nova Iorque (1960). Pouco tempo depois, foi convidada a trabalhar na Biblioteca das Nações Unidas, Dag Hammarsjold Library (1961–1966).

O distanciamento da língua portuguesa motivou Ana Maria

a buscar uma forma de expressão artística que suprisse a falta que a poesia escrita havia deixado. Nesse contexto, o teatro, por suas possibilidades poéticas de estímulos visuais, manifestava-se como um universo capaz de estimular poeticamente o espectador por meio da visualidade, da mesma maneira que acontecia com a poesia de sua juventude, que buscava na materialidade o despertar de sensações e inspirações líricas. Em tal contextura, a influência de autores como Walt Whitman³, que lia na adolescência, passou a contribuir para a edificação do seu pensamento a respeito do teatro. Não é por acaso que Ana Maria, com uma forte tendência à vanguarda, se aproxima do pensamento de autores como Heinrich Von Kleist, Edward Gordon Craig e até mesmo Antonin Artaud, sem contar os artistas do surrealismo, entre outros.

Esses autores e artistas, à medida que provocavam choques de pensamentos, faziam com que o seu interesse por escrever poesia arrefecesse em favor de um interesse cada vez maior pelo teatro, sobretudo o Teatro de Bonecos, que tanto a impressionou pela experiência emocional que teve no Brasil trabalhando com crianças da periferia. Teve assim início a sua busca por adquirir conhecimento acerca do tema. No tempo em que morou nos Estados Unidos, paralelamente ao trabalho como bibliotecária, participou do Studio de Lea Wallace, onde aprendeu técnicas de confecção de bonecos. Numa outra fase, dedicando-se mais aos filhos por criar, conseguiu também algum tempo e espaço fora de casa, alugando um porão em East 13th St, no East Villag. Através de contatos com o grupo Bread & Puppet, organizou um pequeno grupo, chegando a criar alguns espetáculos e a fazer apresentações. O Teatro de Bonecos foi assim enraizando-se cada vez mais em sua vida. Tornou-se sócia do New York Guild, parte do Puppeteers of America, dessa forma entrando em contato com o movimento local e nacional do então teatro de bonecos estadunidense. O contato com Peter Schumman, do Bread and

³ Walter “Walt” Whitman (1819–1892) poeta, ensaísta e jornalista estadunidense.

Puppet Theatre⁴, foi deveras marcante para a sua carreira, assim como o contato com George Ashley⁵, que a apresentou a diversos artistas e produções significativas do teatro contemporâneo, como o teatro do então iniciante Bob Wilson.

Durante o período em que viveu nos Estados Unidos, por seu trabalho na ONU, Ana Maria tinha uma intensa relação com o momento político e cultural daquele país e do mundo. Nesse contexto, o seu contato com o Bread & Puppet foi significativamente importante para a configuração de um pensamento que aliava a estética à política. Foi no clima das agitações políticas e artísticas dos anos 1960, aliado ao seu gosto por questões acerca da existência humana, que ela encontrou os ingredientes para a escrita do texto de Palomares. Incentivada por George Ashley, que se interessou muito pelo projeto, resultou em uma primeira montagem nos Estados Unidos, em 1967, uma espécie de esboço do espetáculo que seria produzido no Brasil em 1978.

Palomares foi concebido como espetáculo de bonecos destinado ao público adulto, como uma espécie de denúncia que falava dos perigos da poluição nuclear. É evidente no texto, e conseqüentemente no espetáculo, o diálogo com a Guerra Fria e a corrida armamentista, ou seja, a disputa pela afirmação de poder militar, econômico e ideológico entre as duas grandes potências que emergiram após a Segunda Guerra

⁴ O Bread and Puppet (Pão e Marionetes) foi fundado por Peter Schumann em 1962, nos Estados Unidos. Para Schumann, o teatro é indispensável para o homem, assim como o pão. Utiliza máscaras, marionetes, figuras esculpidas, entre outros. Seus temas são parábolas e mistérios sobre a América e, sobretudo, o mundo contemporâneo. Nos anos 1960 e 1970, o grupo teve uma grande militância política, engajada e de destaque contra a Guerra do Vietnã, realizando *performances* com seus bonecos gigantes.

⁵ George Ashley foi muito importante na vida de Ana Maria, pois foi através dele, depois de ter visto Bread & Puppet pelas ruas, em protestos ou em espetáculos, que passou a fazer um trabalho voluntário de empapelar as máscaras e os bonecos no seu então imenso ateliê em Manhattan. Foi através de Ashley que Ana Maria entrou em contato com Peter Schumann e com algumas pessoas do elenco do Bread & Puppet. George Ashley também era administrador de Bob Wilson em seus primórdios, assim como era do Bread & Puppet. Os laços com o Bread & Puppet e com Peter Schumann continuam até hoje como herança do amigo. Foi por meio dele e dos contatos que ele propiciou, que Ana Maria passou a ver o Teatro de Bonecos sob outros aspectos (Depoimento a Wagner Cintra – 2014).

Mundial – Estados Unidos e União Soviética. Como os acontecimentos decorrentes da Guerra Fria se estenderam historicamente até o final da década de 1980, em 1978, a encenação de Palomares no Brasil tinha a sua contemporaneidade garantida, ainda mais pelas discussões que se iniciavam no País acerca da construção de usinas nucleares em Angra dos Reis. Sobre a inspiração para a criação de Palomares, Ana Maria diz:

Começou assim. Eu estava em casa lendo o jornal e li a notícia de que dois aviões se chocaram no ar e que havia neles um carregamento de bombas nucleares. As bombas caíram perto de uma vila de pescadores em Palomares, no sul da Espanha, e a população foi contaminada. Aquilo me deixou tão impressionada que eu fui ler sobre Palomares, ou melhor, sobre o vilarejo de Palomares. [...] Um pequeno povoado de gente simples que sobrevivia de peixe, pirão, laranja, batata e tomate, que é o que eles produziam na época. Com isso, fui coletando notícias e documentos, qualquer coisa sobre o assunto. [...] Era uma pequena vila de pescadores, não uma cidade turística, nem sei se hoje ainda é, mas é uma cidade de gente simples que vivia da pesca. Algo que me remetia a um certo saudosismo do Brasil. Mas o tema também me remetia aos trabalhos do Bread & Puppet.

Com seu retorno ao Brasil em 1974⁶, a sua determinação em trabalhar com o Teatro de Bonecos aumentou substancialmente, o que levou à fundação, em 1976, do Casulo – Centro Experimental de Bonecos, no bairro de Pinheiros, em São Paulo, que oferecia oficinas para crianças e educadores. Foi por meio dessas oficinas que surgiu, em 1977, a montagem de *Fantoches e Fantolixos*, uma aula-espetáculo com bonecos feitos com sucata, apresentados em cena em seu processo de criação.⁷ Motivada pela insatisfação com

⁶ No retorno ao Brasil, em 1974, Ana Maria trabalhou algum tempo no Graded School – uma escola estadunidense ainda hoje localizada no bairro do Morumbi, em São Paulo. Em 1975, ingressou na ECA-USP, inicialmente como professora conferencista da disciplina Teatro de Bonecos, no Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão. Em 1984, assumiu a disciplina Teatro de Animação, como professor assistente, no Departamento de Artes Cênicas.

⁷ O espetáculo recebeu o Prêmio Mambembinho de 1977.

o panorama do Teatro de Bonecos no País naquele momento, empenhou-se na montagem brasileira de *Palomares*.

Em 1977, eu montei *Fantoches e Fantolixos*, uma experiência de teatro educacional para crianças. Foi fazendo o *Fantolixos* que me lembrei do Bread & Puppet e de George Ashley e pensei: “Por que continuar só com esse *Fantoches e Fantolixos*? Vamos fazer o *Palomares*!”.

A montagem de *Palomares* foi uma tentativa de mostrar outras possibilidades e facetas do Teatro de Bonecos, que até então era utilizado como instrumento de criatividade na educação, sem contar festas de aniversários e adjacências (CINTRA, 2014, p. 84). Com *Palomares*, o boneco foi levado para dentro dos teatros com toda a dramaticidade que é capaz de produzir. Com o boneco, é possível levar o drama ao extremo, como é o caso da cena, em *Palomares*, em que todos os personagens morrem. A força dramática da cena seria muito difícil de conseguir com atores. De acordo com o pensamento de Ana Maria, com os bonecos quem morre é a imagem. “A morte ritual é decomposta em imagem e símbolo” (Idem).

O boneco e a máscara, ao tratarem de temas dolorosos, dizem o que dizem com texto ou simplesmente com a sua existência artística como imagem, com um grande poder de sugestão que atua fortemente no entendimento do espectador. A força do boneco em *Palomares* reside no poder de sugestão que ele possui e que vai muito além da realidade devido à sua força poética. Independentemente do texto, que por vezes se estende por longos diálogos, a força expressiva do boneco é sua imagem. Imagem de dor, de sofrimento, de angústia. As “personagens bonecos” de *Palomares* são existências humanas que se edificam como jogo teatral. Conforme comenta Ana Maria, em entrevista concedida ao jornal *Movimento*, em 1978: “A movimentação de bonecos é muita ação e verbosidade” (MORENO, 1978, p. 24). A ação em *Palomares*, no entanto, é a imagem e o conteúdo por trás das imagens. Uma busca muito mais da emoção do boneco do que do seu cômico. Para tanto, a manipulação torna-se significativa,

técnica e emocionalmente. Manipular um boneco, diz ela,

[...] é servir-se de uma ideia, muito mais do que interpretá-la, é deixar-se mover movendo o boneco que interpreta melhor por seu poder de generalização. É dar aos outros a ilusão. Em *Palomares*, o elenco, depois de ter servido de objeto ao mesmo tempo que sujeito, transferindo a ilusão de vida, sente, no quadro final, após a cena da morte, a necessidade de que se arranque a cortina para que todos se lembrem de nós, pessoas, não bonecos, ainda estamos vivos (Apud BLANCO, 1979).

Ao contrário da peça, as pessoas da *Palomares* real não morreram, mas ainda hoje sofrem com os efeitos daquilo que foi uma pincelada do Armagedom. *Palomares* tem a influência certa do *Bread & Puppet*, em que, ao lado do discurso humano, também se observa um discurso contra o poder, ou melhor, contra o abuso do poder que faz com que as pessoas mais humildes se tornem reféns dos poderosos. O mais impressionante de *Palomares*, sob o aspecto do conteúdo, é que toda essa temática foi trabalhada com bonecos de luva. Quando indagada acerca da técnica, Ana Maria diz:

Então, é aí que está! Era boneco de luva, mas eu queria muito modificar. Entretanto, quando o jornalista Ian Michalski escreveu uma crítica muito boa, no *Jornal do Brasil*, falando justamente de como aqueles personagzinhos de luva comoviam o público – Sábato Magaldi também elogiou muito a peça –, eu não modifiquei nada. Enfim, foi um marco eu ter acertado alguma coisa, mas era uma coisa assim muito íntima e honesta da minha parte. Era o que eu estava vivendo. Eu acho que também foi influência da linguagem do *Bread & Puppet*. No final, quando todos os bonecos morrem, isso não aconteceu na vila. Mas lá, quase nenhum deles queria sair da cidade. A gente vê isso se repetindo aqui, por exemplo, quando acontece uma enchente: “Ah não, mas a gente vai aonde?” dizem eles. E o governo diz: “Vocês têm que sair!”... “Eu ir embora daqui? Não, meu pai nasceu aqui, meu avô nasceu aqui, eu fico aqui!”. Então, é muito mais do ponto de vista do conteúdo humano. É o homem e é o boneco de luva. Então, daí em diante é que eu comecei a fazer uma pesquisa de construção de bonecos tendo o humano como tema e conteúdo. É nesse

ponto que entra o *Zé da Vaca* – um menino pobre que vive no interior, e o pai tem que ir embora – foi nesse momento, do ponto de vista da técnica, que eu comecei a fazer um outro tipo de construção de bonecos. Eram bonecos grandes com outros tipos de articulações que possibilitavam outros tipos de movimentação. A técnica se modificou, mas o conteúdo do *Zé da Vaca* está dentro da temática de *Palomares* – o humano!

É interessante observar, no depoimento de Ana Maria, que, na encenação de *Palomares*, em 1978, a maioria dos bonecos, feitos de *papel machê*, era de luva, a mesma técnica utilizada pela maior parte dos grupos nacionais. No período, grande parte dos grupos brasileiros realizava um Teatro de Bonecos de temática pouco aprofundada e sem muito rigor técnico; *Palomares*, entretanto, era um discurso humano, temática que se tornaria uma característica da dramaturgia de Ana Maria Amaral, e era destinado ao público adulto e apresentado no horário noturno. Ana Maria não foi a única a trabalhar com uma temática adulta. Embora raros na época, havia alguns bonequeiros que se aventuraram à proeza. No entanto, em Ana Maria Amaral com seu Casulo – Centro Experimental de Bonecos –, essa foi uma opção de linguagem. A pertinência da temática, sobretudo a preocupação com a técnica, fez com que *Palomares* se tornasse um marco na história do Teatro de Bonecos brasileiro. Conforme relatos daqueles que assistiram ao espetáculo, *Palomares* foi uma impressionante e inesquecível experiência teatral, pois os bonecos eram mais que personagens de aventuras, contos de fadas ou comédias, como predominantemente acontecia no Teatro de Bonecos espalhados pelos quatro cantos do Brasil. Em *Palomares*, ao narrar a história do incidente nuclear ocorrido no pequeno vilarejo espanhol, Ana Maria Amaral mostrou um pouco das infinitas possibilidades dramáticas que o mais simples boneco é capaz de revelar. O apego à temática existencial e aos aspectos diversos da condição humana, influência das suas leituras e reflexões da juventude, foi determinante para que ela definisse o seu teatro e os trabalhos posteriores. Tais temáticas são recorrentes a todo o seu trabalho a partir de *Palomares*, seja em

*Zé da Vaca*⁸, *A benfazeja*⁹ ou em *Dicotomias – Fragmentos Skizofrê*¹⁰.

Assim, Palomares põe Ana Maria no caminho do desbravamento de fronteiras na busca de novas possibilidades estéticas, poéticas, visuais e filosóficas para o teatro de animação. Essas descobertas são apresentadas ao público, não de forma didática, mas como pura expressão artística, a fim de envolvê-lo, transformando-o também em desbravador. Em tal contexto, desde a criação do Casulo – Centro de Experimentação de Bonecos, atualmente denominado O Casulo – BonecObjeto, o trabalho de Ana Maria Amaral constitui um meio de estimular as percepções e provocar sensações no espectador. A respeito das suas buscas e da sua trajetória de investigação acerca do teatro de animação, diz ela:

Há pessoas mais ligadas aos sons e à música. Outras se voltam ao corpo, à dança ou a um tipo de teatro literário que seja propenso ao divertimento ou ao drama. Mas, também, há o estímulo visual, voltado aos detalhes de formas ou a objetos, cuja atenção é focada na materialidade que nos rodeia. Materialidade como a percebida por um Walt Whitman, cuja poesia – lida em tempos de minha adolescência – nos faz ver a imagem de uma gota de orvalho sobre uma folha de grama, sob o sol do amanhecer, cujo brilho de repente se

⁸ *Zé da Vaca*, que já teve montagem nos anos 1980 e em 2004, recebeu o prêmio APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte, de Melhor Espetáculo Infantil. Conta a história de um menino que vive na roça. Seu pai deixa a família em busca de emprego na cidade. Para ajudar a mãe, o menino vai ao vilarejo vender sua vaquinha de estimação. No caminho, vive aventuras enfrentando estranhos personagens, depois de encontrar coragem para enfrentar seus medos.

⁹ Espetáculo criado entre 2001 e 2006, baseado em conto de Guimarães Rosa. O conto fala de uma mulher, apelidada de Mula-Marmela, que é culpada por um crime, o assassinato do próprio marido, o Mumbungo, homem terrível, assassino cruel e sanguinário. Tal espetáculo resultou de uma série de oficinas sobre Teatro de Bonecos, máscaras e objetos, num projeto de pesquisa, interpretação, confecção e montagem, realizado no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP com o apoio da Fapesp.

¹⁰ *Dicotomias – Fragmentos Skizofrê*, criado em 2003, retrata os conflitos do ser humano “interpretados” por objetos, bonecos, máscaras, sombras e atores que, reunidos, mostram o indivíduo em dúvida entre ser incompleto e tentar completar-se. Com metáforas criadas com bonecos, máscaras e sombras, é um espetáculo lúdico, onírico, plástico e performático que, por meio de imagens sutis, leva o público ao devaneio ao mesmo tempo em que desperta questões em seu inconsciente.

evola. Momentos líricos esses que só a materialidade inspira. Sejam poemas, seja teatro. Assim é o teatro, onde o que mais importa é o que se vê, pois o que se diz é literatura. Não que as palavras não nos impressionem tanto quanto, mas há no ato de ver uma descoberta muito mais pessoal, um fascínio que as coisas simples, como formas, objetos, bonecos ou máscaras, exercem em nós como enigmas. Mistérios ou símbolos? Há nisso uma força que impressiona (PIA FRAUS, 2011, p. 35).

No princípio, antes do teatro, Ana Maria Amaral inspirou muitos dos leitores de sua poesia, tanto pela profundidade dos temas quanto pela beleza das imagens que a escrita suscitava. A sua poesia escrita arrefeceu e transformou-se em poesia da matéria, uma poesia para o olhar que, desde os anos 1970, vem inspirando marionetistas do Brasil e do mundo afora. Na área, é a pioneira da pesquisa acadêmica, sendo reconhecida nacional e internacionalmente. Atualmente, o Brasil possui grupos importantes que trabalham com o teatro de animação, como é o caso da Truks, do Sobrevento, XPTO, Pia Fraus, Giramundo, entre muitos outros. Esses grupos possuem uma história que ainda não foi inteiramente contada, mas quando for, e certamente será, com certeza encontraremos Ana Maria Amaral, de um jeito ou de outro, em meio a diversos capítulos. Essa será uma história longa, divertida e fascinante, repleta de emoção e sensibilidade. Uma surpreendente e intensa viagem ao coração do inanimado.

REFERÊNCIAS

- BLANCO, Blanco. *Jornal Última Hora*. Rio de Janeiro. Julho de 1979.
- CINTRA, Wagner. Um pouco de história e estórias do teatro de animação no Brasil – 1970 a 2010. In: *Brazilian Theater*. V. 10-20. St. Petersburg: Ometeca, 2014.
- FRAUS, Pia (Org.) *Bonecaria: panorama do teatro de animação na cidade de São Paulo*. São Paulo: Corprint, 2011.
- MORENO, Rachel. *Jornal Movimento*. Rio de Janeiro. Dezembro de 1978.

Paixão e ação: Humberto Braga e o teatro de animação no Brasil

Ana Pessoa

Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro



Humberto Braga e Grupo Revisão (1976). Rio de Janeiro. Acervo de Maria Luiza Lacerda.
Foto de Willys Lacerda.



Andar Sem Parar de Transformar (1976). Personagem Bicho Folha. Grupo Revisão. Direção de Maria Luiza Lacerda. Foto de Willys Lacerda.

Resumo: Este artigo articula *memórias* e entrevista de Humberto Braga para comentar sua trajetória artística, profissional e intelectual. São abordados aspectos de sua formação, dos principais projetos que promoveu em prol do teatro de animação como servidor público em órgãos públicos federais de artes cênicas – SNT, INACEN, FUNDACEN, IBAC e FUNARTE; de sua atuação na ABTB, e suas reflexões sobre o teatro de animação no Brasil.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos Brasileiro. ABTB. Humberto Braga.

Abstract: This article integrates Ana Pessoa's memories of Humberto Braga with her personal interview of him, affording the reader a greater understanding of his artistic, professional, and intellectual journey. It focuses on pertinent aspects of his educational background, his performance at Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), his thoughts about animation theatre in Brasil, and the important projects he promoted on behalf of animation theater as a public officer in Federal organizations responsible for scenic arts – SNT, INACEN, FUNDACEN, IBAC and FUNARTE.

Keywords: Brazilian Puppet Theater. ABTB. Humberto Braga.

Dotado dos predicados clássicos da beleza masculina – alto, louro e olhos azuis –, gestos elegantes, voz grave e pausada, Humberto, ainda que tenha flertado com o palco e a tela, preferiu fixar-se no papel de gestor público e produtor cultural de artes cênicas. Em mais de quatro décadas de carreira, uma constante: a paixão pelo teatro de animação e seu engajamento por sua valorização e promoção.

Neto de portugueses, segundo dos quatro filhos de Arthur Soares Braga e Delphina Ferreira Braga, o sagitariano Humberto

Braga nasceu em oito de dezembro de 1946 em um sobrado na Rua da Alfândega¹, uma das mais tradicionais artérias do centro comercial no Rio de Janeiro, onde passou a infância e juventude².

A pergunta que mais ouvi em toda a minha vida e sempre com um tom de espanto foi esta: você mora na Rua da Alfândega?! E eu sempre respondia: não só moro como nasci ali, nos fundos de um sobrado. Pé direito alto, casa arejada. Uma claraboia que, em noite de lua, deixa as paredes e os móveis prateados. Durante o dia, nem tanto barulho e, de noite e nos finais de semana, uma tranquilidade. Ah, tem uma coisa chata: o banheiro não tem box, e a cada banho tínhamos que enxugar tudo. Com essas explicações, tento dar charme e humor à perplexidade da pergunta. Seria realmente tão estranho morar na Rua da Alfândega? Para mim, muito pelo contrário porque me sinto com muito orgulho carioca da gema, como se diz (Memórias)³.

No final da década de 1960, ele passou a frequentar Itaguaí, sede de município do mesmo nome situado entre a Baixada Fluminense e a Costa Verde, onde se integrou a um grupo de inquietos jovens da cidade, atentos aos movimentos culturais e políticos de reação à ditadura militar.

[...] vivíamos o tempo o que se conhecia como de “beatlemania”, da MPB, misturados com o surgimento da Jovem Guarda e do Cinema Novo. Preparava-se, nos bastidores da política do momento, um arrocho fulminante com o AI-5 no final de 1968 (Memórias).

Entre bailes, festas e conversas de bar, os jovens criaram um

¹ A rua tem essa denominação a partir de 1716; abrigou comerciantes ingleses chegados a partir de 1808 e, mais tarde, sírios e libaneses, então denominados turcos. A região é hoje conhecida como Saara, em referência à sigla da Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega.

² Ele estudou inicialmente em escolas públicas do bairro, o Jardim de Infância do Campo de Santana, o Colégio Tiradentes, onde concluiu o primário, e o Colégio Estadual Souza Aguiar e, depois, em colégios privados: no Colégio Cruzeiro, na Praça Cruz Vermelha, e o 2º grau no Colégio Batista, já na Tijuca.

³ Utilizo a expressão “Memórias” no restante do texto para designar falas de Humberto Braga recolhidas em entrevistas e conversas para escrever o presente artigo.

jornalzinho e um grupo de teatro, que ensaiava no salão paroquial. O grupo conseguiu apresentar duas peças, *Toda donzela tem um pai que é uma fera*⁴ e *O pequeno príncipe*⁵, até que a provocadora *Liberdade, Liberdade*⁶, depois de meses de ensaio, acabou por não estrear, a pedido do padre. O grupo de Itaguaí pouco depois se dispersou, em consequência da saída dos jovens para cursos universitários no Rio de Janeiro.

Em 1968, Humberto ingressou na Delegacia Regional do Ministério de Educação e Cultura como assistente administrativo e, no ano seguinte, deu início ao curso de Direito na antiga Universidade do Estado da Guanabara – UEG, atual Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Mas nem por isso se afastou da área artística. Com Ozório Mendes, um dos amigos de Itaguaí, então estudante de cinema da Universidade Federal Fluminense – UFF, participou de um filme super-8 mm sobre o narcisismo, onde representava a si mesmo, um padre e um político, como personagens-símbolo do Narciso. Ainda por intermédio de Ozório, integrou, em 1976, o projeto do CINE-DUC – Cinema e Educação⁷, de educação artística na Escola Classe em Cooperação Morro do Catumbi⁸. Pouco depois, participou, como ator, de um curta-metragem sobre a destruição do relacionamento de um casal, *Versus*, dirigido por Landa Pinheiro, concluído em 1979.

Nesse meio-tempo, em meados dos anos 1970, Humberto teve

⁴ Comédia em três atos, escrita em 1962 por Gláucio Gil, sobre os quiproquós de um general que tenta defender a honra da filha que resolveu morar com o namorado.

⁵ Livro do escritor francês Antoine Saint-Exupéry publicado em 1943 e que se tornou um *best-seller* junto ao público infantil e adulto por sua linguagem poética e filosófica.

⁶ Peça musical escrita por Millôr Fernandes e Flávio Rangel em 1965, que apresenta textos de diversos autores, ao longo da história da humanidade, sobre o tema da liberdade. A peça estreou no dia 21 de abril de 1965 e obteve grande repercussão nacional e internacional.

⁷ CINEDUC é uma organização sem fins lucrativos voltada para o ensino das linguagens audiovisuais para crianças, em atividade desde 1970.

⁸ Patrocinado por Flávio Bruno, como apoiador privado, o projeto foi desenvolvido em 1976, aos sábados, quando eram oferecidas, por diferentes professores, aulas de teatro, música, artes plásticas e cinema para os alunos da Escola.

contato com o teatro de bonecos através de um jovem ator, João Moita, que participava de uma das equipes do “Fura-Bolo”, das irmãs Maria Luiza Lacerda e Eni Lacerda. E acabou por integrar o grupo em sua nova proposta:

Elas preparavam várias equipes que se apresentavam em finais de semana em festas de aniversários e eventos. Maria Luiza, apaixonada pelo teatro de bonecos, tinha o sonho de criar um grupo para trabalhos mais elaborados, sobretudo para crianças. Eu acabei entrando nesse grupo, participei da primeira montagem, *Fantasia ou Realidade na Música de Pink Floyd* (1975), e em seguida de *Andar sem parar de Transformar* (1976). Este segundo teve uma carreira brilhante na Sala Corpo Som, do Museu de Arte Moderna – MAM, críticas elogiosíssimas no *Jornal do Brasil* (Ana Maria Machado) e no *Globo* (Clóvis Levy). E ainda teve um prêmio do então Serviço Nacional de Teatro – SNT, Departamento de Arte e Cultura – DAC e Ministério da Educação e Cultura – MEC, como um dos cinco melhores espetáculos para criança, do ano, no Rio de Janeiro (Memórias).



Andar Sem Parar de Transformar (1976). Gilda Maria com “Borboleta” e Humberto Braga com “Bicho Folha”. Grupo Revisão. Direção de Maria Luiza Lacerda. Foto de Willys Lacerda.

Maria Luiza o introduziu também na recém-criada Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, onde ele conheceu Clorys Daily, Cláudio Ferreira, Carmosina Araújo, Lúcia Coelho e terminou por participar do Festival de Recife, promovido pela Associação.

Fomos a diversos festivais, entre eles em Recife (1976) e em Curitiba. Viajamos de ônibus, numa viagem inesquecível até chegarmos ao Centro de Comunicação Social do Nordeste – CECOSNE, onde ficamos hospedados com quartos improvisados em salas de aula e com camas beliche. Tudo bem, o importante é que estava lá, nesta noite, para uma palestra nada menos que Hermilo Borba Filho. Estavam lá também o elenco do Grupo Carreta (Manoel Kobachuk, Júlia Guedes, Jorge Creso, Marilda Kobachuk), o Giramundo (Álvaro Apocalypse, Terezinha Veloso e Madu) e tantos outros de diversos pontos do País. Neste festival, conhecemos jovens artistas iniciantes, de Olinda, que circulavam pelo Festival e aos poucos ficamos sabendo que se dedicavam à recriação do mamulengo. Fomos à casa deles, convidados por um de seus integrantes – Fernando Augusto Gonçalves Santos. Ficamos encantados com o trabalho desses jovens (Memórias).

Foi ainda nesse período que Humberto conheceu Magda Modesto⁹, temida por suas críticas e exigências aos grupos de teatro de bonecos, com quem firmaria uma sólida parceria profissional e afetuosa amizade.

Magda foi uma das responsáveis pela difusão da qualidade do teatro de bonecos brasileiro no panorama internacional, defendendo o que aqui se fazia pelos quatro cantos do mundo, em tantas reuniões da Union International de la Marionnette – UNIMA, em tantos festivais nos países mais distantes do planeta e de onde ela voltava sempre carregada de livros,

⁹ Magda Augusta Castanheira Modesto (1926–2011), titeriteira, pesquisadora, professora e colecionadora de títeres. Foi uma das fundadoras da ABTB, em 1973, que presidiu de 1985 a 1987, e da ARTB – Associação Rio de Teatro de Bonecos, em 1984; concebeu e propôs diversos projetos, como festivais, exposições e cursos, de promoção do teatro de bonecos; foi membro, de 1992 a 2004, do Comitê Executivo da Union International de la Marionnette – UNIMA, e vice-presidente dessa entidade de 1992 a 1996.

prospectos e bonecos, muitos bonecos. Este acervo que ocupa todos os espaços de seu apartamento, em Ipanema (RJ), aparece vez por outra em exposições deslumbrantes (Memórias).

Em meados da década de 1970, envolvido com as perspectivas culturais proporcionadas pelo convívio com o Grupo Revisão¹⁰, Humberto via sem perspectiva sua situação na Delegacia Regional do MEC, o que o levou a buscar nova colocação no serviço público.

Fazia teatro amador e dispunha de algumas opções: a TV Educativa, onde estava Gilson Amado, o Programa de Ação Cultural, do Departamento de Ação Cultural do MEC, onde estava Roberto Parreira, e o Serviço Nacional de Teatro, também do MEC, com Orlando Miranda. Os três me aceitaram, mas escolhi este último e, em 1976, fui transferido.

Conheci, através desse Serviço, o País de ponta a ponta, tanto as capitais como o interior. Era um trabalho apaixonante ao qual me dedicava mais de doze horas por dia. Era uma festa, porque se trabalhava muito, mas os resultados eram visíveis nas artes e na cultura do País. Isto tudo aliado a um movimento político de resistência em favor da estruturação de uma instituição autônoma e dedicada às artes cênicas (Memórias).

A partir de então, Humberto dedicou-se, por mais de três décadas, às políticas culturais das artes cênicas, construindo uma carreira plena de experiências, crescente responsabilidade e reconhecimento junto aos órgãos federais de cultura.

E foi o teatro de bonecos que me impulsionou nesta entrada no SNT, criando a primeira Coordenação de Teatro de Bonecos, em instituições públicas na área da cultura, na esfera federal. Trazia comigo a bagagem do Grupo Revisão, dos Festivais, da ABTB. E, principalmente, a visão de uma parte expressiva deste movimento, ávida por mudanças, por conquista de mais espaços e por um reconhecimento que lhe era devido (Memórias).

¹⁰ Humberto conviveu intensamente com o grupo, com o qual dividiu uma casa de final de semana em Saquarema; em 1976, ele fez sua primeira viagem à Europa, acompanhando um amigo do grupo, João Moita.

Quando Humberto chegou ao SNT, as áreas do teatro infantil e do teatro de bonecos ainda eram tratadas secundariamente, mas o ambiente era receptivo a novas ideias.

Lembro-me bem da mesa de discussão sobre o Projeto Mambembão – uma das ideias mais felizes em se tratando de políticas para a área teatral¹¹. [...] Quando propus a participação de espetáculos de bonecos, os olhares se entrecruzaram (Memórias).

Contudo, foi neste projeto que se difundiu nacionalmente o Laboratório de Expressão Artística – LABORARTE, de São Luís do Maranhão, com o espetáculo *Cavaleiro do Destino*; o grupo Mamulengo Só-Riso, com *Festança*, foi contratado para percorrer cidades do Norte e Nordeste apresentando espetáculos e realizando oficinas. Foi a partir do Mambembão que *Cobra Norato* ganhou prêmios cobiçados e voltou várias vezes ao projeto.

Noutra ocasião, discutia-se a retomada da Companhia Dramática Brasileira. E eu propus o texto vencedor do Concurso de Dramaturgia para o Teatro de Bonecos e, mais uma vez, percebi expressões interrogativas. Em 1978, se deu a montagem de *Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão*, de Ernesto Albuquerque, com a direção de Ilo Krugli¹², que percorreu diversos Estados do País, foi convidado com despesas pagas pela Fundação Kennedy para a abertura do American College Theatre Festival, de Washington, e em seguida apresentou-se no Teatro La Mama, em Nova York, e para alunos das escolas de teatro das universidades de Kansas City, de Tucson e de Palo Alto, na Califórnia. Foi ainda a Lisboa, onde se apresentou no Teatro São Luiz; foi a Artigas, no Uruguai, onde recebeu o Títtere de Ouro; foi a Montevideú e a Buenos Aires, no Teatro Bambalina, onde Ilo Krugli retornava emocionado.

¹¹ Humberto foi coordenador do Projeto Mambembão, desde sua criação, em 1978 a 1980; o projeto promovia a apresentação, no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, de espetáculos dos demais Estados do Brasil, no sentido de divulgar a produção teatral de fora do eixo cultural.

¹² Ilo Krugli, argentino radicado no Brasil, diretor do já então consagrado Grupo Ventoforte.

Outra vez, organizávamos a noite solene que celebrava a troca da denominação do Teatro Nacional de Comédia por Teatro Glauce Rocha, quando propus a apresentação do espetáculo *Sonho de um coração brejeiro*.... Pessoas representativas do teatro carioca lotavam o teatro e aplaudiam de pé (Memórias).

A direção do SNT foi, paulatinamente, inserindo o teatro de bonecos em sua agenda de apoio às artes cênicas. Nesse sentido, foi promovida, em 1980, a presença de uma expressiva delegação, sob a coordenação de Humberto Braga, no Festival Internacional de Bonecos, promovido pela UNIMA, em Washington. Na ocasião, foi exibida a exposição *Mamulengo, História e Estórias*, de Magda Modesto, na sede da OEA – Organização dos Estados Americanos, – que seguiria, depois, para o Teatro João Caetano, no Rio, e em Curitiba, no Teatro Guaíra; e a apresentação dos grupos Mamulengo Só-Riso, com *Festaça*, e Giramundo, com *Cobra Norato*.

Humberto considera que a participação brasileira no evento estadunidense, “[...] onde compareciam renomados artistas de diversas partes do mundo, pode ser considerada como decisiva na difusão do nosso teatro de bonecos no cenário internacional” (BRAGA, 2007, p. 257). Liderou várias outras iniciativas desenvolvidas no período, como a locação do Teatro Aurimar Rocha¹³, no Leblon; diversos festivais da ABTB e com a continuidade da edição da *Revista Mamulengo*¹⁴; e a inauguração da sala Hermilo

¹³ Em 1979, o teatro promoveu a estreia do primeiro lugar no concurso de dramaturgia voltado para teatro de bonecos, a peça *Três caminhos percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos*, texto de João Siqueira (1941-1998), com direção e bonecos de Manoel Kobachuk e cenário de Cica Modesto.

¹⁴ A revista, editada de 1973 a 1982, tem a versão digital de seus 13 exemplares disponíveis no site do Grupo de Estudos CEART/UEDESC <http://teatrodeanimacao.wordpress.com/revista-mamulengo>. Humberto colaborou com quatro artigos: BRAGA, Humberto. II Encontro de Mamulengos do Nordeste. *Mamulengo*. Ano 4, nº 7. Rio de Janeiro: ABTB, 1978. p. 28 a 36; No balanço dos últimos anos, um saldo positivo do Teatro de Bonecos. *Mamulengo*. Ano 5, nº 8. Rio de Janeiro: ABTB, 1979. p. 43 a 46; Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão e a Companhia Dramática Brasileira. *Mamulengo*. Ano 5, nº 8. Rio de Janeiro: ABTB, 1979. p. 47 a 50.

Borba Filho, no Teatro Cacilda Becker, a participação dos grupos de teatro de bonecos no Projeto Interação¹⁵; com a inserção de títulos a serem publicados no programa de edições; com a inclusão de nomes na série Depoimentos do Teatro Brasileiro; compra de um imóvel em Olinda para instalação do Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá¹⁶.

Em 1985, com retorno do governo civil, foi criado o Ministério da Cultura e, dois anos depois, em 1987, o governo federal autorizou a criação da Fundação Nacional de Artes Cênicas – FUNDACEN, atendendo à antiga reivindicação da classe teatral, em substituição das funções do Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN. Esse quadro institucional, contudo, seria drasticamente alterado em 1990, com a reforma promovida pelo governo de Fernando Collor, que extinguiu o próprio Ministério e suas fundações, reunindo-as, sob a Secretaria da Cultura, no Instituto Brasileiro de Arte e Cultura – IBAC, que passou, em 1994, a ser denominado Fundação Nacional da Arte – FUNARTE.

No IBAC, Humberto Braga ocupou a Diretoria de Difusão Cultural, mais tarde, Diretoria de Artes Cênicas. Nesse momento, houve uma grande retração da ação governamental na área da cultura, e teve início a prevalência da ação privada, por meio de patrocínios¹⁷.

Apesar das dificuldades, foram realizados importantes projetos no período, graças à parceria da Diretoria de Difusão Cultural com a ABTB e ao apoio de instituições internacionais como a UNIMA e o Instituto Internacional da Marionete, de Charleville-Mézières.

¹⁵ Projeto coordenado pela Fundação Pró-Memória e com a participação de todas as instituições do Ministério, buscava incentivar a inserção das artes nos currículos de ensino de Primeiro Grau, foi subvencionado pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação – FNDE, desenvolvido entre 1981 e 1986.

¹⁶ Após anos de gestão para a reforma do prédio e organização do acervo, o Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá foi inaugurado em 1994 e em 2014 completou 20 anos de atividades.

¹⁷ Na medida Collor, foi extinta a Lei Sarney, criada em 1986 para promover o incentivo privado à cultura; em dezembro de 1991, foi estabelecida a Lei Rouanet, que organiza novas modalidades de patrocínio.

Uma das iniciativas foi a criação, em 1993, do Centro Latino-Americano de Teatro, que estabeleceu na Aldeia de Arcozelo, em Paty de Alferes (RJ), com o patrocínio da Fundação Vitae – apoio à Cultura, Educação e Promoção Social¹⁸, infraestrutura cênica e um programa de oficinas de especialização¹⁹. Outra, no ano seguinte, foi a presença do Brasil como país-tema do Festival Internacional de Teatro de Bonecos em Charleville-Mézières, na França, onde esteve representado com a exposição *Marionnettes en territoire brésilien* e grupos teatrais²⁰, e, em 1999, no 17º Festival Internacional de Teatro de Bonecos, de Tolosa, na Espanha, onde foi apresentada a exposição *Expedição Animada à Terra Papagallí*²¹.

Humberto Braga esteve ainda à frente, junto com Magda Modesto e Fernando Augusto Gonçalves Santos, das articulações que viabilizaram a realização, em agosto de 1999, da reunião do Comitê Executivo da UNIMA em Olinda – Pernambuco, onde foi comemorado o septuagésimo aniversário da entidade²².

¹⁸ Associação sem fins lucrativos, provida por fundos internacionais, que atuou de 1985 a 2006.

¹⁹ Os cursos possibilitavam experimentações avançadas no campo dramático, no campo da interpretação, da confecção e da encenação. Foram promovidos cursos com Margareta Niculescu, ex-diretora do Teatro Tandarica da Romênia e diretora do Instituto Internacional da Marionete, na França; com Álvaro Apocalipse, do Giramundo; com Oswaldo Gabrielli, do XPTO e com o grupo italiano Gioco Vita, especializado em Teatro de Sombras. O programa foi gerenciado por Ana Pessoa (FUNARTE) e Magda Modesto (ABTB).

²⁰ A exposição foi instalada por Magda Modesto e Fernando Augusto Gonçalves Santos, e o evento contou com os grupos Mamulengo Só-Riso, de Pernambuco, e XPTO, de São Paulo, e o LABORARTE, do Maranhão.

²¹ A exposição foi idealizada por Magda Modesto, e o Festival contou com os grupos Sobrevento (RJ), Furunfunfun e Cia. Truks (SP), Caixa do Elefante e Anima Sonho (RS). O programa desta exposição foi editado incluindo um texto sobre a história do teatro de bonecos no Brasil, em idiomas espanhol e basco, *Expedición animada a tierra pappagali: el teatro de títeres brasileño*, Centro de Iniciativas de Tolosa, 1999.

²² A reunião se deu no âmbito do I Encontro Internacional de Teatro de Bonecos (22 agosto–30 julho de 1999), promovido pelo Centro de Produção Mamulengo Só-Riso, tendo à frente Fernando Augusto Gonçalves com o apoio de Izolda Pedrosa, Marieta Borges e equipe. Na ocasião, foram apresentados espetáculos de grupos contemporâneos e de mamulengueiros, e promovido um colóquio com palestrantes nacionais e estrangeiros.

Em janeiro de 2002, a convite do ministro Francisco Weffort, Humberto Braga foi nomeado Secretário de Música e Artes Cênicas do Ministério da Cultura, cargo que ocupou até janeiro de 2003, quando passou a se dedicar à produção artística e cultural, produzindo diversos eventos e espetáculos.

Diante da nova disponibilidade profissional, ele aceitou a indicação para retornar ao quadro de direção da ABTB. Ele, que fora tesoureiro da diretoria de 1977–1979, assumiu em janeiro de 2004 a direção da ABTB para o período 2004–2006²³.

Quando assumimos a diretoria da ABTB, em 2004, encaminhamos ofício ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, do Ministério da Cultura, sugerindo o registro do Mamulengo no Livro de Expressões, condição necessária para encaminhamento à Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO por parte do Governo Brasileiro da proposta de seu registro, também, como Obra do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade. O documento encaminhado informava, também, o aval recebido por parte da UNIMA, pois esta entidade emite parecer junto à UNESCO, como ocorreu no caso do Puppì Siciliano, do Wayang Javanês e do Bunraku Japonês. Recebemos expressivo documento datado de 6 de maio de 2004 que estimula o Governo Brasileiro na formulação da proposta. Nossa recomendação foi aprovada no mérito e está registrada em ofício encaminhado pelo IPHAN²⁴.

A questão do patrimônio imaterial é uma forma de trazer a cultura popular para o centro das questões da arte e da

²³ A diretoria teve a seguinte composição: Humberto Braga, presidente; Magda Modesto, vice-presidente e encarregado das Relações Internacionais; Manoel Kobachuk, secretário-geral; Ana Maria Amaral, suplente de presidente; Olga Romero, suplente de vice-presidente e encarregado das Relações Internacionais; Neiva Figueiredo, suplente de secretário geral; Conselho Fiscal: presidente: Valmor Níni Beltrame, Clorys Daly, Paulo Belardim, Sebastião Alves dos Santos e Tânia Castro.

²⁴ Trecho da carta endereçada a Humberto, assinada por Miguel Arreche, secretário geral da UNIMA, afirma: “Le podemos asegurar que, si el Gobierno Brasileño presenta el documento como candidato, nuestro informe será decididamente favorable, ya que el Mamulengo no es solamente un patrimonio brasileño, sino que debería serlo de la humanidad” (Tolosa, 5 de maio de 2004 – p. 01).

cultura brasileira. Possibilita a difusão do tema, chama a atenção da opinião pública, sobretudo quando está sendo valorizado e dignificado não apenas no país. E, mais importante ainda, as políticas de salvaguarda garantidas pela Constituição a partir do registro no Livro de Expressão do Patrimônio Imaterial (Memórias).

Nos últimos anos, Humberto Braga vem se dedicando à direção de produção de espetáculos de música e teatro, como a produção de *Raimunda, Raimunda*, de Francisco Pereira da Silva, com Regina Duarte e elenco, apresentada no Centro Cultural do Banco do Brasil em 2012, do Rio e que percorreu, com grande sucesso, diversas cidades como Fortaleza, Salvador e São Paulo. Outra iniciativa relevante é a Mostra Estudantil de Teatro, iniciada em 2009, e que manteve consecutivamente no calendário anual do Centro Cultural Banco do Brasil até hoje.

Ele, contudo, não se afastou da paixão da vida inteira, seja como colaborador da *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, para a qual escreveu quatro artigos²⁵, seja participando dos seminários e debates do Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul.

REFERÊNCIAS

BRAGA, Humberto. Aspectos da história recente do Teatro de Animação no Brasil. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 3, nº 4. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007. _____ . Entrevista: Humberto Braga. Rio de Janeiro, 2013.

²⁵ BRAGA, Humberto. Aspectos da história recente do Teatro de Animação no Brasil. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 3, nº 4. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2007. P. 243 a 273; O papel dos festivais de bonecos na formação do ator animador brasileiro. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 5, nº 6. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2009. P. 105 a 121; Os concursos nacionais de dramaturgia para o teatro de animação. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC. Ano 7, nº 8. 2011. P. 164 a 176; Teatro de animação hoje no Brasil: crises e transformações. *Móin-Móin: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Ano 9, nº 11. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2013. P. 241 a 255.

Revelações

Maria do Carmo Vivacqua Martins – Madu
Giramundo Teatro de Bonecos – Lagoa Santa



Fundadores do Giramundo - Terezinha Veloso, Álvaro Apocalypse e Maria do Carmo Vivacqua Martins (1992). Foto do Arquivo Giramundo.



Cobra Norato (1979). Grupo Giramundo Teatro de Bonecos. Direção de Álvaro Apocalypse. Foto do acervo do Grupo Giramundo.



El Retablo del Maese Pedro (1976). Grupo Giramundo Teatro de Bonecos. Direção de Álvaro Apocalypse. Foto de Enzo Giaquinto.

Resumo: A escolha dos caminhos ao longo da vida é a soma das oportunidades aproveitadas, dos livros lidos e dos encontros certos. Cultivar sonhos e conquistá-los é trabalho árduo e aprendizado permanente. Agradeço a sorte de ter sido premiada na minha trajetória artística por pessoas talentosas que me acolherem em seu convívio. A paixão pelo boneco é instantânea e gera uma escravidão prazerosa por este ser dominador que nos arrebatou a juventude, a maturidade e velhice.

Palavras-chave: Grupo Giramundo. Teatro de Bonecos. Percurso artístico – Madu.

Abstract: Many an artist's career path has been directed by favorable opportunities, including literary influences, and timely encounters. Cultivating one's dreams and conquering them requires hard work and continued learning. I am thankful for being rewarded in my artistic journey by talented people who welcomed me into their lives. "Passion for the puppet" is instantaneous and creates a pleasurable slavery that snatches our youth, maturity and old age.

Keywords: Grupo Giramundo. Puppet Theater. Artistic path – Madu.

Não é possível sobreviver sem memória da infância. A lembrança dos quintais: o da minha casa – Rua Pouso Alegre, 1.105, em Belo Horizonte –, o da casa do meu avô Tancredo e ainda aquele da chácara da Tia Angélica, logradouro de tantos esconderijos e tesouros escondidos. As casas foram todas demolidas, e os quintais traiçoeiramente ocupados por prédios sem nenhuma imaginação.

Foi no quintal da minha casa na Floresta, na cobertura do fundo do terreno (de onde desalojei as galinhas), que instalei meu primeiro e mais caro atelier: uma mesa considerada sucata, um

barril de madeira cheio de argila, alguns instrumentos eleitos para o ofício e a pose de artista que a família e amigos me franquearam carinhosamente. Estava escolhido o caminho. E agora?

De posse de algumas peças de cerâmica (produzidas no fundo do quintal e queimadas numa olaria do velho bairro do Horto), fui conduzida pela mão de um poeta à casa do recém-chegado ao Brasil Helmut Bitter. Ele, escultor de rígida formação alemã, fez-me experimentar a dura ansiedade que separa o aprendiz do resultado. A pose de artista desabou, e uma longa estrada vazia, em perspectiva, surgiu à minha frente. Em seu atelier, permaneci por quatro anos. Desta rica época, guardo algumas anotações do que foi dito pelo Bitter em seu português pouco fluido, mas de grande significado: “Uma peça plástica é como uma jarra perfeita em forma e em conteúdo: ideia e espírito. Uma jarra deve ser sempre cheia de coisas boas, coisas ótimas. O espírito é o principal, a forma é o veículo. O espírito é tudo, a forma é nada. A matéria existe para ser dominada pelo espírito. Amanhã, recomece [...]” 12/12/1963.

Reverendo agora os dois cadernos, onde fiz as anotações de experiências preciosas da juventude, posso avaliar que muito do conteúdo ali existente permaneceu imutável, embora a linguagem seja um tanto juvenil. O sabor da memória cristalizada nestes cadernos me faz perceber que não estive vulnerável a muitos enganos graças à sólida formação obtida nos cursos Secundário e Clássico, nos quais fui privilegiada por um professorado de primeira linha, alguns dos quais reencontrei mais tarde como companheiros de profissão nos quadros da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Olhando para trás, vejo de dez a quinze pessoas reunidas na casa de Álvaro Apocalypse (1937–2003) e Tereza (1936–2003), com a intenção de formar um grupo de Teatro de Bonecos, sonho alimentado principalmente pelo casal Apocalypse. Rapidamente, o grupo se resumiu a três pessoas: Álvaro, Tereza e eu. Na década de 1960, era aluna do Álvaro na Escola de Belas Artes da UFMG. O que fazer, como fazer e por onde começar repousava nas lembranças de infância do meu mestre, nos fantoches feitos por sua mãe professora.

Nossos esforços e um único boneco começado foram interrompidos em meados de 1968 com a partida de Tereza e Álvaro para a Europa, premiados em salões de arte com bolsas de estudo em Paris.

Em 1969, entrei em contato com o Sr. Jean Cassou, na intenção de complementar meus estudos participando do seminário que o professor dirigia na École Pratique des Hautes Études, junto à Sorbonne. No ano seguinte, obteria o meu diploma nas Belas Artes, e a vontade de vivenciar a Europa dos livros, base da cultura da minha geração, havia sido incentivada pelas cartas recebidas de Álvaro e Tereza, vindas de Paris. Preparei meu dossiê e plano de trabalho para enviar ao mestre Cassou, cuja visão social da obra de arte sempre me interessou. Era necessário que, com base no material enviado, ele me aceitasse como sua aluna para obtenção de uma bolsa de estudos. Coincidentemente, a resposta positiva do Sr. Cassou chegou no momento exato em que nascia definitivamente o Giramundo. Álvaro e Tereza desembarcaram no Rio de Janeiro em julho, cheios de planos para iniciarmos o trabalho com bonecos, o que foi feito de imediato. No dia 12 de dezembro de 1969, ficou pronto o primeiro boneco – uma fada –, que, de tão feia, mais tarde recebeu bigodes e armadura e se tornou um dos guardas do castelo da primeira montagem da “Bela adormecida”. Neste momento, tudo era muito precário. Improvisamos uma oficina na cidade de Lagoa Santa com poucas ferramentas e muita vontade de trabalhar. Construimos bonecos de vara¹, gênero então pouco divulgado no Brasil. Dada a diversidade de estatura dos marionetistas, optamos por este tipo de boneco, que, com a simples alteração do tamanho do cabo de sustentação, poderia ser alinhado no palco com altura proporcional. Jocosamente, me culpavam pela escolha deste gênero de bonecos, já que permaneci nos meus 1,54 m de altura. Hoje, aos 69 anos, provavelmente já tenho menos.

¹ Boneco de vara: tem sua origem no Teatro de Sombra Javanês (*Wayang*) de caráter puramente religioso, cuja forma plana evoluiu para o boneco de vara em três dimensões. Confeccionado, basicamente, por uma vara de sustentação (corpo e cabeça) que também delimita a sua altura e outras varas nas mãos, com o objetivo de ampliar os movimentos.

Os dois primeiros espetáculos foram realizados com bonecos de vara de aproximadamente 1 m de altura. As cabeças eram modeladas em argila, e do próprio original retirávamos a máscara com uma média de cinco camadas de papel picado e colado, buscando maior leveza e acabamento do que possibilitava o conhecido *papier mâché*. Porém, a umidade vinda do barro alterava a secagem da máscara, que, quando retirada, tendia a deformar. Passamos a fazer formas de gesso, e do negativo tirávamos o positivo com a técnica anterior. A estrutura do boneco era montada em madeira, a partir de um cabo de vassoura. Basicamente, os bonecos eram um T, com articulação apenas nos braços. Eram extremamente simples, mas o encanto do qual se revestiam era tal, que houve expectador que acreditasse vê-los mover lábios e pálpebras. A magia destes pequenos seres me fez esquecer completamente a intenção de prosseguir meus estudos em Paris.

Em 1972, tive a oportunidade da primeira viagem à Europa. O Giramundo fora convidado misteriosamente a participar de uma Oficina de Criação instalada no Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes que se realiza bienalmente na cidade francesa de Charleville-Mézières. Euforia. Provavelmente, indicados pelo fabuloso marionetista alemão Albrecht Roser (1922–2011), que, numa de suas vindas a Minas, simpaticamente se interessou em visitar nossa oficina em Lagoa Santa. Não me esqueço do seu encantamento pela flor do maracujá. Partimos para a primeira investida internacional sem sequer saber o que acontecia no Brasil. Antes do advento da internet no Brasil, nos anos 1990, o mundo e o País eram muitos maiores. Levamos alguns bonecos na mala, de onde só foram sair quando voltamos. Inibidos pela interessantíssima exposição de bonecos alemães que aconteceu dentro da programação do Festival e ainda por magníficos espetáculos que tivemos a oportunidade de assistir, não mencionamos a presença dos bonecos nas malas. Porém, nossa participação na Oficina de Criação extrapolou as expectativas e contrariou nossa ansiedade inicial. Chegamos com uma semana de atraso, e os trabalhos já estavam em andamento. Tratava-se da montagem de um espetáculo

a ser apresentado no final do Festival, sob o tema “A criação do mundo”. Naquele momento, discutia-se o roteiro a ser utilizado, já que havia várias propostas. Desenvolvemos rapidamente uma ideia e a apoiamos em *storyboard*, desenhado por Álvaro, o que nos deu a chance de ainda interferir no processo, porém sem a menor intenção de monopolizar o roteiro. Acabávamos de chegar e nem sabíamos ainda onde e em companhia de quem estávamos. Para nossa surpresa, o projeto encantou o diretor dos trabalhos, o marionetista francês, André Verdun, e acabamos por vencer a disputa entre roteiros que provavelmente vinham se desenvolvendo há uma semana. Tal acontecimento provocou a ira de um dos participantes; um outro francês que, zangado, rasgou seus esquemas, dizendo em voz alta: “Os brasileiros deviam ter chegado há uma semana para me poupar tanto trabalho”. E até o final da atividade tivemos que suportar as ironias deste senhor inconformado.

A oficina visava a uma criação coletiva, e havia marionetistas de vários países. Ficamos em uma situação privilegiada, numa sala específica para projetos. Mas, como a maioria das criações coletivas, era difícil fazer conviver ali as várias ideias oriundas de diversas culturas e concepções teatrais. Nós, que viemos para buscar conhecimento entre marionetistas mais experientes, estávamos comandando aquela Babilônia de pensamentos. Ficou claro para nós que aquela oficina coletiva reuniu os iniciantes, aqueles que ainda não tinham um trabalho de nível a oferecer. E era mesmo onde devíamos estar. Mas a belíssima cidade de Charleville-Mézières, berço de Rimbaud, nos ofereceu um rico ensinamento através dos inúmeros espetáculos e exposições a que tivemos a oportunidade de assistir. Sobretudo, a exposição alemã nos forneceu dados técnicos e um conhecimento estrutural do boneco que nos foi de grande valia. Tratava-se de um universo desvendado à nossa frente, no qual se incorporavam algumas centenas de anos de cultura na área. Nada como ver para quem até então estava à mercê de uma precária literatura específica.

A partir do memorável Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes de 1972, o Giramundo tomou novos rumos. E o espe-

táculo *Saci Pererê*, montado em 1973, apresentou para o público bonecos de técnica mais apurada, bebida na fonte alemã, porém desenvolvendo códigos inteiramente particulares. Começamos a perceber que o movimento de cada personagem deveria ser específico, conforme sua necessidade de expressão. Daí para frente, o repertório de gestos de cada boneco passou a ser exclusivo, embora dentro de um mesmo “cânone”. Não construímos mais o boneco ideal, mas o movimento ideal para o personagem expressar-se através de “um resumo de gestos essenciais”, conforme comenta André-Charles Gervais (1947), analisando a obra do marionetista francês George Lafaye².

O mergulho no pensamento e na obra de grandes marionetistas (alguns dos quais tivemos a oportunidade de ver em ação em festivais internacionais), através da rica bibliografia que passamos a reunir a partir de 1972, nos oferecia agora um quadro mais amplo do que era este universo mágico, regido por leis singulares, porém incapazes de sobrepujar a criação. Sob o comando de Álvaro Apocalypse, o Giramundo se aprofundou nas investigações.

As pesquisas sobre os recursos de cada gênero específico levou o grupo a criar novas técnicas de construção e manipulação de bonecos, renovando os padrões normalmente conhecidos através de bonecos de fios (marionetes), bonecos de luvas (fantoques) e bonecos de vara. O ritmo latino que nos é atribuído geneticamente nunca nos permitiu permanecer com um mesmo espetáculo por mais de um ano e meio. Trata-se de uma válvula propulsora que alimentava favoravelmente a nossa disposição para a pesquisa e as inovações. Tais características foram responsáveis pelo interesse da Universidade – UFMG e dos organismos culturais pelo trabalho do Giramundo, que solicitava frequentemente a nossa participação em cursos, seminários e oficinas especializadas.

² O capítulo *Gramática elementar de manipulação de bonecos de luva*, do livro de Gervais, foi traduzido para o português por Álvaro Apocalypse e pode ser consultado na Biblioteca do Grupo Giramundo Teatro de Bonecos, em Belo Horizonte.

Em 1976, através do Festival de Inverno³, tivemos a oportunidade de realizar o primeiro trabalho interdisciplinar, com a montagem da ópera de Manoel de Falla *El Retablo de Maese Pedro*. Nesse mês de julho, reuniram-se em Ouro Preto músicos de fama internacional que, sob a regência do maestro Sérgio Magnani, nos acompanharam na montagem deste espetáculo. Se algumas vezes na vida pude experimentar o topo da emoção, certamente um desses momentos ocorreu numa primorosa sala da Escola de Farmácia em Ouro Preto, no primeiro ensaio de *El Retablo de Maese Pedro*. Como nossa oficina era distante e os bonecos que narravam o acontecimento teatral eram grandes, trouxemos apenas as suas cabeças. O ensaio pretendia familiarizar os marionetistas com o texto cantado e os cantores e músicos com os bonecos. Ao primeiro acorde, a sala toda revestida em pinho de riga se encheu de um som maravilhoso. As cabeças em nossas mãos passaram a articular os sons vindos das bocas dos cantores, algo de indescritível estava ocorrendo ali. Os pelos do meu corpo se imantaram de tal maneira, que eu tinha a sensação de que a boca do meu personagem se movia por estímulo próprio, e não pelos meus dedos. Neste dia, percebi claramente que o boneco é uma entidade, revestido de um poder místico e expressivo incomparáveis. Nunca mais pisei a oficina do Giramundo ou um palco de teatro da mesma forma. Mais uma vez, se confirma a minha tese particular de que o aprendizado das artes se dá através de revelações.

Não foi intencional frequentar eventos internacionais antes de nos apresentarmos no Brasil, fora de Minas Gerais. Foi o acaso, foi o destino ou foi o poder emanado do nome Giramundo, escolhido por nós através de *brainstorming*. No entanto, há poucos meses, quando participava de uma mesa redonda sobre a obra de Apocalypse, fui informada por uma in-

³ O Festival de Inverno da UFMG é uma atividade de extensão universitária que se realiza desde o ano de 1967 e foi criado por professores da Fundação de Educação Artística e da Escola de Belas Artes, entre eles: Berenice Menegale, Haroldo Mattos e Álvaro Apocalypse. Até o ano de 1979, se realizou anualmente na cidade de Ouro Preto. Hoje, acontece em diferentes cidades mineiras. É reconhecido como um dos mais importantes e tradicionais programas brasileiros de arte e cultura promovido por uma instituição de Ensino Superior.



El Retablo de Maese Pedro (1976). Xilogravura para o programa do espetáculo. Giramundo Teatro de Bonecos. Direção de Álvaro Apocalypse. Autor: Júlio Espíndola.

plateias infantis e adultas, além de participarem de projetos e premiações antes reservados apenas ao chamado “teatro de ator”. Os anos 1970 foram especiais para os bonequeiros brasileiros que tinham a oportunidade anual de se reunirem, apresentarem seus resultados artísticos, discutirem, concordarem e discordarem em torno do mesmo tema: Teatro e Boneco. Foi um período de muita ebulição, surgimento de vários grupos e, sobretudo, uma época mágica, quando todos nós criamos laços de amizade e cooperação mútua. Não estávamos mais sozinhos. A criação dos núcleos estaduais da ABTB, o dinamismo da ABTB nacional e o apoio do infelizmente extinto SNT foram fundamentais para evolução do Teatro de Bonecos do Brasil. O advento da Lei Rouanet e das Leis Estaduais e Municipais de Incentivo à Cultura provavelmente disponibilizaram recursos financeiros mais compatíveis com grandes produções, mas, ao mesmo tempo, trouxeram de volta a solidão criativa. Os grupos foram obrigados a se assemelhar a empresas, manter funcionários burocráticos e ainda ver seus projetos aprovados, muitas vezes, sem obter os recursos junto à iniciativa privada.

tegrante da plateia que Giramundo era o nome de um boi que Álvaro tinha na infância. Esse boi, nunca conhecemos.

A partir de 1974, foi que encontramos nossos pares brasileiros, convidados para participar dos festivais promovidos pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB. Ficamos entusiasmados em conhecer tantas pessoas interessadas em bonecos. O Teatro de Bonecos ganhou espaço na mídia com a fundação oficial da ABTB por Clóvis Daly e Cláudio Ferreira em 1973. Concomitantemente, a presença empreendedora de Humberto Braga e sua alma bonequeira no antigo Serviço Nacional de Teatro (SNT) possibilitou aos grupos brasileiros frequentarem

Meu território preferido nunca foi o palco, e sim a oficina. É nela que me sinto à vontade e falo sozinha para não perder o raciocínio do que pretendo construir. Adoro o perfume da madeira sendo trabalhada, de preferência o cedro ou peroba do campo. Sempre gostei de manipular os bonecos que eu construí, porque o mecanismo era intimamente conhecido, o que propicia movimentos mais precisos. Os movimentos involuntários ou concomitantes com os bonecos que estão de posse do texto ou da ação central são detestáveis. É absolutamente necessário saber ser coadjuvante. É comum o iniciante movimentar todas as partes articuladas do boneco sem reservar alguns gestos para o momento preciso. Sobretudo, quando a boca não é articulada, as mãos “falam” desnecessariamente o texto. O boneco se torna um ser agitado, e muitas vezes todos os personagens acabam por desempenhar o mesmo papel. Por isso, é importante atribuir, na construção do boneco, os gestos (mecanismos) que lhe são essenciais. Vale dizer que, na manipulação, a economia de gestos é valiosa e deve acompanhar a ação. A denominação “formas animadas”, que se associou ao Teatro de Bonecos, ao contrário do que se pensa, exige manipuladores bem treinados e sensíveis. No entanto, foi num certo momento um passaporte franqueado àqueles que nunca tiveram nas mãos um boneco. Da mesma forma que nas artes plásticas, os que buscam representações que desconstroem ou abandonam a forma real de maneira sensível e eficiente têm que conhecê-la profundamente. É impossível abandonar o que não se conhece com propriedade. O conhecimento acadêmico é sempre tido pelos jovens como uma prisão, algo que os distancia das propostas de vanguarda. Mas certamente, mais tarde, os que não perderem o fôlego no caminho perceberão que terão que retornar para adquirir vocabulário mais vasto para seguir em frente.

Em 1996, deixei a oficina do Giramundo, ainda na UFMG. Aposentada como professora da Escola de Belas Artes, decidi ficar em Lagoa Santa para acompanhar mais de perto a adolescência da minha filha, Ana Clara. Tratei logo de construir minha oficina e continuei a trabalhar para o Giramundo, assim como para outros grupos. Em 2003, perdi precocemente meus queridos companheiros Tereza e Álvaro. Jamais me recuperei dessas ausências. O bálsamo que encontrei foi fazer com Márcio Sampaio o “Arquivo Apo-



Escola Giramundo. Destaque para a Bailarina de Ouro. *Tiradentes, uma história de títeres e marionetes* (1992). Giramundo Teatro de Bonecos. Direção de Álvaro Apocalypse. Foto de Ulisses Tavares.

calypse⁴ e com outros colaboradores um belo livro sobre a obra dos dois.

A arte é o resíduo do que se supõe insignificante no universo. Portanto, quem não é capaz de se deter perante as pequenas movimentações do planeta, detalhes da vida, jamais se exporá às revelações e nunca será um artista. Os impacientes que busquem profissões mais úteis, porque para tais apressados a arte não trará nem emanará o menor deslumbramento.

REFERÊNCIAS

GERVAIS, André-Charles. *Marionnettes e marionnettistes de France: tableau général de l'activités de manipulateurs de poupées*. Paris: Bordas, 1947.

SAMPAIO, Márcio. *Álvaro Apocalypse: memória em construção*. Belo Horizonte: Pronac, 2011.

⁴ O livro *Álvaro Apocalypse*, escrito por Márcio Sampaio e equipe em 2011, foi realizado através da Lei Rouanet, com patrocínio da Vallourec & Mannesmann Tubes (V & M do Brasil). Foram impressos 2.000 exemplares, com 344 páginas, abordando a vida e obra dos artistas Álvaro Apocalypse e Terezinha Veloso, contendo versão resumida em língua inglesa.

Um Cavaleiro e seu destino: Tácito Borralho

Aldo Leite

Universidade Federal do Maranhão – UFMA – São Luís



Tácito Borralho. Foto de José Murilo Santos.



Ambas as fotos: *O Cavaleiro do Destino* (1976). Grupo Laborarte. Direção de Tácito Borralho e Josias Sobrinho. Foto de Murilo Santos.



Resumo: O texto apresenta um recorte sobre o Teatro de Animação no Estado do Maranhão a partir da trajetória do artista e teatrólogo Tácito Borralho. Além de dramaturgo, ele é ator, ator-animador e diretor teatral. O estudo trata, basicamente, de descrever sua atuação como homem comprometido com as Artes Cênicas e como se deu o seu envolvimento com a arte bonequeira. Num rascunho quase biográfico, procura-se facultar o conhecimento dos mais significativos momentos da sua produção teatral.

Palavras-chave: Teatro Maranhense. Teatro de Animação. Tácito Borralho.

Abstract: The text presents an extract about the Animation Theater in the State of Maranhão from the trajectory of the artist, dramatist Tácito Borralho. Besides playwright, he's an actor, a puppeteer and a theater director. The study broaches basically of describing his performance as a man committed to the performing arts and how he became involved with puppeteering. In a draft almost biographical, we wish to grant the knowledge of the most significant moments of his theatrical production.

Keywords: Theater of Maranhão. Animation Theater. Tácito Borralho.

Pensei em escrever sobre esse bonequeiro que é dramaturgo, ator, ator-animador, diretor, cenógrafo, aderecista, carnavalesco e... Professor doutor em Artes, mas vi que, nessa ordem, parece mais o registro curricular do que a descrição da trajetória de um artista.

Mas é impossível escapar a isso quando se leem, por exemplo, as críticas de *O cavaleiro do destino* (1976) que o levaram ao Prêmio MEC/Troféu Mambembe – São Paulo, 1978, categoria Especial, depois de ter enriquecido o trajeto do Projeto Mambembão pelas principais praças de espetáculos do Brasil.

Nesse período, é necessário registrar, foi que Tácito manteve o primeiro contato com Ana Maria Amaral (que viria a ser sua grande incentivadora na arte bonequeira), Olga Romero, Valmor Beltrame e outros que participavam dessa edição do Mambembão com espetáculos de animação. Anteriormente, seu contato com o grupo Carreta, com Manoel e Marilda Kobachuk já tinha lhe causado o primeiro choque de influência.

Yan Michalski sugere a melhor descrição desse homem do teatro maranhense quando se refere ao espetáculo *Os sete encontros do aventureiro Corre-Terra* ou *O cavaleiro do destino*, grifando como título de sua crítica *A rude poesia do primitivo*, o que vem complementado pelo título da crítica de Sérgio Santeiro: *Nas asas de trapo, um passeio da imaginação*. Eu arremato: cavalgando pela poesia telúrica, o voo pelo imaginário popular tece, nesse e em outros textos de sua lavra, uma rede de poemas que imbricam fantasia, realidade social, posicionamento político, sem descuidar da feição ontológica presente na maioria de suas obras.

Além dos depoimentos de críticos, poetas, escritores de renome, transcritos a seguir, entre eles: Nauro Machado, Ubiratan Teixeira, Arlete Nogueira da Cruz, Maria Helena Kühner, vale a pena observar os depoimentos do próprio Tácito Borralho, como os constantes em seu Livro *O boneco, do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O cavaleiro do destino*; em entrevista colhida para o meu livro *Memória do Teatro Maranhense* e na introdução da sua tese de doutorado *O Teatro do Bumba-meu-Boi do Maranhão: brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos*.

Nessa introdução, ele descreve seu interesse pelo teatro praticado pelo povo e seu interesse pelos elementos animados existentes nesse teatro:

O teatro popular, em especial o seu segmento folclórico, principalmente o que se pauta na animação de bonecos, uso de máscaras e outros objetos, apresentando-se através de cantos e danças, significa o grande alicerce da minha profissão. Criado em um ambiente em que se respirava e transpirava a produção de expressões artísticas da cultura popular, a

eleição da brincadeira do Bumba-meu-boi como a mais curiosa e atraente, foi fundamental para o desenvolvimento de um interesse pessoal em apreciar e compreender os seus encantos e mistérios, truques de encenação e construção de seus materiais de uso nos espetáculos das brincadas.

Colocando-me sempre, desde muito novo, como um apreciador que valoriza e colabora, mantive-me distanciado do ato de brincar como “baiante” ou ator e estive sempre presente como participante secundário, na posição de “assistência”, “pintor de couros e chapéus”, “enfeitador de mourão” e, por muitas vezes, padrinho do Boi ou do Mourão. Essa atitude mais distanciada da “roda do Boi” permitiu-me amadurecer a vontade de querer conhecer mais profundamente a brincadeira, transformando o meu interesse de mero apreciador e curioso no de acompanhante investigativo.

Já dominando a artesanaria da brincadeira, passei a me interessar pela representação, pelas comédias encenadas, pela ausência delas, pelo modo de falar, de atuar e de dançar. Essa extensão do meu interesse e os enfoques acadêmicos subsidiados por incentivos de folcloristas e outros estudiosos do Nordeste aguçaram minha decisão em organizar, mesmo sem o domínio de uma metodologia, os registros efetuados no convívio com a brincadeira, tanto escritos como os de imagens e os fonográficos.

Essa experiência contribuiu para a realização de uma ideia, a qual, com a comunhão de outros artistas, pôde se concretizar: a de criar um movimento de valorização da arte e cultura popular a partir de leituras das linguagens e dos códigos produzidos pelos artistas do povo, na tentativa de compreendê-los e interpretá-los sem correr o risco de imitá-los ou tomar o seu lugar junto ao grande público.

A partir daí, criei o LABORARTE – Laboratório de Expressões Artísticas, no qual me dediquei ao Departamento de Artes Cênicas (Teatro e Dança), com a função de coordenar as pesquisas nessa área, redigir textos dramáticos, coordenar os trabalhos de criação coletiva, dirigir as oficinas de figurinos cenários e acessórios, e dirigir os espetáculos.

O desenvolvimento desse laboratório de artes foi responsável por uma significativa revolução estética no Estado do Maranhão, influenciando inclusive artistas de outros Estados e integrando a organização de movimentos e instituições de estruturação e liderança da classe teatral não profissional do Brasil.

O interesse de conhecer as “técnicas” de construção e anima-

ção de bonecos e objetos da brincadeira do Boi levou-me ao descobrimento e à pesquisa de outros bonecos como os de luva, a partir do Casimiro Coco¹, e os de varetas e de varas. A criação de textos para bonecos e atores, a realização de montagens de espetáculos com objetos construídos e testados pelo LABORARTE e a difusão desse trabalho em território nacional despertaram em mim o interesse por uma reflexão mais profunda sobre o desenvolvimento de uma linguagem artística ainda pouco estudada naquele período.

O meu desempenho como dramaturgo, ator, cenógrafo e diretor de espetáculos me incentivou a aprofundar o conhecimento sobre o teatro de animação, e isto me levou, quando assumi a função de professor do ensino superior, na UFMA – Universidade Federal do Maranhão, a lecionar a disciplina Teatro de Animação, na qual me dedico à pesquisa e ao ensino dessa linguagem em atividades acadêmicas (BORRALHO, 2012, p. 11-14).

O poeta Nauro Machado, em 1992, escrevendo um prefácio ao livro *Gibi, o menino que não sabia voar*, diz o seguinte:

Tácito Borralho personifica a mais radical e valorativa experiência cênica a exercer-se nas duas últimas décadas no teatro maranhense. Essa assertiva não é esdrúxula. E nem tampouco excessiva. Ela se fundamenta no que ocorreu de positivo no teatro maranhense a partir da criação, por Tácito Borralho, do LABORARTE.

Com a práxis revolucionária do seu intento ideológico (no sentido de nele inferir-se ou incutir uma preocupação política em nível de cultura popular), Tácito reelaborou conscientemente os mitos – ou foros arcaicos – do fantasioso universo maranhense. E o mais importante: fê-lo no nível superior de um popular infenso ainda às descaracterizações de um emergencial modernismo – a chegar por vias tortuosas até nós.

As raízes por ele exploradas com a capacidade de um verdadeiro escafandrista do nosso litoral geográfico lhe dão a primazia de ser, entre nós, um intelectual primitivista ou um ingênuo com arraigado instinto cultural. Sua direção teve momentos importantes no nosso teatro com

¹ Casimiro Coco, manifestação do teatro de bonecos popular da região maranhense, onde predominam os bonecos de luva como personagens.

o vanguardismo cênico de *Espectrofúria* (1972), a incursão político-metafísica de Nauro Machado, a *Agonia do Homem* (1972), a denúncia social de *Maré Memória* (1974) e o incurso poético-fabuloso de *O Cavaleiro do Destino*. Seus textos cênicos, difundidos quase sempre nos meios periféricos dos grandes centros decisórios forjadores de glórias momentâneas, denotam suas preocupações com uma arte inerente aos seus pressupostos sociais.

Este texto, *Gibi – o menino que não sabia voar*, mostra uma face apenas do seu múltiplo talento: o da recapturação lírica do imaginário infantil. Sua linguagem é direta e simples, sem preocupações formalísticas – como deve ser qualquer texto escrito para crianças, dentro da poesia ingênua a condizer magnificamente com o intuito de mover-lhe a fantasia aprendedora do real. Nele, pois, fantasia e realidade se casam para a felicidade conclusiva do texto final. Este *Gibi – o menino que não sabia voar* é apenas um entre as dezenas de outros trabalhos com que Tácito Borralho vem reelaborando sucessivamente suas inquietações cênicas: com uma vontade ética de ver um povo igual e equânime na necessária justiça e impostergável felicidade (MACHADO, in BORRALHO, 1992, p. 3).

Ubiratan Teixeira, no prefácio do livro *O palco do imaginário popular maranhense*, publicado em 1993, que intitulou *Um teatro essencialmente maranhense*, se refere à obra de Tácito, não sem antes tecer comentários que tangem de alguma forma às comparações, como um resgate da cultura popular. Considero importante transcrever alguns trechos que ajudam a contextualizar a obra do teatrólogo:

O que caracteriza, na ordem de identificação das manifestações artísticas, a representatividade cultural de uma expressão, como definidora de determinada cultura? [...] Nacional e nacionalismo, conflitos de um mesmo núcleo. [...] Com Martins Pena, a identificação fica bem mais próxima ao condimento essencialmente brasileiro, muito embora a linguagem artística do dramaturgo ainda esteja subjugada ao sotaque da corte, geneticamente escravizada ao ritmo lisboeta. [...] E brasileiro/carioca foi o nosso Arthur Azevedo, foi França Júnior, foi Gastão Tojeiro. Mas, apesar de sua provavelmente nacionalista Juriti, não o foi o maranhense Viriato Corrêa, nem tampouco

os dramaturgos que surgiram ao longo do Estado-Novo, entre eles o talentoso Joracy Camargo, que discutiu na sua dramaturgia uma temática de conotação social/populista e tonalidade rósea, mas ainda muito servil, reconhecamos, a um pós-romântico internacionalizante.

Estamos tratando de forma epidérmica essa questão altamente polêmica no campo da dramaturgia para tentar apenas situar, de uma forma mesmo rudimentar, o teatro como expressão e representatividade de uma cultura mais específica: não só nacional como local, sem ser forçosamente regional com ranço provinciano.

A produção do texto teatral no Brasil tem um volume respeitável. Só a *Revista de Teatro*, publicada pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais – SBAT, já vai para o primeiro milheiro de obras de autor nacional. [...] Na minha cabeça, confesso, entendo que a distância entre a escrita de uma obra na língua nacional e sua representatividade como expressão específica da cultura dessa língua, a distância é considerável. [...] Teatro brasileiro e teatro especificamente carioca vem ser, anos mais tarde, *Gimba*, de Gianfrancesco Guarnieri, o teatro paulistano de Jorge de Andrade e de forma soberana o teatro pernambucano de Ariano Suassuna, com seus beatos, santos populares e credices nordestinas, e o teatro de sotaque mamulengueiro do nordestino Luiz Marinho. [...] no nosso entender – e no de críticos e ensaístas de pedigree –, o teatro de Suassuna, de Luiz Marinho, de Jorge Andrade, Guarnieri, entre outros, esse sim, um teatro de expressão cultural, que caracteriza de forma cabal, sem sectarizar, uma cultura específica, consequentemente conotando um teatro de sabor eminentemente nacional.

E onde fica o Maranhão no meio deste quadro? Na terra dita dos poetas, o teatro tem uma ocorrência pálida, enquanto texto, enquanto espetáculo. Chegamos a fazer figurão como plateia, considerada inclusive por algum tempo como a mais severa do País, mas até isso é questionável.

[...] Como espetáculo, já chegamos a ganhar láureas nacionais e representamos o País fora dele. [...] Como literatura dramática, o Maranhão padece num purgatório desolador. Mas se eu não tenho uma arte dramática, por que ter dramaturgia?

Pernambuco teve um grande núcleo de arte dramática, O Teatro de Amadores de Pernambuco – sem falar dos mamulengueiros que transitam febrilmente por todo o Nordeste brasileiro, do sertão da Bahia aos carrascais

da Paraíba –, e foi de uma dessas forjas nordestinas que Tácito Borralho condimentou seu talento.

Tivemos, por algum momento, até o comecinho dos anos 60, um teatro/espetáculo de plateia fiel; mas um teatro sem texto e sem expressão própria. [...] Tivemos tentativas, sempre a partir da experiência da prática do palco, tal como aconteceu com a Associação Maranhense de Artistas e Intelectuais (AMAI), que levou Jamil Jorge a produzir textos que acabaram na prática do palco, ou Carlos Cárdenas, que escrevia o próprio texto que alimentava o seu grupo, Athenas Brasileira.

Mas, independente dessas experiências rudimentares e práticas de amadores, é bom lembrar a produção de Fernando Moreira, de alta qualidade literária, mas fiel à formação literária do próprio autor, estreitamente ligado às culturas francesas e inglesas.

Tácito Borralho consolida seu talento noutra ambientação. Sua formação básica está na cultura do Nordeste, aprendeu a soletrar seu teatro com os mamulengueiros do interior de Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Bom aprendiz, ele não esqueceu a lição dos grandes mestres, que, falando da universalidade da Cultura, lembram, contudo, do desserviço que ela prestará se não devida e inteligentemente transferida para as culturas recém-transplantadas. Assim como Brecht transfigurou as culturas orientais em cultura germânico/social, Tácito resgatou a cultura popular dos mitos e lendas maranhenses (já transfiguradas de outras culturas), conferiu status artístico a esse material e construiu o embrião de uma dramaturgia maranhense, revelando nos textos inseridos uma coletânea de peças, que é fruto de um meticuloso e exaustivo trabalho de grupo, ao longo destes anos, desde a construção do núcleo original do Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE, por ele criado, até esta fase mais recente da Coteatro (TEIXEIRA, in BORRALHO e SOBRINHO, 1993, p. 9).

Ainda, Ubiratan Teixeira o denomina imaginoso, criativo, saudável, prefaciando seu livro *Boneco, do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O cavaleiro do destino*. Diz ali:

O teatro no Maranhão vive de momentos. Momentos que às vezes extrapolam as fronteiras do Estado, como aconteceu com *Tempo de Espera*, de Aldo Leite, montado pelo Grupo

Mutirão em 1975 e representou o Brasil no Festival Internacional de Nancy, França, em 1977. E o LABORARTE, que chegou a figurar no calendário do Mambembão.

Soluços que terminam com a primeira crise – existencial, política, econômica – como esse magnífico momento agora discutido e repensado de forma competente em linguagem acadêmica por Tácito Borralho, um dos criadores mais inquietos da dramaturgia e da carpintaria cênica maranhense. O País vivia seu último período de rancor e ódio contra a liberdade cultural; o famigerado AI-5 espumava pelos cantos da boca castrando ideias, manietando gestos libertários, coagindo um por um os mais importantes movimentos de artes cênicas do País que, na impossibilidade de serem cooptados pelo sistema, iam sendo varridos de circulação; desse modo, detonaram o Grupo Opinião, desmontaram o Arena, censuravam textos, proibiam a divulgação de outros: no meio desse terror cultural, Boal criava sua estética do Teatro do Oprimido, e José Celso, a da “porrada”; que o intelectual de todos os gêneros tem que pensar rápido nesses momentos. Atento ao quadro e engajado em movimentos da Igreja Progressista e Militante, Tácito Borralho pensou um núcleo para discutir arte cênica a que deu o nome de Laboratório de Expressões Artísticas, que se populariza logo em seguida pela sua sigla, LABORARTE.

Diferente do tradicional, quando os grupos se reuniam em volta de textos comerciais e populares ou, como fazia o Teatro Experimental do Maranhão, TEMA, criado por Reynaldo Faray e que seguia a estética do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, Tácito começou a criar seus próprios textos, a partir de questões sociais vividas pelas comunidades carentes do Maranhão – que na sua extensão eram as de todas as comunidades carentes do País –, envolvendo nesse processo de criação o elenco inteiro. Inquieto e criativo, observador atento a tudo que esteja acontecendo à sua volta, Tácito, durante sua passagem por Pernambuco, onde fez sua formação humanitária num Seminário Católico, com sua visão aguçada viu o que se fazia com o boneco no Nordeste, e entendendo na sua profundidade o imaginário que dava vida ao boneco, pensou de imediato agregar esse elemento altamente plástico e num certo sentido libertário aos seus espetáculos. Mas Tácito não surgiu para fazer diferente do tradicional; mas para fazer. É essa inclusão estética que ele discute neste texto, onde aproveita para fazer uma correta leitura dos

pequenos momentos da práxis teatral maranhense. *O boneco – do imaginário popular maranhense ao teatro* é mais do que uma história pessoal: é a história de um momento expressivo do teatro maranhense na sua dramaturgia, na concepção e construção de seus textos, na sua criação cênica (TEIXEIRA, in BORRALHO, 2005, p. 11).

A partir disso, é mais confortável continuar comentando sobre a importância desse teatrólogo brasileiro e mergulhar em sua incursão pelo Teatro de Animação, que já ocorria antes mesmo de ele voltar ao Maranhão. Isso aconteceu após ter cursado Teologia em Recife; ter participado como ator na companhia profissional Otto Prado Produções Artísticas; ter sido diretor do Grupo Armação, de Recife, e ter participado como aluno numa especialização em Criatividade Artística no Centro de Comunicação Social do Nordeste – CECOSNE (para onde voltou tempos depois para ministrar uma disciplina, noutra especialização, em Teatro de Bonecos).

Sua estada em Pernambuco foi deveras marcante, e seus contatos diretos com Ariano Suassuna (professor de Estética por um curto período no Seminário Regional do Nordeste); com Hermilo Borba Filho (1917-1976), no Teatro Popular do Nordeste – TPN; e com Madre Armia Escobar (da Congregação das Irmãs Dorotéias), estudiosa do Teatro de Bonecos, criadora do Teatronco e do CECOSNE, realmente o despertaram para o interesse maior pelo teatro de animação, fazendo-o perceber que outras formas de bonecos, além dos Cassimiro Cocos e sua semelhança com o Mamulengo, existem com grande profusão nos folguedos maranhenses, inclusive um farto contingente de máscaras variadas.

Sua sensibilidade para com o boneco já havia sido despertada na infância, quando dos brinquedos noturnos com sombras de cartão nas varandas das casas do interior projetadas em barras de toalhas de mesa, nas brincadas de Cassimiro e em apresentações de ventríloquos na escola primária. O seu interesse, a princípio, era apenas de entretenimento. Foi conhecendo o brinquedo com o boneco como teatro, como espetáculo, que acendeu a vontade de experimentá-lo.

Embora o interesse pelo teatro de ator fosse muito forte, com a criação do LABORARTE, a curiosidade de experimentar alguns recursos de teatro de animação já se fazia presente (BORRALHO, 2005, p. 58-59), e não desperdiçou a oportunidade de incursionar nesse universo quando provocado pelo projeto pastoral executado pelas Irmãs de Notre Dame, na zona rural da Ilha de São Luís, na década de 1970 (*Ibidem*, p. 60).

Listar peças realizadas pelo LABORARTE sob sua direção, quando as presenças de elementos animados surgem fartamente ora como bonecos, ora como objetos, ora como adereços cenográficos, é um caminho deveras seguro para falar do seu envolvimento com o Teatro de Formas Animadas.

Foi com *Alice no País das Maravilhas* (1973) que se deu o primeiro grande momento de relação com esse tipo de teatro, principalmente na construção de máscaras e outros tipos de objetos animados esculpidos em espuma de *nylon* com revestimento diverso. A partir daí, os departamentos-laboratórios de Artes Cênicas e de Artes Plásticas do LABORARTE passaram a desenvolver conjuntamente pesquisas de formas e materiais para a construção desses tipos de elementos cênicos.

Um espetáculo em particular, *Um boêmio no céu* (1975), de Catulo da Paixão Cearense, montado para efetivar a pesquisa sobre os materiais e truques de caracterização utilizados pelos artistas do teatro popular (folclórico), foi dedicado exclusivamente ao entendimento de maquiagem e figurinos, tendo como tônica de execução adereços, acessórios, vestimentas e máscaras de caras pintadas. Mas foram incluídos aí elementos animados como burrinhas de Bumba-meu-boi (confeccionadas com cofos [cestos] de palha de babaçu).

Entre os espetáculos montados pelo LABORARTE com textos de Tácito Borralho e Josias Sobrinho, com direção e interpretação de Tácito, dois têm particular importância: *João Paneiro* (1975) e *As aventuras do aventureiro Corre-Terra* ou *O cavaleiro do destino* (1976).

O primeiro, *João Paneiro*, resultado de uma pesquisa das teatralidades, mitos e oralidades componentes do universo povoado

pelo imaginário popular do Maranhão e suas legítimas formas de expressão estética, contribuiu com um trabalho de conscientização comunitária sobre a instalação da fábrica Alcoa Alumínio.

A riqueza desse processo de estudo, montagem e apresentações desse trabalho pode ser aquilatada desde o contato direto com os grupos populares e suas discussões nas comunidades envolvidas até um mergulho muito fértil no manancial de técnicas de construção dos objetos artísticos, desde a luteria até os bonequeiros “cassimireiros” e os artistas circenses dos “circos penico-sem-tampa” do interior da Ilha de São Luís.

É de imaginar o volume do material recolhido para o acervo do grupo, mas muito mais o que foi disponibilizado para as análises dos departamentos-laboratórios para a transformação e a elaboração de produto estético.

O segundo, *O cavaleiro do destino*, proporcionou outra investigação e outro método para o processo de criação dramatúrgica. O universo da pesquisa era o mesmo, a forma de desenvolvimento seria outra vez de criação coletiva (ou compartilhada, como se fala atualmente), mas o campo se modificava. Na verdade, o “campo” realmente ficou para trás com a experiência anterior. O grupo já conhecia as tramas e os enredos, e a lida com os mitos e lendas. Então, por que não transformar a sala de ensaios em campo e o próprio elenco em fontes? Todos vieram do interior, e pelo menos a infância de cada um transcorreu por ali. Para isso, foi aplicado um método simples, mas eficaz (muito utilizado na época por movimentos políticos e religiosos) chamado “Tempestade cerebral”, que constava de coletar ideias de um grupo sentado em círculo. Ali, a metodologia foi utilizada como desenho apenas, pois o foco não foi concentrado em ideias dispersas que se coordenariam, e sim num objeto mesmo de estudo dirigido: como se cada cabeça fosse uma gaveta, ia-se abrindo uma a uma e retirando o acervo da memória que registrou o imaginário de cada um, as narrativas e/ou experiências sobre causos e seres mitológicos dos seus lugares de origem e de épocas que não se fixavam na infância.

A riqueza desse acervo foi surpreendente e inestimável. Inclusive

os detalhes das narrativas. Isso levou os coordenadores e redatores a realizarem uma seleção metodicamente rigorosa para entregar aos responsáveis pela construção dramaturgica um material catalogado bem depurado. O formato da carpintaria teatral, forma poético-estética, Tácito decidiu por uma linguagem cordelesca e com Josias discutiu a trama, a sequência, e os enredos dos episódios e algumas das músicas.

O que cerziu os episódios e deu uma unidade de continuidade e conjugação de conflitos foi a descrição de um modo de vida muito presente nas narrativas coletadas: um aventureiro que sempre, de alguma forma, vai (como os próprios atores) do interior para a capital em busca de um destino qualquer.

A montagem desse espetáculo, sua composição cênica, foi um dos mais importantes estudos realizados pelo Departamento-Laboratório de Artes Cênicas do LABORARTE. Possibilitou a amarração de técnicas (modos de fazer) decupadas dos registros de pesquisas anteriores sobre as danças e atuações dos folguedos maranhenses, seus aprendizados, suas releituras e reutilizações. Por exemplo: o estudo das matrizes corporais e componentes gestuais e técnicas de animação dos bonecos gigantes, dos bonecos de máscaras, dos adereços e acessórios animados; estudo dos passos das danças e instrumentos de execução de alguns ritmos, etc.

Assim, a construção e animação do *Cavalo do cão – o pangaré do diabo* assimilou as técnicas das burrinhas do Bumba-meu-boi; a construção da *Barca de D. João* assimilou as técnicas de construção das burrinhas, mas sua animação seguiu os passos do miolo do Boi; a construção dos bonecos gigantes de vara não seguiu as normas de elaboração dos bonecos do Boi, foi uma ampliação dos bonecos de vara pequenos, apenas sua animação precisou de um trabalho quase coreográfico, utilizando os passos de brincantes de cordão de Boi de orquestra, o que facilitou a manipulação de braços e mãos e articulação de bocas. Apenas na *manguda* foi utilizada uma adaptação da técnica de construção da caipora de Boi, mas sua animação seguiu os modos utilizados para os bonecos de vara.

Nas danças, estudos dos passos usados pelos baiantes do

Bumba-meu-boi, em todos os sotaques; pelos brincantes de Pastor Natalino e por filhas de santo (*vondunsis*), do Tambor de Mina, reelaborados, foram utilizados nas cenas em que era necessário dançar.

A peça *A festa da clareira maior* (1978) foi o primeiro texto para teatro infantil escrito por Tácito a ser encenado com bonecos e atores. Com bonecos de técnicas variadas, utilizou-se do material narrativo já coletado para o *Cavaleiro* para a construção da fábula. Bonecos e outros elementos animados foram construídos a partir de papel de jornal e de material de artesanato regional.

A experiência com outros materiais levou à construção das impressionantes máscaras de *Era uma vez uma ilha* ou *O chocalho da cascavel* (1981), espetáculo com atores, máscaras, bonecos de técnicas variadas, incluindo bonecos de luva, bonecos gigantes e bonecos de fio (uns caranguejos grandes que corriam pelo palco acionados por cordéis que ativavam bobinas de lata).

Outros espetáculos se sucederam, empregando sempre a parceria cênica entre boneco e atores, entre eles: *Uma Incelênça por Nosso Senhor* (1979), com bonecos de técnicas que variavam entre varetas, luvas e gigantes; *Passos*, um musical que utilizava máscaras exóticas gigantes, de papelão de caixas de embalagem.

A partir dessa data, o que posso registrar de montagens com animação na safra desse incansável teatrólogo é o espetáculo realizado com elenco misto, composto por atores animadores do Grupo Casemiro Coco da UFMA e da Coteatro, *O processo das formigas* (2012), de sua autoria. É que, bem verdade, sua dedicação à cenografia e à direção o levou a remontagens de espetáculos com bonecos e atores e a montagens de teatro humano como *Viva El Rei D. Sebastião* (2012), *O operário da palavra* (2013), *Espectrofúria* (2014), entre outros.

Creio ser necessário concluir este relato com uma ligeira descrição biográfica do teatrólogo em questão.

Tácito Freire Borralho nasceu em Primeira Cruz, Maranhão, em 7 de agosto de 1948, filho de Claro Lino Borralho e Carmelita Freire Borralho. Fez seus estudos de Primeiro e Segundo Graus em São Luís e iniciou os de Ensino Superior em Recife, no Seminário

Regional do Nordeste e no Instituto de Teologia do Recife, voltando ao Maranhão antes de concluir os estudos sacerdotais. Concluiu, na UFMA, Licenciatura em Filosofia. Obteve, em 2012, o título de professor doutor em Artes pela Universidade de São Paulo – USP.

No final da década de 1960, criou o TEFEMA – Teatro de Férias do Maranhão. Na década de 1970, criou o LABORARTE, foi presidente da Federação Maranhense de Teatro Amador, presidente da FENATA, da CONFENATA e da ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, e do Centro UNIMA Brasil. No início da década de 1990, fundou o Coteatro, onde criou o CACEM – Centro de Artes Cênicas do Maranhão. Foi nesse período o idealizador e consultor cênico da construção e dos equipamentos do Teatro Alcione Nazareth e do Teatro João do Vale. Também incentivou e prestou assistência para a construção e os equipamentos do Teatro Zenira Fiquene.

Tácito Borralho exerce paralelamente uma carreira profícua de professor universitário, diretor e ator de teatro, além de dramaturgo.

REFERÊNCIAS

BORRALHO, Tácito; SOBRINHO, Josias. *O palco do imaginário popular maranhense*. São Luís: Sioge, 1993.

_____. *Gibi, o menino que não sabia voar*. São Luís: Semec/DAC, 1992.

_____. *O boneco - do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O cavaleiro do destino*. São Luís: SESC, 2005.

_____. *O Teatro do Bumba-meu-Boi do Maranhão, brincadeira, ritual, enredos, gestos e movimentos*. 2012. (Tese Doutorado) Escola de Comunicações e Artes – USP. São Paulo.

CRUZ, Arlete Nogueira da. *Sal e Sol*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

LEITE, Aldo. *Memória do teatro Maranhense*. São Luís: Edfunc, 2007.

TEIXEIRA, Ubiratan. *Bastidores, crônicas*. São Luís: Secma, 2012.

Olga Romero: sobre cartografia político-artística

Amábilis de Jesus
Faculdade de Artes do Paraná – FAP – Curitiba



Ludicamente (1993). Grupo Merengue. Direção de Olga Romero.
Foto de Roberto Teitenbach.



Olhando-te (2008). Grupo Merengue. Direção de Olga Romero. Foto de Elenize Dezeniski.



Ludicamente (1993). Grupo Merengue. Direção de Olga Romero. Foto de Roberto Teitenbach.

Resumo: A partir de entrevistas realizadas com a artista-bonequeira Olga Romero, busca-se salientar aspectos da sua biografia, numa cartografia político-artística iniciada já na sua infância, na cidade de Laboulaye, na Argentina. Sua vinda para o Brasil na década de 1970, ao Rio de Janeiro, coincide com uma época de grande efervescência na pesquisa do teatro de animação, no qual grandes nomes se tornaram destaque na história dessa linguagem. Além da singularidade do seu processo de criação, também se percebem em sua biografia o entrelaçamento da arte com os acontecimentos políticos e o trânsito em diferentes países, fortalecendo os seus modos de compreensão da dramaturgia, dos estados de presença e da totalidade da cena. Radicada em Curitiba desde meados dos anos 1980, Olga Romero ali mantém a sua produção artística.

Palavras-chave: Teatro de Animação. Cartografias. Modos de presença.

Abstract: Based on interviews conducted with the puppeteer Olga Romero, this paper highlights aspects of her biography in a political-artistic cartography that began in her childhood, in the city of Laboulaye, Argentina. She arrived in Rio de Janeiro, Brazil in the 1970s at a time of great effervescence in the study of puppet theater, when important artists appeared in the history of this language. In addition to her singularity and her creative process, the interlinking of art with political events is also perceived in her biography. Her travel through different countries strengthened her modes of understanding dramaturgy, states of presence and the totality of the scene. Living in Curitiba since the mid 1980s, Olga Romero has continued her artistic production.

Keywords: Puppet theater. Cartographies. Modes of presence.

Sento-me à mesa de um café com Olga Romero. Aos poucos, tenho a sensação de ser testemunha. E aos poucos também percebo

não ser possível esse posto. Percebo estar diante do intangível. Quase uma dor. Não pertencer a uma geração é como estar diante do intátil. As perguntas singelas buscam pontos de ligação, a intentar uma linha contínua. As respostas cada vez mais se abrem em redes e segmentos, intersecções. Lembro-me de que havia pensado num recorte para direcionar a conversa, para não me perder e para que não se frustrasse a tentativa de aprofundamento, seguindo de perto um único fim: reunir, de modo breve, aspectos significativos do seu fazer artístico. Meio um blefe, pois, acompanhando suas atividades desde o começo dos anos 1990, certamente já havia me deparado com o perceptível, com o que não escapa aos olhos quando nos sentamos numa poltrona para com ela participar de um acontecimento. A sua presença.

Ali, nas intersecções, caminho pelas ruas da pequena cidade de Laboulaye (sudeste da província de Córdoba, Argentina). Chego à praça central, onde uma garotinha recita poesias. Imagino que seu temperamento deva ser forte. Tem apenas sete anos de idade. Seu nome: Olga Romero. De volta à casa, aguarda a chegada do pai. Sabe que ouvirá histórias e, para cada personagem, uma voz diferenciada. Isso aprendeu com ele, seu pai. Se não forem as histórias, serão os filmes. Assiste a eles, encantada com os detalhes, atenta às entonações. No dia seguinte, ela mesma será as personagens, e cantará e dançará. E ouvirá também o rádio-teatro todos os dias. Sua história predileta: *A dança da cigana*. A lição aprendida com o pai jamais seria esquecida. E como que povoada por centenas de vozes – alegres, tristes, melodramáticas, suaves –, reunirá forças para nunca se afastar desse lugar de aconchego. O terrível episódio que ocorreria quando já morava em Córdoba, 1975, longe da família, ao ter sua casa invadida por militares, em plena ditadura argentina, poderia ter ocasionado o abafamento dessas vozes. Para além das metáforas, o lugar de aconchego estava agora ameaçado. Nas intersecções, coloco-me entre a garotinha que recita poesias e a mulher adulta amedrontada, assolada diante da barbárie. Ouço, pondo-me a tatear. Mas não mensuro a gravidade de uma casa

invadida: por um momento, interrompe-se a dança, e calam-se as vozes. Há que ter um lugar secreto na casa para guardar o que não pode ser tocado. E guardou. Retoma o dançar e o cantar. Outras vezes, haveria de recorrer a esse lugar.

Já adolescente, participou de todos os eventos possíveis na pequena cidade. Integrou o grupo de teatro amador, o grupo de dança, coral, sempre em atividade. Imagens também contribuíram para sua formação: *Lili* (1953), o filme de Charles Walters; a foto de Marcel Marceau; a dança do pássaro de Maria Fux. Chegando a Córdoba, matriculada no curso profissionalizante de Arte Dramático de Córdoba, em Rivera Indarte, em pouco tempo, e de modo quase fortuito, se depararia com o que lhe seria determinante: a participação no Elenco Estable de Títeres de La Provincia de Córdoba. Contando com uma linguagem ainda tradicional, o elenco se posicionava atrás das empanadas para dar vida aos personagens. Isso não lhe seria suficiente, e logo estaria diante da plateia, como a Lili, de Charles Walters, em diálogo franco com os personagens animados. Também por essa época, o contato com o mímico Norberto Campos proporcionaria um alargamento no campo de atuação. Talvez não seja exagero dizer que essa primeira etapa se fecha definindo suas características como artista.

A menina e a flor (1969), uma das peças do Elenco Estable, foi pensada a partir da mímica e da utilização de bonecos. A montagem desse espetáculo garantiu sua participação no Festival para crianças na cidade de Necochea. Além do sucesso das apresentações, outro acontecimento marcaria, irreversivelmente, sua passagem pelo festival: o encontro com Héctor Grillo (1935–2007), mímico, ator e bonequeiro, com quem teria os anseios artísticos fortalecidos pelos laços amorosos.

Juntos criaram, então, dois personagens mímicos/palhaços: Gogó (Héctor) e Pirola (Olga), sob a influência da Commedia Dell'Arte e com a inclusão de bonecos em cena. O Café-concerto *Bestiário* tornou-se um espaço fixo para apresentações nos sábados e domingos, e deste modo novas histórias surgiam, tornando conhe-

cido o casal Gogó-Pirola (Héctor-Olga). Apesar do reconhecimento e das sessões com casa cheia, era difícil manter as produções, pois não havia nenhuma forma de subsídio.

Na virada do ano de 1971 para 1972, Héctor estava no Brasil em busca de outras possibilidades de trabalho. Olga mantinha seu sonho de estudar Teatro do Absurdo na França, e juntava dinheiro para a compra das passagens. Mas, em carta trocada com Héctor, vários argumentos a fizeram mudar a rota, entre os quais: no Brasil, havia mulheres que dançavam com sombrinhas, como ela o fazia desde menina. Olga partiu para o Rio de Janeiro, quase sem dinheiro e sem documentos. A alternativa para se manter economicamente foi a confecção de bonecos para serem vendidos em feiras. Em breve, as amizades se estabeleceriam e com elas novas parcerias artísticas. Com João Siqueira (1941–1998), montaram *O jogo de 3 por 3*, recebendo crítica elogiosa de Ana Maria Machado. Vieram os festivais.

Nomes importantes da história do Teatro de Animação do Brasil começaram a surgir em seu relato. Entre um café e outro, ouço-a contar sobre o festival em que se apresentaram os grupos de Ilo Krugli, Álvaro Apocalypse (1937–2003), Tácito Freire Borralho, Manoel e Marilda Kobachuk, e Ana Maria Amaral, entre outros. Os fragmentos se unem dando face a um tempo que, sem dúvidas, se caracterizaria como a efervescência e o pilar dos novos procedimentos nessa linguagem. Pergunto se havia alguns modelos que se tornaram comuns nos processos de criação desses grupos citados, como por exemplo, as múltiplas possibilidades de usos das matérias. A resposta veio rápida: cada um destes grupos trazia algo de novo, de singular, e assistindo às cenas se distinguiam os procedimentos e processos diferenciados, únicos, com todo o frescor de uma juventude que desbravava um campo de pesquisa ainda inédito, com suas questões políticas, o desejo intenso de se colocar no mundo, de opinar, de experimentar o fazer e nele descobrir qualquer brecha que indicasse um outro procedimento e outro, até que tudo se estabelecesse

como linguagem. Uma palavra lhes rondava: liberdade.

A sobrevivência ainda era garantida pelos bonecos vendidos nas feiras. No ano de 1975, o casal retornou a Córdoba. Olga fez concurso para a vaga de bonequeira no seu antigo trabalho e passou em primeiro lugar. O salário também não chegava ao final do mês. Eram os anos de ditadura. Mesmo assim, produziram um novo espetáculo: *Vamos, Força, Hop!*. Depois do sucesso, Héctor voltou para o Brasil e Olga permaneceu com vários trabalhos. Em 1977, foi convidada para participar do programa de televisão intitulado *Assomados y escondidos*, de teatro de bonecos. Silvina Reinaudi e Carlito Martinez, ilustres bonequeiros da cena argentina, seriam agora seus parceiros de trabalho e amigos de toda uma vida. Nesse programa, tornou-se muito conhecida por seus quatro personagens, em especial por Urraca, o pássaro.

Estamos no ano de 1978. Uma pausa. As confissões me são feitas, mas não devem aparecer no texto. Por um medo que perdura. Pelo envolvimento dos nomes dos amigos, Silvina e Carlitos. Por um último motivo, que me faz recuar e jurar que jamais as escreveria. No encontro seguinte, Olga retrocede e diz ter conversado com Silvina. A lembrança viva, e de tão viva, não a pode me descrever. A invasão do espaço de trabalho. Outra barbárie da ditadura. Custa-lhe mencionar o ocorrido. É um motivo pelo qual não valeria a pena uma incursão pelos detalhes: seu filho nunca soube dos episódios vividos sobre a pressão da política militar. Tenho dúvidas. Quais seriam os limites para a publicação escrita de suas memórias? Pondero, mesmo tendo a autorização. Depois, penso em seus amigos, a grande maioria do Rio de Janeiro, aqueles mesmos do período de efervescência cultural, aqueles que em pouco tempo também tiveram suas vidas invadidas, sem direito a escolhas, separados sem o adeus devido, escapados nas madrugadas tristes, e nem por isso deixando o ofício de lado. Vários nomes conhecidos. Muitos deles, próximos a nós, da geração seguinte e das outras gerações. Essa angústia cercando seus processos de criação. Tomo a decisão, mesmo não sendo testemunha, mesmo tendo apenas as impressões.

E doem as impressões. Não à toa um grande silêncio encobre essa passagem histórica.

Um novo cenário: a cidade de Lages, em Santa Catarina, no ano de 1979. Olga se juntou ao Grupo Galha Azul Teatro. A formação do grupo contaria, então, com Héctor Grillo, Valmor Beltrame (Nini), Jean Pierre Barreto Leite, Lota Lotar Cruz, Ivan Cascaes e Ricardo Almeida. As estratégias de processos de criação incluíam: trabalhos nos bairros, praças e interior do município com agricultores e universitários; muitas das montagens partiam das lendas contadas pelo povo da região, aproximando-os das obras. Dentre as montagens, destacam-se: *Um pouco de tudo* (1977); *Lages lá... Lá... Lages Gê... Gê...* (1978); *Viva o verde* (1978); *No Planalto Sul tropical do Sol* (1978); *E agora?* (1979).

Outra estratégia adotada pelo grupo foi ensaiar no calçadão da cidade para que os passantes pudessem acompanhar o processo de criação. E mais tarde, na produção de *Sonho I* (1984), espetáculo para adultos dirigido por Olga em parceria com Nini Beltrame, adotou o “pague se gostar”. A mais conhecida das obras, *E a Galha falou*, estreada em 1979, possibilitaria a viagem de membros do grupo, no ano seguinte, para um festival em Bielsko-Biala, no sul da Polônia. Surpreso com a apresentação, o público polonês não se cansou de prestar homenagens, em especial ao nome de Olga Romero, bradado e aplaudido.

Na Polônia, contataram bonequeiros italianos e decidiram se arriscar em viagem, mesmo sem datas de apresentação. Desembarcaram em Roma, depois, Bologna e San Marino. Mais uma vez, a confecção de bonecos para vendas serviu para a sobrevivência. *Saravá Minerva* (1980) foi montado em Abruzzo. Quase um ano havia se passado, e resolveram ir para Paris. Durante o dia, montavam um pequeno palco na porta do Centre Georges Pompidou. À noite, cantavam e vendiam seus bonecos. Antes de voltar para o Brasil, percorreram as cidades de Madri e Barcelona, na Espanha.

Chegando ao Brasil, sozinha em seu primeiro dia no Rio de Janeiro, a sorte lhe deu boas vindas. Reencontrou Valmor

Níni Beltrame e Sônia Branco Beltrame, que a receberam com promessas de trabalhos no antigo cenário de Lages. Um compromisso inadiável: buscar o filho que havia ficado na Argentina sob os cuidados da mãe. A partir daí, não mais se separariam. Retomou o Grupo Galha Azul, agora com novo elenco: Adeodato Rhoden, que confeccionava os belos bonecos da companhia, além de integrar o elenco, Valmor Beltrame, Marcelo Andrade, Íria Woigth e Soninha Silveira. Com eles, Olga dirigiu *Trenzinho sem trilho*. Manteve-se mais dois anos e depois foi para Criciúma, última parada antes de estabelecer residência em Curitiba, onde fundaria o Grupo Merengue, juntamente com seu filho Bernardo Grillo.

Desde 1988, o Grupo Merengue traz em seu currículo as montagens de *Maria das Cores e seus amores* (1990); *Efeitos com afeto* (1997); *Circulando – ando* (1995); *As peripécias de Arrabbiato* (1996); *Lembranças da Maga* (1994); *Lendas da Vila de Curitiba* (2006); *Picadeiro* (2006); *Dom Quixote para crianças* (2005); *Ludicamente* (1993); *Olhando-te* (2007); *Jasmim* (2004); *A viagem do pescador na Ilha dos Quadrados* (2009); e a adaptação de textos de Eduardo Galeano, espetáculo para adultos, intitulado *Abraços* (1997). Com esses espetáculos, viajou por quase todos os festivais de teatro de animação do Brasil e também por vários festivais da Argentina, Chile, Uruguai, Colômbia e Itália.



Maria das cores e seus amores (1990). Grupo Merengue. Direção de Olga Romero. Fotógrafo não identificado.

Antes da fundação do Grupo Merengue, Olga recebeu um convite para integrar um Projeto no Museu Guido Viaro e nele recepcionar as crianças em visita ao museu no ano de 1988. Numa manhã, ao acordar, vieram-lhe o texto, a imagem do cenário, do figurino e dos bonecos. Nascia *Maria das Cores e seus amores*¹. Ela, Maria das Cores, recebia as crianças do projeto falando da sua chegada ao Brasil num navio. A viagem havia sido longa, pois embarcara na Itália. No percurso, em meio às tempestades, sua bolsa de cores saiu voando. Sim, ela colecionava cores. Agora, para recuperar a sua coleção, era necessário perceber nas obras do pintor Guido Viaro cada uma das cores e suas nuances. Tempos depois, o roteiro foi adaptado para o palco e apresentado na antiga sede da Cinemateca de Curitiba. Outras adaptações foram feitas. Foi convidada a participar do Programa Pró-Ler, ação do Ministério da Educação do Brasil, e *Maria das Cores* foi readaptado, agora em interface com a literatura.

Ludicamente, roteiro concebido no dia em que soube da morte de Federico Fellini, em 1993, confirma uma particularidade notável em seu trabalho. A homenagem ao diretor italiano, prestada na junção de técnicas da linguagem de animação, mostra o seu entendimento da arte como lugar de realização dos sonhos, onde o tempo/espaço não devem satisfações à realidade ou ainda: o que pode ser a realidade, senão aquela com a qual vivemos em intensidade? A realidade não se mistura com os desejos e os devaneios? Seria possível mesmo apartá-los? Em seu viveiro de imagens, algumas parecem se congelar numa fotografia, a fixar as minúcias, até que se possa adentrá-las e a elas pertencer, e com tamanha força que, quando delas se afasta, já não há mais divisões entre os planos. O visto foi vivenciado. No final do espetáculo, surge a figura de Fellini. O aspirado encontro.

O roteiro de *Olhando-te* (2007) sugere um passeio pela cida-

¹ O texto da peça se transformou no livro, edição bilíngue, *Maria das Cores e seus amores* – *Maria de los Colores y sus amores*, publicado pela editora Arte & Letra no ano de 2005.

de de Curitiba, pela sua arquitetura, suas histórias escondidas em cada esquina. Na descrição, surge imponente o prédio do Correio, aonde chegam as cartas de tantas partes do mundo ao encontro de pessoas que aqui vieram morar. Ela, a personagem da trama, veio da Argentina, à procura de seu amor. Ele, o amor perdido, indica como poderá achá-lo: estará em todas as coisas belas ou artísticas que se puserem em seu caminho. Quem sabe em um ipê amarelo. Outras indicações são postas embaixo das poltronas dos espectadores, e eles podem ajudá-la. As pistas a levam até o Relógio do Sol, no centro da cidade.

O jogo entre realidade e ficção se dá, sobretudo, em justaposição aos seus dados biográficos. Quase sempre a personagem principal vive situações retiradas ou elaboradas a partir de suas próprias vivências. No entanto, Olga não recorre ao recurso mais frequente do teatro de animação: a utilização do boneco como seu alter ego, como desdobramento de sua persona. Também não utiliza o boneco como um analista ou um crítico, uma consciência extra, e outros usos vistos nessa linguagem. Olga se coloca numa relação de igual para igual, humanizando os bonecos, por vezes, tornando-se ela mesma um boneco. Os planos ficam presentes: o humano e o não humano. Mas há transições o tempo todo.

A presença do humano, no teatro de animação, é sempre estudada com precaução. Embora sejam infinitas as possibilidades de conjugar a presença do humano com o não humano, e a história possa indicar inúmeros exemplos de composição dos dois níveis, algumas regras se interpõem para a fixação das convenções. Em função disso, a interação direta com a plateia requer cuidados, pois, se a linguagem da animação é o lugar da extrapolação do ilusionismo, por outro lado só sobrevive dos códigos devidamente estabelecidos.

Olga parece ter encontrado um espaço diferenciado para se colocar em cena. E aqui, toda a sua trajetória e a sua formação (e entenda-se a formação também advinda dos filmes e imagens vistos e preservados em sua memória) ganham sentido e se juntam, e nada pode ser dispensável. A fotografia de Marcel Marceau

presente em seu corpo ou a dança do pássaro de Maria Fux. Em cena, Olga transita entre linguagens: será sempre atriz e dançarina, e mímica, e cantora, e bonequeira. Sempre se fará presente na boca de cena para se aproximar do público, para ouvi-lo, e responder-lhe. O rompimento com as convenções será sua única convenção. A Lili de Charles Walter e os bonecos, seus melhores amigos. Lili, como que retirada de seu entorno, tornada imagem, interiorizada. Lili-Maria das Cores, a colecionadora. A bolsa que se perdeu na tempestade: o lugar secreto. A bolsa, uma suspensão do tempo, a infância mantida, a recusa dos dias de angústia.

A presença de Olga em cena pode ser entendida como uma entre tantas das transformações ocorridas no teatro de animação dessa geração dos anos 1970 e 1980. Sem exageros, a sua presença é também um dos fragmentos de uma história de transformações, de mudanças na compreensão dessa linguagem, como um portal de passagem. Depois do último café, ainda percorro Laboulaye, Córdoba, Rio de Janeiro, Polônia, Itália, França, Espanha, Lages, Curitiba, sabendo ser essa uma cartografia político-artística. Laços de amizades tornados nós. Os nomes dos amigos pronunciados com o mais profundo dos sentimentos: Nini, Sônia, Marilda, Manoel, Silvina, Carlito, Mônica e tantos outros mencionados durante a conversa, pelos anos de convivências e histórias forjadas. E fico com a forte impressão de ter me aproximado do que me parecia intátil.

Ângela Belfort e a brincadeira do mato

Marcondes Lima

Universidade Federal de Pernambuco – UFPE – Recife



Ângela Belfort e cabeça esculpida por Mestre Boca-Rica (2014). Foto de Marcondes Lima.



Ângela Belfort em meio a dois bonecos gigantes em um desfile em Nova Friburgo (1989). Fotógrafo não identificado.



Desfile do Bloco O Come-Cru - Carnaval de Olinda (1989). Bloco organizado por Ângela Belfort. Foto do acervo da família Belfort.

Resumo: Traços biográficos da pernambucana Maria Ângela Belfort de Araújo são delineados com foco em aspectos pertinentes ao Teatro de Bonecos tradicional do Nordeste brasileiro. Em sua trajetória artística, destacam-se trabalhos como bonequeira, atriz, dramaturga e encenadora. Atuante no universo do Teatro de Bonecos brasileiro, também tem forte atuação como pedagoga, professora de Ensino Superior e estudiosa do mamulengo. Esteve à frente da Associação Pernambucana de Teatro de Bonecos e da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, onde lutou pela visibilidade, reconhecimento e valorização da arte dos mestres mamulengueiros.

Palavras-chave: Teatro de Bonecos em Pernambuco. Mamulengo. Ângela Belfort.

Abstract: This article is a biographical feature of Maria Ângela Belfort de Araújo, born in the State of Pernambuco, focusing pertinent aspects concerning the traditional puppet theater in Brasil's Northeast. Maria Ângela Belfort's work as a puppeteer, actress, playwright and stage director stands out in her artistic journey. Active in the Brazilian universe of puppet theater, she also has a strong performance as a pedagogue, is a university teacher, and is a mamulengo expert. Belfort has been President of the Associação Pernambucana de Teatro de Bonecos as well as of the Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, where she fought for visibility, acknowledgement and recognition of the mamulengo masters' value.

Keywords: Puppet Theater in the State of Pernambuco. Mamulengo. Ângela Belfort.

Aos dez anos, decidiu fugir de casa, profundamente desgostosa com as diabruras impunes de um irmão que destruiu seu ioiô (logo o dela, que era conhecida na vizinhança como invencível no brinquedo) e ainda lhe garantiu reprimendas maternas e paternas. Tomou coragem e foi falar com o gerente do Circo Garcia

que estava com lona armada em Belo Jardim, cidade onde então morava. Queria ir embora com a trupe. Olhando para a “menina jeitosinha e bonitinha”, o homem aceitou a proposta e lhe avisou que estariam partindo no dia seguinte. Ele nem imaginava que a criatura fosse filha de um delegado. Ela preparou suas coisas e, para não levantar suspeitas, foi à escola como todos os dias. Chegando lá, a diretora anunciou que não haveria aula, pois o governador do Estado tinha morrido. A gurizada voltou feliz para casa, gritando pelas ruas: “Agamenon Magalhães morreu! Agamenon morreu!”. Quando a menina chegou em casa, já encontrou um caminhão recolhendo a mobília. Perguntou ao pai o que significava aquilo. A explicação foi uma só: “Agamenon morreu, vão transferir todos os delegados, e eu saio daqui antes que me mandem embora. Não vou dar esse gosto a ninguém”. Seu plano de fuga acabou assim, sendo frustrado por um político defunto.

Maria Ângela Belfort de Araújo nasceu em 1942. O pai era um baiano, escorraçado de suas terras pelas ameaças do rei do cangaço. A mãe, pernambucana, vinha da linhagem dos senhores de engenho. Por conta da profissão do pai, toda sua infância foi de nômade. Começou a ver o mundo em cima de um caminhão, zanzando de uma cidade para outra do interior pernambucano. Para ela, tudo isso lhe reservou muitos tesouros na memória e uma rica experiência de vida.

Como tinha adoração pela filha e gostava muito da sua companhia, o homem levava a menina para a delegacia. Gargalhando, Ângela diz que “dava expediente com ele”. Como uma boa contadora de causos, a bonequeira descreve com detalhes aquilo que muitas vezes testemunhou com seus olhos de criança curiosa e arteira. “Os mamulengueiros, para fazer apresentações, tinham que mostrar os bonecos na delegacia e pagar uma licença. Se tivesse alguma figura ou passagem com conteúdo obsceno, era censurado.” Felizmente, apesar de ainda passarem por muitos percalços, esses artistas não são mais submetidos a esse tipo de controle.

As situações e falas que ela reporta não divergem daquelas

apresentadas pelos mestres mamulengueiros em suas “funções”. São clássicas na “brincadeira” dos bonecos as cenas em que figuras representativas dos poderes instituídos como os cabos de polícia, delegados, padres e patrões são ridicularizadas. Grande admiradora da autenticidade e do espírito criativo desses artistas, Ângela continua a puxar pelo fio da memória e vai reforçando a ideia de como é tênue o limite entre vida e a representação para esses bonequeiros. O delegado dizia: “Fale aí as pornografias que vão dizer”. E, com o boneco na mão, o mamulengueiro dizia: “Falo isso, mais isso...”. Ao ouvir certas expressões tomadas como indecorosas, seu pai reagia: “Não fale isso, não. Não está vendo a menina?!”. Ao que o bonequeiro respondia: “Mas foi o senhor que mandou...”. O delegado retrucava: “Mas você não está respeitando a menina. Pare, pare, pare!”. E o mestre do brinquedo emendava: “Não sou eu que estou falando, não, seu Cabo. É o boneco...”. Essa esperteza, segundo Ângela, sempre desarmava seu pai, que, no entanto, nunca autorizava os artistas a fazerem apresentações nas ruas principais e com muito movimento. Eles eram mandados para as pontas de rua – as zonas de meretrício –, onde nada do que era dito ou mostrado ofendia a moral e os bons costumes. Nem rendia ao artista uma boa arrecadação de dinheiro.

Era uma “menina de família”. Por isso mesmo, não podia participar dessas “coisas de gatinha”. Mas ficava encantada com tudo aquilo. Como diz: “Naquele tempo, quem fazia mamulengo era muito perseguido”. Numa demonstração da matreirice que ainda existe em seu espírito, entre gargalhadas, descreve as artimanhas que urdia para convencer o pai. Chegando em casa, ela tratava de cortar os cabelos do delegado, aparar unhas e fazer cafuné. Quando ele estava bem derretido, manhosa, pedia: “Agora, eu quero ir pro mamulengo”. Quando o pai dizia não, ela caía num choro tão desesperado que o fazia concordar em levá-la. Mas ficavam bem distante da tenda dos bonequeiros, no fundo, depois de todos os espectadores. Ângela queria ver, pegar nos bonecos, mas ele não deixava. Por esse motivo, invariavelmente, saía frustrada depois das apresentações.

Chegando em casa, armava-se de espigas de milho, arrancava a cabeça plástica de suas bonecas e improvisava o brinquedo. Não dispunha de muitos recursos e seguia pelo mesmo caminho dos mamulengueiros em seus percursos formativos. Procurava imitar como podia os jogos teatrais dos mestres a que conseguia assistir. Incluía neles até a música, tocando um realejo. Fazia seu próprio mamulengo para os meninos da rua e cobrava um tostão de cada um. Quando o pai retornava fora de hora e a pegava fazendo isso, era motivo para tomar uma surra. “Vida de filha de delegado não era coisa fácil...” Ela engata mais uma gargalhada gostosa e outra conexão. Já adulta e andando pelos rincões do Ceará, encontrou bonequeiros que faziam da mesma forma que ela: usavam cabeças de brinquedos industrializados para compor as feições de algumas figuras. Também tiravam do realejo os efeitos sonoros e musicais para o acompanhamento das cenas.

Somente quando ingressou no Ginásio, no ensino normal, fazendo o chamado “pedagógico” numa instituição mantida por freiras, é que aprendeu a trabalhar com papel machê. A partir de então, “pegou gosto” por fazer bonecos com esse material. Usava-os em apresentações na escola, em aulas de catecismo, e os padres deixavam. Muito espertos, eles não lhe pagavam nada. Mas cobravam ingressos dos alunos que a assistiam. Seu olhar memorialista e crítico, longe de guardar mágoas, extrai do episódio não mais que risos. Mesmo católica, imagino o quanto ela ainda deve se divertir com as passagens dos padres nas apresentações de mamulengo. Na forma tradicional do brinquedo popular, as figuras clericais são devidamente punidas por seus deslizes amorais, seja com bordoadas, seja sendo aniquiladas por cobras que as levam direto aos “quintos dos infernos”. Um ato de justiça simbólico, num tipo de representação que é considerada por Marco Camarotti como sendo um verdadeiro drama social¹.

¹ Para entender as ideias do estudioso pernambucano, que se ampara nos conceitos lançados por Victor Turner, indicamos a leitura da obra de Camarotti (2001) *Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste*.

Ângela, como muitos jovens, queria mudar o Brasil, espalhando ideias libertárias antes da ditadura militar. Aos dezoito anos de idade, ainda sendo aluna “do pedagógico”, foi professora locutora de educação a distância. O bispo de Caruaru, parente do seu pai, lhe convidou para trabalhar junto ao Movimento de Educação de Base – MEB². O programa ia ao ar às 6h30 pela Rádio Cultura de Caruaru, na tentativa de alfabetizar “matutos” com consciência política. Quando não tinha aula, seguia pelos matos, com outros integrantes do MEB, visitando escolas para ver como o processo educacional estava em andamento. Encontravam os matutos com medo dos comunistas. Distribuía cartilhas, rádios e antenas nas casas. Diverte-se ao dizer que tem de “cem a cento e cinquenta afilhados espalhados pelo mato”. É que, motivadas por sua influência e simpatia, muitas famílias a chamavam para ser madrinha dos filhos. Ela costumava atender a todos os convites. Também por conta dessa ação educativa do MEB, por várias vezes viajou ao Recife para participar das reuniões com o Movimento de Cultura Popular – MCP³. Lembra-se da alegria em participar dessas reuniões no Sítio da Trindade, junto com pessoas importantes como o educador Paulo Freire.

Aproveitando o canal disponibilizado pela Rádio Cultura de

² Na década de 1950, começaram a ser realizadas as primeiras experiências educacionais através do rádio por iniciativa de bispos do Rio Grande do Norte e Sergipe. Inspiravam-se na *Acción Cultural Popular de la Iglesia Católica de Colombia*. Em 1961, a Presidência da República, sob o comando de Jânio Quadros, formalizou a criação do MEB, em acordo com a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Utilizando emissões radiofônicas, o programa, bastante amplo, propunha levar educação de base a populações carentes nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do País.

³ O MCP surgiu em 1960, no Recife, durante a gestão de Miguel Arraes como prefeito da cidade. Inspirado no modelo francês *Peuple et Culture*, com orientação política nitidamente de esquerda, o movimento buscava difundir manifestações da arte popular regional, promover a alfabetização de crianças, jovens e adultos e a conscientização política através da educação. Para isso, utilizava espetáculos em espaços públicos, manutenção de grupos artísticos, capacitação em artes, publicação de livros e cartilhas. O jovem pedagogo Paulo Freire encabeçava o programa de alfabetização e tinha ao seu lado intelectuais e artistas como Hermilo Borba Filho, Ariano Suassuna, Luiz Mendonça, Francisco Brennand, entre outros. Ganhou dimensões nacionais por volta de 1962–63, sendo extinto em 1964 com o golpe militar (COELHO, 2012).

Caruaru, Ângela resolveu inserir no programa educativo um quadro humorístico para “aliviar a cabeça” de seu alunado. Foi quando criou os personagens Maria Loiceira e Zé do Barro que iam ao ar todo sábado. Daí vem uma de suas mais antigas lembranças sobre um fenômeno que também ocorre no mamulengo: o encantamento do público que, voluntariamente, opta por embaralhar o faz-de-conta e a vida, a ficção e a realidade. Causava espanto a Ângela os ouvintes escreverem cartas para um personagem por ela criado e encarnado.

A audiência crescia, e com seis meses de programa não só os seus alunos de alfabetização, mas toda Caruaru prestigiava sua iniciativa. Esse foi o motivo que levou o dono da emissora a lhe convidar para fazer um programa inteiramente seu. Nessa altura dos acontecimentos, em 1966, sua vida poderia ter tomado outro rumo. Mas, obediente, a jovem foi pedir ao pai o consentimento para essa realização. Ele a proibiu, dizendo que “filha minha não vai dar para puta”. Atrizes, jornalistas e radialistas ainda eram tomadas como prostitutas naquela época. Principalmente numa cidade do interior pernambucano. Teimosamente, Ângela continuou a fazer sua Maria Loiceira até se casar. E ainda guarda todas as peças radiofônicas que escreveu.

Quando casou, o marido tradicionalista – engenheiro que “só via concreto e cimento” – a proibiu de fazer muitas coisas, inclusive fantoches. Por oito anos, tempo que durou o relacionamento, ela só brincava com teatro de bonecos para entreter seus filhos. Depois de desquitada, passou a desferir o bordão: “Quem quiser casar comigo tem que me deixar brincar com mamulengo”. Foi já morando em Olinda, por volta de 1973, que começou a utilizar o Teatro de Bonecos como fonte alternativa de renda. Criou o Grupo Mamulengo, onde trabalhava inicialmente apenas com seus três filhos: Ângela Fernanda, Ana Cláudia e Eduardo Fernando. Intuitiva, não convivia ou trocava saberes com os bonequeiros da cidade. No final dos anos 1970 e início de 1980 é que passou a ter contato mais direto e constante com Madre Escobar (Armia Escobar Duarte), Carmosina Araújo e outros artistas locais. Nessa

época, também foi trabalhar com palhaçaria no Centro de Educação Comunitária e Social do Nordeste – CESCONE. Lá passou a fazer parte do elenco do Teatroneco, grupo da casa, atuando junto com Augusto Oliveira, Izabel Concessa, Alexina Crespo, Waldeck de Garanhuns, Manoel Carlos e Paulo Germano.

Com o Grupo Mamulengo, Ângela atuou entre 1975 e 1983. No conjunto de suas criações, destacam-se *Zeca e Muqueca no Reino de Sapeca* (1979) e *Tauá, um canto de liberdade* (1983), que cumpriram temporadas em teatros do Recife. Também realizou apresentações esporádicas de suas produções fora de casas de espetáculo, em espaços alternativos e circulando pelo interior do Estado, ocupando auditórios de rádios difusoras em cidades como Caruaru e Garanhuns.

A existência no Brasil de muitos grupos homônimos levou à decisão de mudar o nome de batismo do grupo. Após uma breve pausa, ele retomou suas atividades passando a ser chamado de Scenas. Uma das primeiras produções da companhia com a nova denominação foi o musical infantil *Reinações de um rei* (1987), escrito e dirigido por Ângela. Utilizando diferentes técnicas de manipulação, explorando a interação entre bonecos e atores, o espetáculo representou Pernambucano no *Bonecos Brasil 87 – Festival Internacional de Teatro de Bonecos*, realizado em Nova Friburgo/RJ. Também participou do *II Festival Nortel/Nordeste de Teatro de Bonecos*, realizado em Fortaleza no ano de 1988. Ambas as realizações da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB e seus núcleos locais.

As lembranças da artista refrescam as minhas, e me vejo, como jovem aderecista, trabalhando para um espetáculo do Scenas. Uma aventura cênica que foi além do universo do teatro de animação: a estreia nacional de *O homem e o cavalo* (1988), polêmico texto de Oswald de Andrade (1890–1954). A encenação foi assinada por Ricardo Bigi de Aquino, então professor da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Mas uma gargalhada de Ângela me faz voltar para *Reinações de um rei* que, por quatro anos, fez parte do

repertório do grupo, até 1990. As desventuras do autoritário Rei Reinaldo, que aprende o que significa democracia, com o Pinto Miudinho, depois de mil decepções, são capazes de revelar as orientações ideológicas que até hoje são tão caras para a bonequeira e pedagoga.

Em 1997, Ângela dirigiu e atuou no espetáculo *Torturas de um coração*. A obra de Ariano Suassuna (1927–2014) é um “entremez”, concebido originalmente para ser encenado com mamulengos. Inserida no seminal livro de Hermilo Borba Filho (1917–1976), *Fisionomia e espírito do mamulengo*, foi publicada pela primeira vez em 1966 e figura lado a lado com as transcrições da produção dramaturgica dos mestres mamulengueiros Januário de Oliveira e Manoel Amendoim. A estreia da produção do *Scenas se deu dentro da programação da I Mostra Pernambucana de Teatro de Bonecos*, ainda em 1997. Temporadas do mesmo espetáculo aconteceram nos anos de 1999, 2007, 2009 e 2011. Emocionada, num misto de orgulho e devoção, ela conta como o ilustre espectador e dramaturgo ria ao longo de uma das apresentações dessa montagem. O respeitável senhor, com quem não havia tido contato pessoal anterior, ria sem reservas e como uma criança. Em suas palavras: “Ariano gargalhava como se estivesse vendo pela primeira vez aquilo que ele mesmo criou”. Escutá-la falar sobre aquele que é um de seus mentores intelectuais dá a exata medida do impacto causado pela morte recente desse grande artista e pensador brasileiro sobre sua alma sensível.

Ela não me contou, mas numa apuração posterior descobri que o seu primeiro encontro com o texto de Ariano já havia ocorrido, em 1984, no Grupo Haja Pau, vinculado ao Departamento de Capacitação – DECAP – da Secretaria de Educação de Pernambuco. Da equipe de bonequeiros, também fizeram parte Izabel Concessa e Waldeck de Garanhuns. Trabalhou durante décadas como técnica do DECAP, repassando conhecimentos pedagógicos para professoras e professores de toda a rede de ensino estadual. Isso lhe deu mais uma oportunidade de percorrer o interior pernambucano,

revido localidades por onde passou na infância. Nos cursos e oficinas que oferecia, nunca deixou de inserir alguma atividade com bonecos. Nessa esfera de trabalho, sua competência como pedagoga era vista pelos superiores como algo maior e mais importante que a verve de artista bonequeira. Mesmo assim, não foi sem esforço que conquistou a publicação do seu livro *A auto-expressão através do jogo dramático* (1985). Ela não esconde que sentia certa pontada de preconceito nas muitas vezes em que se referiam a ela como “a mulher dos bonecos”.

Em 1986, Ângela atuava como presidente da Associação Pernambucana de Teatro de Bonecos – APTB, o núcleo da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB sediado no Recife. Também assumiu a frente da Comissão Nacional de Apoio e Incentivo ao Boneco Popular, protagonizando uma rica experiência pelo interior dos Estados de Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará. Sua missão era radiografar “[...] a verdade dolorosa da arte popular do mamulengo, bela e heróica na perseverança fanática de seus protagonistas” (VALLI, 1989, p. 5). A empreitada incluía nos seus objetivos: promover encontros entre mestres bonequeiros, realizar oficinas com eles em escolas públicas, estimular prefeituras e paróquias dos locais visitados a contratá-los para a realização de espetáculos, buscar patrocínio para apresentações em suas próprias comunidades, além de promover ações de intercâmbio entre artistas no Espaço Tiridá⁴, oferecendo assim uma alternativa de local apropriado para apresentações de mamulengueiros. Financiado pelo INACEN – Ministério da Cultura, o projeto foi realizado no período de agosto de 1986 a janeiro de 1987, conseguindo interagir com cerca de doze artistas que mantinham a forma tradicional do Teatro de Bonecos nordestino, chegando a mais de setenta prefeituras nos Estados por onde passou. Se Ângela nutria, desde

⁴ O Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá, como também o Teatro Mamulengo Só-Riso, nasceu da proposição dos integrantes do Grupo Mamulengo Só-Riso. Inaugurado em 1994, é mantido pela Prefeitura de Olinda.

a infância, uma imensa admiração pelos mamulengueiros, essa intensa experiência a fez estreitar ainda mais os laços de afeto com esses artistas. Redobrou seu esforço na luta pelo reconhecimento e valorização dessa expressão cênica, tendo conseguido cadastrar e garantir, por um ano, o pagamento de apresentações mensais para trinta mamulengueiros dos Estados por ela visitados.

Ainda na função de diretora do Núcleo da ABTB no Recife, Ângela foi responsável pela organização e realização do *I Festival Norte-Nordeste de Teatro de Bonecos* em 1986. Mais de cem bonequeiros, vindos de dez Estados (Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Pará, Roraima e Acre), participaram do evento que durou quatro dias. Eu era aluno do Curso de Licenciatura em Educação Artística (UFPE) e começava a me encantar pelo universo dos bonecos, dando os primeiros passos junto com o Grupo Mão Molenga Teatro de Bonecos. Lembro que foi mais que prazeroso testemunhar esse acontecimento ímpar. Foi instrutivo acompanhar o desfile com bonecos de todos os tipos pelas ruas centrais do Recife, ver espetáculos em teatros, escolas e praças públicas, além de participar dos debates como ouvinte. Um encontro festivo, feito por figuras abnegadas. Muitos dos artistas convidados aceitaram ficar na Escola Estadual João Barbalho, alojados em salas de aulas que foram transformadas em dormitórios. Uma adesão assim, tão altruísta, me parece difícil de ver hoje em dia.

A semente plantada pela ABTB e APTB, apesar do resultado positivo, não fez florescer na cena local um projeto de continuidade para um evento dessa natureza. Passados quase trinta anos, Recife viu acontecer somente mostras esporádicas de Teatro de Bonecos e em proporções bem mais reduzidas. Fora as edições do SESI Bonecos (2004, 2008 e 2012), com proposições e representatividade bastante diversas, também merecem destaque: a Mostra Pernambucana de Teatro de Bonecos (1997, 1999, 2007, 2009 e 2011), uma realização de Jorge Costa, genro de Ângela e atual presidente da APTB, e a Mostra Casa de Mamulengo, que desde 2009 tem sido anualmente realizada pelo SESC Casa Amarela.

Em 1987, a bonequeira foi eleita presidente da ABTB, desempenhando tal função até 1992. Realizou palestras sobre o mamulengo em festivais nos Estados Unidos da América, Japão e Inglaterra. Essa foi uma das principais bandeiras durante seu mandato: dar visibilidade a essa arte. Outro motivo de orgulho é ter realizado em sua gestão a última edição da *Revista Mamulengo*. Elas vão do nº 1 ao 14, mas pularam o nº 13 por superstição. Também faz questão de destacar a valiosa presença de Virgínia Valli como editora, o trabalho das jornalistas Ângela Fernanda Belfort (sua filha) e Ana Maria Nogueira, além da participação de João Jardim e Jorge Costa. Diz que tudo tem seu tempo, mas não esconde a tristeza de ter visto a publicação sair de circulação.

Como professora, atuando na Faculdade de Ciências Humanas de Olinda e na Fundação de Ensino Superior de Olinda, dirigiu respectivamente os grupos Fachart e Expressarte. Ainda atuante em cursos de graduação, Ângela leva os bonecos para onde vai. Nunca deixando de pôr foco sobre o mamulengo, obteve o grau de mestre em 2001 no Curso de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Federal da Paraíba. Sua dissertação, intitulada *A Brincadeira Besta do Mato: o mamulengo no contexto sociocultural da Mata Norte de Pernambuco* (2001), traça o perfil de cinco mamulengueiros de gerações diferentes: Mestres Zé de Vina, Zé Lopes (ou Goiabinha, como prefere chamar), Zé da Banana, João Galego e Miro.

A visão que a bonequeira tem sobre essa forma de teatro não difere da maioria dos olhares de seus pares. Em sua opinião, desde que concluiu sua pesquisa até 2014, o risco de extinção que assombra essa manifestação cênica adquiriu notas mais graves, e muito pouco se fez para alterar essa realidade. Em sua opinião, isso se deve ao descaso, à falta de uma política de salvaguarda cultural contínua e eficiente, à inexistência de herdeiros desses artistas do povo que possam dar seguimento e manter o legado dos mestres mais antigos e que ainda se mantêm na ativa. Como ela mesma diz: “Os mamulengueiros bons estão morrendo, e a gente não vê substitutos aparecendo. É trabalhoso, exige dedicação, precisa-se

esculpir os bonecos, e nem todos possuem essa habilidade”.

Como lhe disse o Mestre Boca-Rica (1936–1991) há quase trinta anos: “O boneco não é mais a televisão do povo”. Hoje, nem a própria televisão é a mesma. Muita coisa mudou. Mas o amor de Ângela pelo Brinquedo do Mato não. Mesmo entristecendo-se diante da situação atual, sonoras e contagiantes gargalhadas não lhe faltam. Elas iluminam suas histórias.

REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Maria Ângela Belfort de. *A Brincadeira Besta do Mato: o mamulengo no contexto sociocultural da Mata Norte de Pernambuco*. 2001. Dissertação de mestrado em Letras. Universidade Federal da Paraíba.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. Rio de Janeiro: MINC/INACEN, 1987.
- CAMAROTTI, Marco. *Resistência e voz: o teatro do povo do Nordeste*. Recife: UFPE, 2001.
- COELHO, Germano. *MCP: História do Movimento de Cultura Popular*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2012.
- LIMA, Marcondes. *A arte do brincador*. Recife: SESC, 2009.
- VALLI, Virgínia. S.O.S Mamulengo. In: *Mamulengo*. Nº 14. ABTB: Olinda, 1989.

Lúcia Coelho: desobedeçam a todos, menos a si mesmos!

Karen Acioly

Centro de Referência Cultura Infância – Rio de Janeiro



Lúcia Coelho. Foto do acervo da família.



Cara ou Coroa (1981). Na foto Lúcia Coelho. Grupo Navegando. Direção de Lúcia Coelho. Foto de Guga Melgar.

Resumo: Estudo sobre a trajetória da diretora teatral Lúcia Coelho (1935–2014) no qual se destacam aspectos de seu trabalho como: livre criação, trabalho coletivo, temas e ideias que embasaram a infância como protagonista de sua obra com mais de 40 encenações teatrais profissionais. O texto evidencia seu percurso na direção do Grupo Navegando, fundado em 1978 na cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Lúcia Coelho. Grupo Navegando. Teatro para infância e jovens.

Abstract: This study, regarding the trajectory of the theater director Lúcia Coelho (1935 – 2014), focuses on the aspects of her work in free creation, collective work, and themes and ideas, which served as the basis for turning childhood and youth into the main characters of her work. The text describes and analyzes her journey from the beginning of her work as a teacher at Colégio Bennet (1960 decade), up to her professional theatrical creations as a Director of the Grupo Navegando, founded in 1978, in Rio de Janeiro.

Keywords: Lúcia Coelho. Grupo Navegando. Theater for childhood and youth.

Com meio século de trabalho, Lúcia Coelho descobriu o teatro ao acaso: sendo ela ex-aluna expulsa de diversos internatos de freiras, acabou por encontrar sua “primeira navegação” ao ingressar como aluna “devidamente aceita” no Colégio Bennett¹. Lá, numa escola onde podia fazer de tudo um pouco, passou de aluna a pro-

¹ Colégio Metodista Bennett, fundado em 1888, situado no Bairro Flamengo, Rio de Janeiro. Ali, Lúcia, junto com amigos e estudantes, iniciou sua trajetória de diretora com espetáculos voltados para a infância e juventude.

fessora de artes nos idos dos anos 1960. Tudo o que fazia nas artes visuais desembocava em teatro. Talvez porque tivesse em sua tenra idade feito teatro com os seus vizinhos da Praia da Urca ou tendo encontrado pelo seu caminho o diretor Kleber Santos, que viria a criar o Teatro Jovem do Rio de Janeiro. Sobre a sua passagem pelo Grupo e seu encontro com o diretor, Lúcia comenta:

Era um teatro muito subversivo, foi um teatro que começou a trabalhar com a dramaturgia brasileira que se colocava contra toda importação que a gente vivia na época. E o Kleber foi uma pessoa... O precursor disso. Ele foi o primeiro *beatnik* do Brasil e fez coisas do arco da velha, porque ele era muito inteligente, mas era comunista, porque naquela época todos nós éramos comunistas, mesmo que não fosse ou não soubesse o que era (COELHO, *apud* ACIOLY, 2009).

Foi, no entanto, através de Pedro Domínguez (1936–2004) e de Magda Modesto (1926–2011) que conheceu o encantamento do teatro de bonecos. Certa feita, Lúcia foi visitar a Escolinha de Arte do Brasil, fundada por Augusto Rodrigues (1913–1993). Lá, a então jovem Lúcia Coelho viu um coelho (boneco de luva) manipulado pelo Mestre Pedro Domínguez, acompanhado de Ilo Krugli. O tal coelho de Pedro dava mil cambalhotas e, quando ficava cansado, o manipulador desvestia o boneco, acariciava-lhe a barriga e dava-lhe condições de voltar à cena em plena forma. Lúcia lembra a importância do encontro com Pedro e Ilo:

Nessa época, soube que tinham chegado aqui no Brasil dois argentinos para dar um curso na Escolinha de Arte do Brasil. Eram Ilo Krugli e Pedro Domínguez. Dois artistas que faziam teatro de bonecos. Imediatamente me inscrevi. Falei: é agora. Acabei fazendo parte do grupo deles. O que aconteceu comigo? Uma verdadeira revolução. Eles foram fazer o espetáculo deles, e eu comecei a assistir. Era uma história muito simples, uma história para crianças. O Ilo sempre foi um artista genial, todo mundo sabe quem é o Ilo. Foi ele quem modificou toda a história de animação no Brasil. Trouxe uma contribuição fantás-

tica. Mas o Pedro era um gênio-genioso e não era uma pessoa muito social. Não sabia se comunicar muito bem, mas era um gênio! Ele se comunicava mais com gestos e, melhor ainda, por meio do teatro de bonecos. Ele falava pelos bonecos. Estava assistindo a história e vi o Pedro com um coelho na mão. Era tão incrível aquele coelho e a maneira como ele o manipulava, que achei que era um coelho de verdade, como todas as crianças acharam. Um coelho que andava, sentava, falava. Um coelho vivo! E comecei a ficar muito emocionada de ver um coelho vivo fazendo uma peça de teatro. O Pedro fazia coisas incríveis com o coelho: corria, dava cambalhotas... E numa hora correu tanto, que ficou exausto. Eu mesma comecei a sentir a exaustão do coelho, que, ofegante, batia forte o coraçãozinho. O que fez o manipulador desse boneco? Ele estava com o coelho nessa mão aqui (mostra a mão direita). Ele desvestiu o coelho, pegou a outra mão e fez uma rede com as duas mãos para o coelhinho dormir. Então, cantou uma canção de ninar para o coelhinho. Eu chorava copiosamente. Nada me emocionou mais na vida. E quando acabou o espetáculo, falei pra ele assim: “Descobri para que eu sirvo!” (COELHO, *apud* ACIOLY, 2009).

Tal encantamento envolveu Lúcia Coelho por toda a vida e, a partir daí, fundou na mesma década, o TAB – Teatro Amador do Bennett. O teatro nessa época era muito “certinho”, certinho o suficiente para que ela quisesse mudá-lo por inteiro. Para tal, nada melhor do que transformar o TAB num laboratório pulsante de criações livres. Lá nesse centro de experimentações, Lúcia e seus alunos poderiam investigar o que quisessem; no térreo, ficavam o imenso palco e o grande acervo de figurinos, iluminação e cenografias. No segundo andar, todos os laboratórios de criações de figurinos, cenografias, a sala de costura e um universo de ideias presas e soltas em todos os lugares possíveis. Texto se escrevia em cima do palco, e direção se “fazia fazendo”.

Não havia restrições nem regras a seguir. Nesse mesmo palco, o texto era testado e reescrito um milhão de vezes por Lúcia Coelho e por seus alunos. Lá se via Magda Modesto, uma de suas principais

parceiras de vida e de palco, juntas transgredindo normas do que se convencionava como teatro e inventando novas formas, concepções dramáticas e uma infinidade de descobertas, estimulando seus alunos que criavam sem nenhum sentido de propriedade intelectual, mas com total noção de que o teatro se faz em conjunto, em harmonia.

Em pleno período da ditadura, o TAB era um oásis de dinâmicas criações, onde os alunos eram produtores de conhecimento e respeitados como tal. Coisa essa quase impossível naqueles dias e naquele contexto. Foram 48 realizações do TAB, muitas inesquecíveis tais quais: *Moscas bicheiras*, na qual os fantasmas de Janis Joplin, Freud e Einstein se encontravam; *A roupa nova do Rei e Cinderela*. Estas duas últimas encenadas em versões em que os papéis, funções e comportamento das principais personagens transgrediam a sua maneira de ser, tradicionalmente conhecida do grande público.

Os anos foram passando e, naturalmente Lúcia criou um grupo profissional, oriundo de seus alunos do TAB, o Navegando. A estreia oficial de *Tá na hora, tá na hora*, primeiro espetáculo do grupo, sob a sua direção, ocorreu no dia 20 de março de 1978 no Teatro Santa Cecília, em Petrópolis, RJ, durante o VII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos realizado pela ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Magda Modesto foi a incentivadora da participação do Navegando no evento.²

Já em seu primeiro espetáculo, *Tá na hora, tá na hora* (1978), a manipulação dos bonecos e objetos era aparente. Uma faixa estreita de tecido atravessava o palco, dividia a cena mostrando os atores e os bonecos em cima e as pernas dos atores embaixo. Lúcia simulava uma tapadeira e assim brincava de mostrar o que tradicionalmente se costumava esconder.

Ora, se pensarmos nisso hoje em dia, já é uma ideia conhecida, mas no ano de 1978 era como romper com as regras do teatro e da manipulação. Era quebrar paradigmas e fazer novas perguntas

² O Festival aconteceu no período de 12 a 21 de março de 1978. Dados extraídos da Revista Mamulengo nº 7 – 1978. p.10 - 11.

sobre movimentação, presença do ator na cena, dramaturgia, temáticas a serem abordadas para as crianças e a forma de fazer teatro com atores e bonecos. Nessa perspectiva, Lúcia se aproximava de criadores importantes como Ilo Krugli e Pedro Domínguez, que nos primeiros anos da década de 1970 propunham um novo teatro para crianças e jovens, no qual o jogo, o faz-de-conta e a ruptura de antigas formas de representar e de encenar foram demolidos. Com as músicas de Caíque Botkay em composições originalíssimas, Cica Modesto em toda a concepção visual de cenários e figurinos e um elenco primoroso formado por Daniel Dantas, Fábio Pillar, sua filha Fernanda Coelho, Celina Lyra, Vera Lúcia Ribeiro e texto de Marília Gama Monteiro, o Grupo Navegando abriu novas portas e janelas para o teatro feito – até então – para as crianças.

Ao mesmo tempo em que saiu do Colégio Bennett, criou sua própria escola, a NAU – Núcleo de Arte da Urca em 1976. Uma escola para crianças com o objetivo de “[...] desenvolver práticas educativas e culturais para a educação global e formação de indivíduos pensantes, criativos, ativos e transformadores”³.

Ali ensinava aos pais o prazer de brincar com seus filhos, tendo como concepção que “brincar é o lugar do aprendizado maior”. Não havia criança que não fosse à escola e pintasse e bordasse, que não aprendesse a ler e a escrever sem jamais ter pegado num lápis ou num caderno.

“Fui a pior aluna e a melhor professora”, dizia Lúcia, sem noção do quanto deve ter educado seus educadores mais “conservadores”.

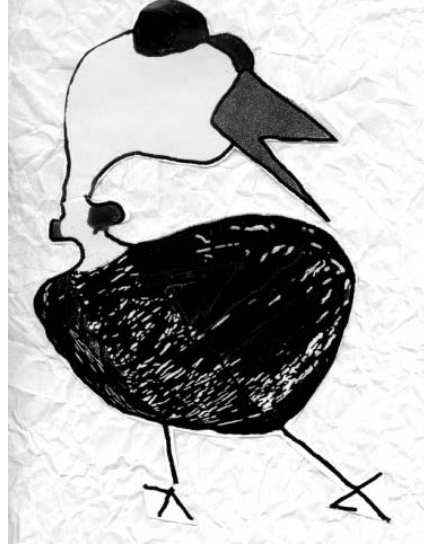
Da sua vasta obra, quatro delas contribuíram para ajudar a mudar os rumos do teatro brasileiro feito para crianças: *Cara ou coroa* (1982), *Passa-passa tempo* (1981), *Bicho esquisito* (2002) e *A mulher que matou os peixes* (1994). Em todas essas montagens, ela explorava a animação dos bonecos à vista do público e o trabalho

³ O Núcleo de Arte da Urca – identificado pela sigla NAU foi fundado em 11 de novembro de 1976, inicialmente como Núcleo de Arte e Centro Cultural e Artístico. Em março de 1977, surgiu, nesse Núcleo, a Escola NAU. Dados coletados em <http://www.escolanau.com.br> acessado em 14 de dezembro de 2014.

do ator que contracenava com o boneco, primando por originalidade e harmonia. Os temas eram abordados numa visão contemporânea e próximos às crianças. Lúcia utilizava recursos dramatúrgicos que rompiam com a linearidade narrativa; recorria a temáticas pouco usuais no teatro feito para crianças, como por exemplo, a separação de pais; experimentava o cruzamento de linguagens e recursos às vezes simples, artesanais e às vezes complexos, tecnológicos; cultivava o poder visual e de imagens na construção de cenografias, adereços e no uso de objetos deslocando-os de seus contextos originais; a expressividade dos materiais para a confecção de bonecos e objetos era foco constante de suas preocupações.

Sobre seu trabalho no Navegando, afirma:

Fomos muito criticados com o nosso grupo Navegando porque julgavam que nós tínhamos uma linguagem “acima do que as crianças podiam captar”. Por que não é própria para tal idade ou para outra tal idade? Penso que a criança capta o que ela quiser captar, e está bom. Entendeu? Se despertar nela o interesse, já valeu. A coisa que mais me dá agonia é ver uma mãe chegar ao ponto de explicar para a criança o significado do que a criança está vendo. Cada criança entende da maneira dela. O importante é ela gostar, se ela não gostar vai expressar claramente que não gostou. Por isso, nunca tive essa preocupação sobre que idade vou atingir... Mas, às vezes, você vai a uma peça voltada para os pequenos e você ama mais do que uma peça para adultos. Então, você tem esse limite, às vezes. Mas não tenho essa preocupação. Respeito, inclusive, todo o entendimento da criança (COELHO *apud* MOREIRA, 2008).



Bicho esquisito (2002). Desenho de Christian Coelho. Grupo Navegando. Direção de Lúcia Coelho. Foto de Guga Melgar. Acervo da Família Coelho.

O desafio de fazer um teatro sem fronteiras etárias sempre esteve presente em suas preocupações. Seu teatro era dirigido à criança, mas, ao mesmo tempo, acolhia e encantava adultos. O universo da criança sempre foi objeto de suas preocupações, e ela guardava na memória passagens que confirmam a importância de respeitar os diferentes modos de ver e sentir expressos pelas crianças. O relato que segue reafirma a sua convicção:

Quando fiz *Passa-passa tempo*, o tempo passava, pois contávamos a história de um menino de ontem e uma menina de hoje. A menina de ontem tinha galinha, galinheiro, tinha não sei o quê; o menino de hoje presenciava a civilização, comer tudo e os edifícios que tomavam o lugar original das coisas. Cada vez que o tempo passava, aparecia uma atriz que tinha um pano azul enorme e uma ampulheta na cabeça. E dentro desta ampulheta, a areia correndo junto com os minutos... Ela ia pra lá, vinha pra cá, e quando acabou o espetáculo, uma criança falou: “Sabe de que gostei mais? Daquela moça que corria com um banquinho na cabeça”. A mãe falou: “Não! Explique para ela (falando comigo) o que é aquilo. Aquilo é uma ampulheta”. Respondi: “Não! Você viu um banquinho? Não era interessante aquele banquinho?”. “É o que ela viu. Ela viu um banquinho. É um banquinho!”. A mãe ficou tão zangada porque eu tinha que explicar o que era uma ampulheta. A criança adorou o que ela menos entendeu. Por que eu iria explicar? (COELHO *apud* MOREIRA, 2008, p. 329).

Como afirma Maria Lúcia Pupo (2003, p. 37), é lamentável que muitos adultos ainda insistam que as crianças “compreendam tudo”. Deste modo, reafirmam que a compreensão só ocorre pela razão e esquecem que, “[...] mesmo que muitas metáforas não cheguem a ser decodificadas em toda sua carga poética, a criança terá sido surpreendida e interpelada através do mergulho em uma ficção elaborada com cuidado artístico, ampliando assim, de modo sensível, suas referências sobre si mesma e sobre os outros (*Ibidem*, p. 38).” Ao corrigir a criança em sua admiração pela *moça que corria com o banquinho na cabeça*, a mãe involuntariamente colabora para fortalecer a ideia de que o conhecimento e a compreensão só

acontecem pela razão, pela descrição objetiva.

Para conhecer melhor a obra de Lúcia Coelho, é importante ler o que ela diz a respeito de si mesma sobre questões que a instigavam. Segue abaixo um trecho de sua “autoentrevista” para o I Catálogo Livre do Teatro Infantil (2009). Neste Catálogo, diversos mestres do teatro foram convidados a responder perguntas que sempre se fizeram.

– **Por que a minha preferência profissional sempre recai no meu interesse pelas crianças?** Não quero responder de forma racional. Olhando para dentro de mim, sinto que as crianças me entendem melhor, assim como eu as entendo. Gostaria de vê-las crescer conservando o estado de pureza, de espontaneidade e de liberdade de ser que elas têm na infância. Nos meus espetáculos, procuro sempre colocar no elenco crianças que querem brincar de fazer teatro, e elas, literalmente, brincam e envolvem os mais velhos, que liberam todas as tensões e se permitem brincar também como gente grande. Afinal, o brincar não é o ato mais responsável que devemos ter conosco?

– **Você pode falar dos seus grandes mestres, que até hoje influenciam nas suas ações criativas?** Minhas crianças são até hoje meus grandes mestres. Crianças que cresceram num palco (da escola que trabalhei) descobrindo seus dons e talentos, e eu descobrindo os meus. Livres e soltos, fizemos verdadeiras revoluções de ideias e aprendemos o que não pode ser teorizado: sentir prazer em descobrir algo novo sempre. Mestres adultos a quem reverencio eternamente: Pedro Domínguez, Ilo Krugli, Augusto Rodrigues, Cecília Conde, Domenico De Masi, Karindé (mestre em fazer puçá), Carlitos, Philippe Genty, Magda Modesto, entre outros.

– **Como se dá seu processo criativo?** Quando dirijo um espetáculo, escolho a equipe com todo cuidado e amor para poder formar um grupo afinado no trabalho. A primeira parte é intelectual: compreensão do texto, pesquisas para enriquecimento do assunto, estudos em conjunto com atores e equipe de criação visual, musical, luz, direção e assistentes. Sempre começo brincando muito,

com a responsabilidade de liberar expectativas, medos, pressa, a confiança que todos devem ter com cada um.

Partindo das primeiras improvisações, o texto vem chegando com verdade natural. Conseguindo a liberdade e espontaneidade da criação sem censuras, basta o diretor ser o maestro dos talentos descobertos e reger com a intuição no comando. Tudo isso, acho lindo, teórico e possível. Claro que nada é tão fácil, mas tudo é conquistado. Tem um momento em que os atores se entregam ao processo, e o processo conduz o resto da caminhada completamente independente.

É a hora em que o ator segue seu caminho. O diretor assiste de camarote o crescimento de cada um, muito confiante e na maioria das vezes orgulhoso. Sei que meu processo de criação é anárquico. De um caos importante e inicial, nasce um processo criativo totalmente entregue às descobertas que sempre me surpreendem. As experiências vividas no passado me impulsionam para viver o presente, que é novo, único e daquele grupo criativo constituído. Nada se sabe, tudo se inventa, e o resultado é uma pergunta: “Ah, meu Deus, o que fiz?”. E o público vai responder.

O que mais me comove nas minhas peças é a tecelagem de ideias, feita com um tipo de amor que define o desenho final.

Sobre a tecelagem de ideias, Clóvis Levi, crítico teatral relembra: “Uma vez, disse a Lúcia Coelho que seu último espetáculo tinha um texto descosturado, e ela me respondeu: ‘Da próxima vez, levarei a máquina de costura’”.

Quando se referia à educação, dizia que “a verdadeira educação é ensinar e aprender”. Sobre amor e sentimento: “Amor é a única coisa que mobiliza a sociedade. Todo mundo tem coração”. “Pior que não se olhar, não se ver, é não se sentir”. Ao falar sobre crianças, afirmava: “Tem criança que é rebelde com causa, que escolhe seus valores, não usa os valores que mandam. Eu, por exemplo, não aceitei minha programação de nascimento”. “Existe um universo da criança que cresce ou não dentro do adulto”. “A criança é permanente dentro do seu crescimento. Criança tem esperança, tem amor”. “A criança é a coisa mais preciosa do mundo, rica em conhecimento, caráter. E a educação

que algumas recebem nem sempre permite ligação com a arte”. Por isso, repetia com entusiasmo, irreverência e responsabilidade o que sempre procurou fazer: “Desobedeçam a todos, menos a si mesmos”.

Em sua história profissional de diretora, encenou mais de 30 espetáculos destinados às crianças e aos jovens, dez espetáculos para o público adulto e duas óperas. Isso lhe rendeu 18 prêmios como Troféu Mambembe, Troféu Inacen e Prêmio Molière. Destacar a sua produção sob o aspecto quantitativo só confirma a importante atividade teatral que desenvolvia e o reconhecimento de suas criações no meio teatral.

Lúcia Coelho, a mestra e mãe de todos nós, cuja obra transbordava encantamento e generoso imaginário, faleceu em 24 de outubro de 2014, deixando órfãos todos aqueles filhos de palco e suas duas filhas originais. Uma das maiores referências do teatro de bonecos, animação e pioneira no que se propôs a fazer, foi uma das principais autoras, educadoras e diretora teatral que deu um lugar à infância como “lugar de produção do conhecimento”.

REFERÊNCIAS

- ACIOLY, Karen (org.) *I Catálogo Livre do Teatro Infantil*. Fotografia de Ilana Bessler, produção material do catálogo de Ciro Nogueira, colaboradores: Lena Brasil [et al.]. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- MOREIRA, Inês Cardoso Martina. O processo de criação de Lúcia Coelho. In: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; EDELWEISS, Ana Maria B. de Carvalho. *A mulher e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- PUPO, Maria Lúcia. Fronteiras etárias: o teatro – da demarcação à abertura. In: KUHNER, Maria Helena. *Teatro dito infantil*. Blumenau: Cultura em Movimento, 2013.
- KOBACHUK, Manoel (dir.) In: *Revista Mamulengo* nº 7. Rio de Janeiro: ABTB-Funarte, 1978.
- Entrevista de *Lúcia Coelho ao Portal Conexão Infância*. Rio de Janeiro: junho/julho/2012. Disponível em: <http://www.cianavegando.com.br>.

**A arte de descobrir caminhos:
o teatro de bonecos de Marcos Ribas e do Grupo
Contadores de Estórias¹**

Luiz André Cherubini
Grupo Sobrevento – São Paulo



Marcos e Raquel Ribas, Paraty. Foto de Marcela Beltrão.

¹ Artigo escrito a partir de entrevistas realizadas pelo autor com Marcos Caetano Ribas na cidade de Paraty em duas ocasiões: de 18 a 19 de outubro de 2014 e de 14 a 18 de fevereiro de 2015.



Início do grupo Contadores de Estórias, Nova Iorque. Marcos e Raquel Ribas. Foto de Pamela Godfrey.

Resumo: O artigo narra a trajetória de uma das companhias de Teatro de Bonecos mais destacadas do Brasil desde sua fundação, nos anos 1970, por meio da história de seu diretor e fundador. Estendendo-se até o início de 2015, trata de suas criações, de suas vivências, do teatro que é a sua sede, de seus projetos paralelos e de seus planos, buscando relacionar os acontecimentos com o contexto em que se deram.

Palavras-chave: Marcos Ribas. Contadores de Estórias. Teatro de Bonecos. Teatro Brasileiro.

Abstract: The art of discovering ways: the puppetry of Marcos Ribas and the Contadores de Estórias Company. This article describes the artistic career of one of the most outstanding Brazilian Puppet Theatre Companies since its foundation in the 1970s, based on the history of its director and founder. Reaching the beginnings of 2015, it focuses on its artistic creations, its experiences, its theatre that serves as headquarters, its plans and its side projects, aiming to relate the many happenings to the context in which they took place.

Keywords: Marcos Ribas. Contadores de Estórias. Puppetry. Brazilian Theatre.

Diretor teatral e coreógrafo, fundador do Grupo Contadores de Estórias, uma das companhias teatrais em atividade mais antigas e destacadas do Brasil, Marcos Caetano Ribas² foi um dos responsáveis pela integração do Teatro de Bonecos ao panorama teatral nacional, pela difusão de um Teatro de Animação para adultos e da técnica da manipulação direta no País, bem como pela abertura dos palcos estrangeiros ao Teatro de Bonecos brasileiro. Marcos Ribas e o Grupo

² Nascido em São Francisco, Minas Gerais, Brasil, em 16/9/1947.

Contadores de Estórias abriram a senda mais larga pela qual iria seguir o Teatro de Bonecos moderno no País a partir do final do século XX.

A história do Contadores de Estórias é a história de um casal, o que se repete muitas vezes não só no Teatro de Bonecos brasileiro, como também no de todo o mundo. A artesanaria do ofício, a dedicação que demanda e as viagens constantes que costuma impor terminam por fazer do Teatro de Bonecos uma atividade, muitas vezes, familiar. Esta é a história do Giramundo, Sobrevento, Catibrum, Cia. Truks, Furunfunfum, Seres de Luz, Circo de Bonecos, Ópera na Mala, De Pernas para o Ar, Cia. Phillipe Genty, Coati Mundi, Théâtre de Cuisine, Teatro delle Cose, Hugo & Inés, Los Claveles, Girovago & Rondella, entre muitos outros.

Marcos e Rachel Ribas conheceram-se no curso colegial em Brasília no início dos anos 1960, porém só mais tarde, em 1968, como estudantes de Artes na Universidade de Brasília, é que vieram a se aproximar. O namoro e o desejo de viajar, de sair do País, levaram-nos aos Estados Unidos, onde Rachel já havia vivido com uma família em um projeto de intercâmbio estudantil. Rachel vinha das Artes Plásticas, e Marcos, do Teatro. Em Nova Iorque, decididos a estudar, cada um foi para um canto – Rachel tinha para onde ir e falava inglês: foi estudar Ilustração, e Marcos, com pouco dinheiro, aportou provisoriamente no apartamento de um amigo de Rachel. Em pouco tempo, arrumou um emprego e aprendeu a falar inglês (nesta ordem), foi estudar Teatro e descobriu a Dança, encontrou novos empregos – um muito bem remunerado, por ter aprendido a operar uma moderna e cara máquina de microfilmes – e pôde dividir um pequeno apartamento com Rachel. Juntos, decidiram unir-se profissionalmente, tanto quanto afetivamente. Tentaram fazê-lo, de início, por meio de poemas, escritos por Marcos e ilustrados por Rachel, que venderiam no Central Park, a meia quadra de onde moravam, mas terminaram por criar, em 1971, um espetáculo chamado *O bode e a onça* – a partir do teatro de Marcos e dos bonecos da Rachel –, que apresentavam no parque, passando um chapéu que lhes rendia dinheiro suficiente para se manter. Nascia,

assim, o *The Storytellers*, que aportaria no Brasil, no ano seguinte, como o *Grupo Contadores de Estórias*.

O nome do Grupo Contadores de Estórias reflete, para Marcos, as suas muitas contradições — “[...] nem sempre conseguir ser grupo e não contar nada; menos ainda, estórias (*sic*)” (RIBAS, 2011, p. 9). Incorpora o neologismo “estória”, usado pelos escritores Guimarães Rosa e João Ribeiro e amplamente difundido (em todas as suas capas e folhas de rosto, por muitos anos) pelas Edições de Ouro (hoje Ediouro) como proposta para designar a narração, o conto ou a história fictícia, diferenciando-a da história verdadeira, real, grafada com H e I (do mesmo modo que *story* e *history*, no idioma inglês). Ortografia à parte, o Grupo compôs a sua própria história pautado, mais do que em contradições, na conciliação das diferentes buscas, origens, temperamentos e personalidades de Marcos e Rachel Ribas. Sem planejar, sem seguir, sem imitar, pouco preocupados com definições, terminaram por afinar-se em um fazer artístico modelar, misto de artes plásticas, dança, teatro, bonecos, música, filhos, netos, companheiros, estrada e casa, Paraty e mundo, serenidade e o bicho-carpinteiro³ que a avó de Marcos identificou nele desde pequeno (RIBAS, 2011, p. 31). O Grupo Contadores de Estórias sempre foram, de fato, vozes diferentes, harmonizadas pelo grande amor, respeito e admiração mútuas de Marcos e Rachel, em um companheirismo de mais de quarenta anos. A propósito das contradições apontadas por Marcos – a que ele soma o fazer bonecos, mas não para crianças; o morar em uma pequena cidade, mas se apresentar mundo afora; o buscar um trabalho sofisticado, olhando para as emoções mais simples e o querer falar de grandezas, mas usando pequenas expressões⁴ (RIBAS,

³ Expressão popular que designa o caráter irrequieto de alguém.

⁴ A expressão “a grandeza do mundo em pequenas expressões”, que dá nome ao livro comemorativo de 40 anos do Grupo Contadores de Estórias, deriva de uma crítica publicada por ocasião da participação de “Em concerto” no Festival de Segóvia em maio de 2010. O texto terminava assim: “O mais destacado deste trabalho é [...] também a escolha das histórias, nada convencionais, por saber encerrar tanta grandeza em tão mínimas expressões” (ARRIBAS, 2010).

2011, p. 9) –, já em 1987 o crítico do *Jornal do Brasil* Yan Michalski dizia: “Marcos e Rachel fazem conviver no seu trabalho uma série de aparentes contradições com uma unidade profunda que confere plena coerência à sua trajetória artística”.

Nova Iorque descortinou ao Contadores de Estórias horizontes mais amplos do que os que poderiam ver daqui, sobretudo em um tempo de ditadura, nacionalismo e passagens caras. Nos Estados Unidos, Marcos estudou um Teatro com aulas diárias de Dança e uma abertura à *performance* e a linguagens não tradicionais e espaços alternativos – todo o contrário do ensino do Teatro no Brasil, calcado na dramaturgia e na interpretação realista e dirigido a espaços à italiana. Foi lá que conheceu o *The Open Theatre*⁵ – que aponta como a grande influência no Teatro que veio a desenvolver – e que assistiu a Winston Tong⁶ – a única referência que associa a seu trabalho com os bonecos pequenos de manipulação direta que terminaram por se configurar como o mais emblemático de sua companhia.

A influência do *The Open Theatre*, o momento libertário, engajado e o ativismo cultural da juventude na década de 1970 levaram o Contadores de Estórias aos espaços abertos e públicos. Na mesma Nova Iorque daquela época, o *Bread and Puppet Theatre* organizava paradas, protestos, grandes celebrações e espetáculos com bonecos gigantes, máscaras, música, destacando-se, sobretudo, pelos grandes protestos contra a Guerra do Vietnã em 1971. Segundo Marcos Ribas, “[...] fazer espetáculos ao ar livre, nas praças e parques, era uma neces-

⁵ Companhia norte-americana de teatro experimental que, de 1963 a 1973, desenvolveu um teatro de vanguarda na cidade de Nova Iorque, com procedimentos de criação coletiva e improvisação, economia de meios cenográficos, centralização da encenação no trabalho do ator e busca de espaços de apresentação alternativos ao teatro à italiana, com um fundo de ativismo político e social.

⁶ Ator, dramaturgo, bonequeiro, cantor e compositor sino-americano, que recebeu, em 1978, o Prêmio Obie (importante Prêmio de Teatro para as produções *off-Broadway* e *off-off-Broadway*) pelo Teatro de Bonecos no espetáculo *Bound feet* (pés amarrados), a que Marcos assistiu em março de 1979 no *Teatro La Mama*, em Nova Iorque.

sidade de um grupo jovem, que não tinha cacife para conseguir pauta num teatro, mas era também uma ideologia cuja ideia principal era levar o teatro até onde as pessoas estavam, em vez de esperar que elas viessem até nós” (RIBAS, 2011, p. 31). A ocupação das ruas e praças por paradas, passeatas, protestos, os muitos espaços de encontro da juventude, a consolidação da *performance*, da dança contemporânea e de um trabalho corporal do ator eram o ambiente ou serviram de chão no primeiro momento do trabalho de Marcos e Rachel Ribas em Nova Iorque. No Brasil, porém, o ar que se respirava era outro.

Voltando ao Brasil, por saudades, por terem podido juntar algum dinheiro para a passagem de volta e porque, no inverno norte-americano, teatro de rua não era uma boa opção de trabalho, Marcos e Rachel descobriram que tampouco no Brasil, em tempos de ditadura, quando as manifestações públicas eram proibidas, poderiam se apresentar em espaços abertos⁷.

Criaram, em Brasília, o espetáculo *O pinto Sura*, um conto cumulativo de Monteiro Lobato que procuraram apresentar em praças e parques não só daquela cidade, como também do Rio de Janeiro, para onde se mudaram. Reunindo a este conto um mito indígena (dos kaiowaa-parintins) da criação do mundo, terminaram por ocupar um teatro fechado, um palco à italiana⁸, em uma temporada no Teatro Ipanema, onde estava em cartaz, no horário adulto, a prestigiosa montagem *Hoje, é dia de rock*⁹, ganhadora de prêmios e

⁷ De 2 de julho a 28 de agosto de 1971, a polícia manteve presos em Belo Horizonte quinze integrantes do *Living Theatre* (grupo que influenciou outras destacadas companhias teatrais nova-iorquinas de vanguarda, como o *The Open Theatre* e o *Bread and Puppet Theatre*) até a deportação de treze membros estrangeiros – criando grande repercussão internacional. No dia 29 de agosto do mesmo ano, o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social – órgão governamental de repressão) prendeu todo o elenco do espetáculo Hair, quando desembarcava para apresentações na capital mineira.

⁸ Segundo Marcos Ribas, o palco do Teatro Ipanema – hoje um palco à italiana –, na época, era um largo corredor, com uma arquibancada de cada lado, e foi só por isto que foi possível fazer o espetáculo lá.

⁹ Espetáculo dirigido por Rubens Corrêa, a partir de texto de José Vicente, que tratava das mudanças sociais trazidas por uma nova cultura, apresentado no Teatro Ipanema de 1971 a 1973.

críticas que a apontavam como o espetáculo mais importante de 1971.



O pinto Sura (Filme, 1978). Grupo Contadores de Estórias. Direção de Marcos Ribas. Foto de Ana Lúcia Messias.

No mesmo ano, voltavam a viajar. Partiam, de navio, para a Espanha franquista – onde passaram poucos meses – e de lá para a Holanda. A companhia atribui esta viagem, no fim de 1972, ao “[...] sufocamento pela intransigência e pelo clima opressivo criado pela ditadura” e à “[...] busca de novos conhecimentos e da vivência de outras culturas” (TEATRO ESPAÇO/GRUPO CONTADORES DE ESTÓRIAS, 2007, p. 1). Em Hoorn, pequena cidade próxima de Amsterdam, encontraram patrocínio para fazerem apresentações em escolas e um local para ensaiar, ministrar oficinas e criar espetáculos. Viveram lá dois anos e criaram dois espetáculos, antes de retornar ao Brasil. Mais do que isto, o Contadores de Estórias já se constituía, definitivamente, em um grupo cosmopolita – não só pelos lugares por onde haviam passado e onde haviam morado, mas também pelo contato com diferentes culturas proporcionado pelas viagens.

Governado por militares, o Brasil encontrava-se centralizado,

fechado, ensimesmado. Lutando por identificar-se de forma uma e, naturalmente, com dificuldades de reconhecer as muitas faces das suas diferentes culturas, gerações, classes sociais, paisagens e formações históricas, o País buscava reconhecer-se pelo nacionalismo e pelo ufanismo, tentando inventar uma cara própria e única. Distantes do país do futebol, do futuro, da malandragem, da bossa, do tropical, do meu Brasil, o repertório do Contadores de Estórias vai-se abrindo de Monteiro Lobato, lendas indígenas e folclore brasileiro para contos dos sufis¹⁰ (*O mercado do oriente* – 1972 – e *O homem que queria a sabedoria* – 1974), dos zunis¹¹ (*De Opkomst/Dança/A emersão* – três versões de um mesmo espetáculo, em 1974, 1975 e 1978), dos afegãos (*A fabulosa estória de Melão City* – 1976), dos coreanos (*A história das cebolas* – 1977), das tribos das pradarias norte-americanas (*O rato saltador* – 1977). Esta marca cosmopolita, que o separava do contexto das montagens brasileiras, ficaria para sempre na história da companhia, mantendo-se em suas montagens posteriores, por exemplo, na aproximação com as culturas francesa e japonesas em *Impressões* (1990), *Rodin, Rodin* (1993) e *Museu Rodin Vivo* (1995) e em *Pas de Deux* (1982) e *Flutuações* (2011), respectivamente.

A perseguição de uma certa ideia de Brasil, porém, jamais sairia – como jamais saíra – de cena nos espetáculos da Companhia, quer seja na coreografia, na postura dos atores ou na música, quer seja na reaparição dos índios brasileiros em diferentes espetáculos e na pesquisa da história de Paraty. O longo tempo fora de casa, as saudades e a longa e extensa carreira internacional que trilhariam realimentariam a busca de certa brasilidade com a qual se identificavam e que identificava o grupo no exterior. As partidas sempre foram, para Marcos e Rachel, por uma volta, e o Brasil sempre foi a sua casa, o lugar para onde deveriam retornar.

As aulas de Dança no curso de Teatro que fizera nos Estados Unidos haviam despertado um novo interesse em Marcos Ribas.

¹⁰ Praticantes do sufismo, corrente mística do islamismo.

¹¹ Os zuni ou (zuñi) são um dos povos do sudoeste dos Estados Unidos, tribo nativa norte-americana federalmente reconhecida e um de seus *pueblos*.

As histórias, de início muito narrativas, começavam a ganhar cada vez mais movimentos, gestos e ações e, com o passar do tempo, terminariam por transformar-se em coreografias – de dançarinos e de bonecos. Do espetáculo *O bode e a onça* com que inauguraram o Grupo, passavam a espetáculos cada vez maiores, nos quais a dança ocupava espaços mais e mais destacados. O elenco aumentava, os espaços de atuação aumentavam, e, do mesmo modo, as máscaras e os bonecos gigantes de Rachel iam ficando cada vez maiores e mais numerosos. Se *O pinto Sura* já incorporava um ator e dois músicos, *A fabulosa estória de Melão City*, quatro anos depois, em 1976, na volta do Grupo ao Brasil, tinha cinco atores e sete músicos, além de Marcos e Rachel (os dois únicos em cena em *O bode e a onça*). *A fabulosa estória* constituiu um grande sucesso na carreira da companhia e recebeu o prêmio MEC de Melhor Espetáculo, concedido pelo Serviço Nacional de Teatro. Por dois anos, o Contadores de Estórias levou uma grande festa – com uma banda de música, bonecos gigantes, figurinos muito coloridos – para todo público, a quase todas as praças e parques do Rio de Janeiro. Era um período em que o general Geisel, então presidente do Brasil, propusera uma “distensão lenta, segura e gradual”, e a partir de 1974, já se podia contar, mesmo em uma praça pública, uma história, com um quê de anarquista, na qual um melão é coroado rei de uma grande cidade. A propósito deste espetáculo, a escritora de livros infantis Ana Maria Machado, então crítica de Teatro do *Jornal do Brasil*, comentou:

Antes de mais nada, é uma festa, como na cidade grande quase não existe mais. [...] Os bonecos são excelentes, as máscaras são belíssimas, a música é contagiante, os atores criam personagens muito divertidos. Mas quem ajuda a fazer a festa é o público, na redescoberta de uma alegria simples, de achar graça, de trocar opiniões, de torcer num julgamento, de sentar na grama junto com os filhos, de voltar à força primitiva da velha situação tribal em que a comunidade se reunia em volta dos contadores de histórias (MACHADO, 1976).

Reocupar as praças trazia de volta o sentido de celebração, de festa que se havia perdido no País. Era, obviamente, uma atitude política, embalada por um desejo de comunhão das pessoas, de reocupação dos espaços públicos. No ano seguinte, 1977, *A história das cebolas* reiteraria a busca do Grupo por espaços abertos e revelaria, mais uma vez, a facilidade com que ocupavam os seus bonecos gigantes, atores fantasiados, música ao vivo, danças e a interatividade proposta em espetáculos anteriores. De todos os espetáculos que fez nesta linha, porém, Marcos acredita que *A fabulosa estória* tenha sido o mais completo: é aquele de que mais gost. (RIBAS, 2011, p. 23).

A construção de um teatro participativo, de relação direta e envolvimento do público surge da busca de um teatro menos formal e tradicional, de uma relação mais próxima com os espectadores. Surge ao mesmo tempo em que nasce o grupo e é uma posição clara e consciente, tomada desde o primeiro trabalho. Está, em diferentes espetáculos, nas brincadeiras, nas perguntas, na construção comum de cenários, nos cantos, músicas e danças coletivos, em julgamentos e em “[...] trocas, comércio, leilões, apostas, pregões e até touradas”¹².

Na Sala Corpo/Som do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, o diretor teatral, dramaturgo, ator e bonequeiro Ilo Krugli apresentava *História de lenços e ventos* para crianças, também com bonecos, dança, música e um fundo político em 1974 e 1975. Fundava o Teatro Ventoforte¹³, considerado por muitos, até hoje, um divisor de águas na história do Teatro para Crianças no Brasil. Foi a mesma crítica Ana Maria Machado que, em uma crítica de

¹² No espetáculo *O mercado do oriente. Havia um leilão*, também, em *A história das cebolas*.

¹³ “O começo da história do Teatro Ventoforte coincide com a história do espetáculo *História de lenços e ventos*, criado em fevereiro de 1974 por Ilo Krugli, Sílvia Aderne, Beto Coimbra e Caíque Botkay. [...] O espetáculo recebeu os prêmios *Melhor Espetáculo Infantil do ano* (1974), *Um dos Cinco Melhores do Ano* (1974), *Molière* para Ilo Krugli (1974), *Melhor Espetáculo* (1975) e *Molière de Melhor Espetáculo* (1976)” (In: LUNA, 2007).

duas páginas com fotografias a este espetáculo intitulada *Vento forte no teatro para crianças do Brasil*, no *Jornal do Brasil*, terminaria por batizar o grupo, que vinha buscando, sem sucesso, um nome para si. Em 1973, foi fundada, no Rio de Janeiro, a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB. Em 1977, o Grupo Giramundo, fundado em 1970, em Belo Horizonte, inaugurou o SESC Tijuca e marcou a posse da nova diretoria da ABTB, em uma curta temporada com o espetáculo de bonecos para adultos *El retablo de Maese Pedro*, recebendo elogios do crítico teatral Yan Michalski (1977), que destacou o trabalho plástico, a criação visual e a qualidade técnica da manipulação. No Festival de Teatro de Bonecos de Recife, em 1976, destacavam-se grupos como o Mamulengo Só-Riso (PE), o Grupo Revisão de Teatro de Animação, de Maria Luiza Lacerda (RJ), o Grupo Casulo de Teatro Experimental, de Ana Maria Amaral (SP), e personalidades como a pesquisadora Magda Modesto (RJ) e o bonequeiro e servidor do Serviço Nacional de Teatro Humberto Braga (RJ). Era um momento de efervescência, que fundamentava o desenvolvimento de um Teatro de Bonecos moderno e integrado às demais manifestações teatrais.

Apesar de nunca citado nas pesquisas sobre o Teatro dos anos 1970 e o Teatro de Rua no País, até onde sabemos foi o Contadores de Estórias quem inaugurou e difundiu no Brasil este modelo de Teatro de Rua festivo, mais que espetacular, que o senso comum identifica como típico dos anos 1970, um teatro que, de fato, só veio a ganhar visibilidade maior no Brasil na década de 1980. O Teatro Ventoforte (SP) não se apresentava, então, em ruas e praças; o Grupo Tá na Rua (RJ) só viria a surgir em 1980; a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz (RS) só promoveu suas primeiras intervenções teatrais de rua em manifestações ecológicas em 1981; o Asdrúbal Trouxe o Trombone (RJ), fundado em 1974 (do mesmo modo que o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, de SP), fazia teatro de sala, e Augusto Boal atuava no Teatro de Arena, em sala fechada até ser preso e partir para o exílio em 1971, onde ficou até 1986. Do mesmo modo, outros grupos comumente associados a um

Teatro de Rua dos anos 1970, como O Pessoal do Despertar (RJ) e O Teatro de Quintal (Juiz de Fora – MG), ambos fundados em 1979, só desenvolveram seus primeiros espetáculos de rua a partir do início dos anos 1980. Marcos Ribas conta que, ao apresentar *A fabulosa estória de Melão City* à Fundação Nacional de Arte, dirigida então por Orlando Miranda, teve seu projeto rejeitado sob a simples alegação de que a proposta não seria bem-sucedida ou, em suas palavras, de que “aquilo não daria certo”. Tudo parecia muito estranho, inesperado, sobretudo porque se tratava de um grupo jovem e desconhecido. Marcos Ribas suspeita de que a verdadeira razão, oculta, da negativa de apoio tenha sido o temor que se mantinha como recordação recente dos momentos mais duros da ditadura militar, em um período inicial da “abertura política”. Mais tarde, sabendo que o Departamento de Parques do Rio de Janeiro estava contratando espetáculos para serem apresentados em palcos armados na rua – de forma bastante convencional para a época –, ganharam a oportunidade de integrar o projeto (ao lado do tradicional *show* do *Circo do Carequinha*¹⁴), apesar da grande desconfiança que o espetáculo despertava. “Resolveram nos dar uma chance”, diria Marcos. Puderam realizar uma apresentação no Parque da Cidade, que terminou por reunir mais de 2.000 pessoas. Marcos conta que, no dia da estreia, o próprio diretor do Parque não conseguiu estacionar o seu carro no local e que, desde então, continuaram fazendo espetáculos para o Departamento de Parques por mais de três anos.

Também na sala Corpo/Som do MAM, em 1975, Marcos e Rachel apresentariam a segunda versão do *De Opkomst* que haviam criado na Holanda: ela receberia o nome *Dança*. Em um cenário de cordas montado à vista do público, com máscaras de papel machê e bonecos gigantes, com o público sentado no chão da sala,

¹⁴ O *show*, capitaneado pelo palhaço Carequinha, em moda na época, propagandeado pela televisão, apresentava, em um grande palco montado em praça pública, números cômicos e canções com um quê de didático e educativo. O carro-chefe do show era a canção “O bom menino”, que dizia: “O bom menino não faz xixi na cama...”.

Marcos explorava o seu trabalho de coreógrafo e de dançarino. Ao mesmo tempo em que Rachel ia tendo o seu trabalho plástico reconhecido nas críticas, Marcos ia ampliando e amadurecendo o seu trabalho como encenador e ator-dançarino em espetáculos diferentes, propostos ora para espaços fechados, ora para abertos; ora para adultos, ora para crianças; ora de forma festiva e ruidosa, ora de forma solene ou suave, calma e delicada. A propósito de *O rato saltador*, apresentado em 1977 no Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, o crítico teatral Yan Michalski escreveu:

A tocante singeleza do espetáculo dirigido pelo autor não impede que um denso clima de poesia se instale no palco e se vá intensificando sob o impacto visual dos cenários e figurinos de Rachel Ribas e sonoro da música de Ronaldo Tapajós. A ideia de mostrar a coletividade dos ratos através de bonecos representando seres humanos resulta particularmente expressiva. E Marcos Caetano Ribas revela-se, no papel título, um ator capaz de transmitir poderosas sugestões através de um belo e sábio jogo corporal e facial (MICHALSKI, 1977).

Marcos Ribas sugere que *O rato saltador* pode ter sido um precursor dos trabalhos de câmara que o grupo veio a apresentar mais tarde.

No mesmo ano de 1977, ano de *A história das cebolas* e de *O rato saltador*, o Contadores de Estórias trouxe à cena um terceiro espetáculo – *33 ou o jogo do acaso* – para teatros fechados ou ao ar livre, um espetáculo interativo para crianças, que remontaria em 1987 e em 1988 com o nome *O jogo das princesas*, porém com atores, em lugar de bonecos de vara.

A ideia é inteligentíssima e simples, um verdadeiro ovo de Colombo: imitando os jogos de tabuleiro em que os dados assinalam quantas casas se pode andar, ao mesmo tempo em que mantém o elemento da surpresa diante do destino que espera os jogadores em cada casa, “33 ou o jogo do acaso” traz para o palco com seus bonecos todas as emoções de uma competição cheia de possibilidades inesperadas (MACHADO, 1977).

Um ciclo estava cumprido e, sem saber exatamente como seguir, Marcos e Rachel decidiram que deveriam voltar para Nova Iorque, junto com os dois filhos que tinham então – Ian e Boris Ribas. Era janeiro de 1979.

Em pouco tempo, segundo Marcos, perceberam que Nova Iorque não oferecia o que eles buscavam. Decidiram voltar. Por terra. Em uma viagem que durou um ano e meio. Começou, assim, a longa viagem da família que chamariam, mais tarde, de “a família Sura”, em alusão ao conto de Monteiro Lobato que encenaram, onde o Pinto Sura vai reunindo, pelo caminho, todos aqueles que encontra.

O sonho de percorrer a América não é incomum entre os bonequeiros latino-americanos, mas poucos o realizam, de fato. O espírito aventureiro e romântico de jovens artistas, de Javier Villafañe a Sergio Mercurio, tem levado jovens artistas a viagens sem rumo certo, diferentes das excursões planejadas, ainda que arriscadas, das companhias de variedades, teatrais, líricas, de mágica, de comédias de costumes, de zarzuelas, de meados do século XIX a meados do XX. Em 1979, porém, Marcos já tinha 31 anos. Estava casado com Rachel havia anos. E, com ela, tinha dois filhos. De carro, cruzaram os Estados Unidos até Las Vegas e desceram até o Novo México, onde na cidade de Cuba, dando aulas de Teatro de Bonecos para crianças navajos, conseguiram trocar o carro por uma *van*, onde dormiam e comiam, e na qual seguiram até o México. Então, conheceram o Grupo francês Coatimundi, formado pelo casal Jean-Claude Leportier e Catherine Kremer, que lá viviam havia oito anos (desde 1971), trabalhando desde 1973 no Instituto de Artes da Universidade de Veracruz. Com uma forte identificação, os dois casais decidiram, depois de dois meses em Xalapa, seguir viagem juntos. Os franceses tinham uma filha quase da mesma idade que os filhos de Marcos e Rachel. Passaram por Guatemala, Nicarágua, Honduras, Costa Rica e Panamá. Venderam a *van* e tomaram um avião para o Peru. Tomaram três barcos e chegaram a Santarém. No Brasil, já não eram mais só os sete: seguiam acompanhados de um surfista carioca e um casal de ingleses com

um bebê. O surfista partiu em Manaus, os ingleses, em Brasília, e o Coitimundi, só no Rio de Janeiro, em 1980, radicando-se na França, definitivamente, em 1981. No seu périplo, os dois grupos chegaram a viver, por quatro meses, em um sítio em Urucuia, no sertão de Minas, graças a uma oferta generosa da família de Marcos para pôr fim ao seu nomadismo. Vivendo sem luz elétrica e longe até mesmo do pequeno comércio do centro da cidadezinha em que o sítio se encontrava, deram-se conta, pouco tempo depois, de que plantar e criar vacas e galinhas não era mesmo a sua vocação. Marcos e Rachel abandonam tudo e levam filhos e franceses para o Rio de Janeiro, para, finalmente, em agosto de 1981, estabelecer-se em Paraty – RJ.

Ainda em Nova Iorque, no início de sua grande viagem, Marcos e Rachel alimentavam o desejo de fazer um espetáculo pequeno e facilmente transportável. Sentados no chão de seu apartamentozinho, entre as pernas abertas, experimentaram manipular pequenos bonecos, como em uma brincadeira. Foi assim que nasceu a manipulação direta que tanto se desenvolverá, mais tarde, no Brasil. Também o Coitimundi levou a semente desta experiência para a França. A técnica do Contadores de Estórias, que se tornaria a marca mais característica de seu trabalho, não é uma derivação do Bunraku – o teatro de bonecos clássico japonês. Tampouco nasceu como uma técnica de balcão. Nasceu no chão. Nasceu como um jogo, um brinquedo sutil e delicado, que é, justamente, o seu traço mais marcante, o que o caracteriza e que conserva até hoje. No trabalho do Contadores de Estórias, não há a preocupação da manipulação a seis mãos, não há nem sombra da estilização clássica dos movimentos dos bonecos japoneses, não há bonecos manipulados no ar atrás de um anteparo de pano, vertical, que simula um solo (o Bunraku não usa balcões), e toda a aproximação, o parentesco que se pode estabelecer entre o trabalho do Contadores de Estórias e o Bunraku japonês não passa de coincidências. A manipulação direta que vemos hoje amplamente difundida, para adultos e crianças, no Brasil se originou diretamente das criações do Contadores de

Estórias ou, indiretamente, de outros grupos brasileiros que criaram a partir delas. É o caso das Cias. Truks, Sobrevento, PeQuod, Girino, Cem Modos, Morpheus, Catibrum, Teatro por um Triz, Patética, Ópera na Mala, AnimaSonho, Mútua, Imago, Boca de Cena, A Roda, Trio de Três, In Bust, Pia Fraus, Polichinelo, Usina de Animação, Articulação, Arte Riso, Teatro de Risco, Caixa de Imagens, Teatro Lambe-Lambe, Oani, As Caixeiras e quase todas as companhias que se dedicam ao Teatro Lambe-Lambe¹⁵, entre tantas outras. Winston Tong alegava não ter inspiração nenhuma no Bunraku¹⁶. A manipulação direta de Julie Taymor, Tadeusz Kantor, Mabou Mines (grupo nova-iorquino de Teatro de vanguarda fundado por Lee Breuer), Theodora Skipitares, além da de muitos grupos europeus, tampouco parece ter origem diretamente vinculada a uma pesquisa do teatro tradicional de bonecos japonês.

Se a descoberta e as primeiras experiências no chão do apartamento de Nova Iorque pareceram, de imediato, o caminho certo aos olhos de Marcos e Rachel, foi no México, em Xalapa, enquanto esperavam o Coatimundi se preparar para a viagem, que a pesquisa da manipulação amadureceu, transformando-se, lá mesmo, no espetáculo *Macunaíma e o sexo de mulher*. Os mesmos bonecos, movimentados de forma ainda mais consistente, harmônica e minuciosa, em uma pesquisa de linguagem aperfeiçoada nos quatro meses passados no sítio do norte de Minas, deram origem ao espetáculo *Mansamente*. Acabavam aqui, na carreira do Grupo, as palavras e as histórias, os contos tradicionais, ao mesmo tempo em que estabeleciam a imagem que marcaria, definitivamente, a companhia e que a projetaria

¹⁵ Forma de teatro de animação miniaturizada – criada por Denise Santos e Ismine Lima, em Salvador (BA), em 1989 – realizada no interior de uma caixa similar às antigas máquinas fotográficas, normalmente de curta duração (aproximadamente um minuto), desenvolvida a partir da manipulação direta e dirigida a um único espectador por vez, que ganhou, recentemente, um grande número de adeptos.

¹⁶http://www.mnvideovault.org/index.php?id=17288&select_index=2&popup=yes
Transmissão original em: 1/2/1980. Nela, Winston Tong, ator chinês-americano, apresenta a sua peça Wyld Ryce que trata sobre uma antiga tradição chinesa.

internacionalmente como raríssimas companhias brasileiras.

Ao som de músicas gravadas, Marcos e Rachel manipulavam, eles mesmos (como em *Macunaíma e o sexo de mulher*), os seus pequenos bonecos. Com cabeças e mãos em papelagem¹⁷, feitas a partir de modelos em argila, estruturados a partir de um pequeno esqueleto de madeira e com o corpo constituído de uma forração de espuma recoberta de tecido, estes bonecos eram bastante realistas. O trabalho de construção dos bonecos revelava uma grande preocupação plástica com detalhes e provocava no espectador a impressão de delicadeza, cuidado e artesanaria. A estrutura simples dos bonecos garantia movimentos fluidos e permitia uma movimentação sutil e um controle direto e próximo, mas também exigia dos manipuladores uma grande destreza, atenção, escuta e coordenação. Apesar da preocupação com limitadores e travas que, ajustadas, impediam movimentos humanamente impossíveis (dobrar o joelho para frente ou o cotovelo para trás – mesmo lançados ao acaso, os bonecos sempre caíam em uma posição humanamente possível), Rachel fugia da estrutura muito planejada e articulada característica das marionetes¹⁸ e rejeitava o emprego de mecanismos e gatilhos. Com isto, Marcos, como diretor-dramaturgo, ganhava um rumo de criação mais coreográfica, ritual, solene ou delicada, sutil, poética, em lugar de uma eventual interatividade, casualidade ou de um carácter popular, festivo, grotesco ou de entretenimento. A escala pequena – os bonecos, de aproximadamente 30 cm, nunca chegariam a alcançar mais que cerca de 60 cm – e o preciosismo da confecção davam, ainda, a graça, a leveza e a poesia que a dramaturgia e o repertório almejavam. Movimentos lentos, precisos, suaves e detalhados concentravam o olhar do espectador em um pequeno espaço e construía um espaço poético. A opção por uma trilha gravada ajudava a evitar desvios de atenção. O que Marcos e Rachel buscavam, naquele momento, tinha a ver com

¹⁷ Técnica de reprodução de um modelo a partir da colagem de camadas sucessivas de papel.

¹⁸ A realização de certo movimento, ação ou efeito por uma marionete de fio deve ser considerada no momento de sua confecção – grosso modo, uma marionete só faz uma reverência, por exemplo, se houver sido criada para isto.

o interior de Minas, com o sítio, com a maturidade, o equilíbrio e a serenidade que tinham sido o resultado da sua viagem. A primeira cena do espetáculo, para Marcos Ribas, não era nada mais do que um retrato fiel de sua lida e da vida que levavam no campo. *Mansamente* era um espetáculo sossegado, tranquilo, “como um amor feito devagar, mansamente”, como dito pelo próprio Marcos. Um casal de camponeses, um menino brincando e um casal de jovens índios envolviam o público em um conto sem o encadeamento progressivo de acontecimentos, sem grandes conflitos ou histórias e, com isto, criavam uma comovente e surpreendente sensação de harmonia e equilíbrio, de mansidão.

Mansamente teve sua primeira temporada no pequeno Teatro Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, e trouxe-lhes um sucesso retumbante de público e de crítica, além dos importantes Prêmios MEC e Mambembe. Fizeram turnês pelo Sul do Brasil e temporada em São Paulo, no Teatro Eugênio Kusnet, onde, em outubro de 1981, foram assistidos por Caron Atlas, uma jovem produtora internacional que lhes perguntou se queriam fazer uma turnê pelos Estados Unidos e pelo Canadá. Queriam. Desde que fossem com as crianças. Depois de uma certa relutância, a produtora concordou. Em Nova Iorque, apresentaram-se no *Dance Theater Workshop* (DTW). Um dia, a produtora telefona para eles: “Vocês já leram o jornal de hoje? Não? Compre o *New York Times* agora, leiam a seção de teatro, e mais tarde eu ligo para vocês”. Leram o jornal. “Saiu uma crítica boa, não foi?” – disseram. “Boa? Vocês têm noção do que aconteceu? O crítico mais importante do *New York Times*, aquele que é capaz de pôr fim à temporada de um espetáculo, foi assisti-los, fez uma crítica maravilhosa a vocês e, antes mesmo de vocês acordarem, toda a lotação da temporada já estava esgotada!”. Mel Gussow, o crítico, destacava a delicadeza, a suavidade e o envolvimento provocado por aquelas três histórias tão simples¹⁹. Receberam o prêmio de melhor espetáculo do ano do Círculo de Críticos de São Francisco, Estados Unidos, na categoria “novas direções”.

¹⁹ In: http://www.ecparaty.org.br/images/noticias/maturando_t_n_y_times_10_91.jpg. (Puppets: Three Plays from Brazil. The New York Times, 24 de agosto de 1982).

Fora do Brasil, fizeram mais de duzentas apresentações e receberam críticas como esta seleção apresentada no *site* da companhia²⁰ e no livreto *Grupo Contadores de Estórias* (2007, p. 4):

“Um consistente trabalho de arte dramática.” (*The New York Times* – EUA);

“Precisão de uma jóia... Extraordinário...” (*The San Francisco Chronicle* – EUA);

“Cada pequeno movimento conquista o coração.” (*Los Angeles Times* – EUA);

“Um pequeno espetáculo maravilhoso.” (*L'Express* – França);

“[...] o público ficou maravilhado [...]” (*Le Monde* – França);

“Sutil e comovente, uma poesia filigranada.” (*Zuddeutsche Zeitung* – Alemanha);

“A realidade transformada em magia.” (*El Día* – Espanha);

“Uma pequena maravilha.” (*Trouw* – Holanda);

“Originalidade e beleza.” (Yan Michalski – RJ – Brasil);

“Admirável. Beleza e poesia em estado puro.” (Sábato Magaldi – SP – Brasil).

A agente fazia questão de lhes dizer para nunca se referirem ao espetáculo como sendo de bonecos: tratava-se de uma *performance*. Ser um espetáculo de bonecos afastaria público e críticos e o colocaria em um nicho que não lhes convinha. Naturalmente, concordaram.

Mansamente abriu uma linha de pesquisa, uma linguagem teatral particular que marcaria o caminho que trilhariam a partir de então. Criaram, em 1982, com o mesmo tipo de bonecos (mesma estética, escala e material), com a mesma forma de manipulação, com a mesma linguagem, os espetáculos *Pas de Deux* (que trazia a cena do casal de velhinhos e a do suicídio), para adultos, e *O menino, o velho e o burro*, para crianças. Em 1987, *Maturando*. Em 1994, *Em concerto*, uma antologia com cenas dos pequenos espetáculos de bonecos para adultos anteriores (*Rodin Rodin*, *Pas de Deux* e *Maturando*), somada a uma primeira cena, criada especialmente para a montagem. Em 1996, criam *Chapeuzinho Vermelho*, buscando uma nova aproximação com o público infantil. *Descaminhos* – em 2001 – e *Flutuações*

²⁰ <http://www.ecparaty.com.br>

– em 2012 – voltaram a explorar e buscaram fazer avançar a mesma linguagem, que se refinava e amadurecia ao longo de um percurso de muitos anos e que terminou por constituir um estilo.

Considerando suas primeiras experiências profissionais nos Estados Unidos, Marcos teve a dança como companheira constante. Como diretor, tanto dos trabalhos de rua quanto dos trabalhos intimistas com os pequenos bonecos, Marcos trabalhou sempre a partir do movimento, da precisão do gesto, da organização de ritmos, da criação de ações. Em seus espetáculos com os bonecos pequenos, Marcos mistura corpos humanos e bonecos: nunca abandonando o manipulador oculto, vestido de negro e encapuzado – garantia, para ele, da atenção do público aos movimentos sutis da animação e do transporte poético provocado pelos bonecos –, mas buscando, ora reproduzir, ora estabelecer contrapontos entre os movimentos de atores-dançarinos e os de bonecos. Marcos também cria cenas poéticas baseadas apenas em movimentos – que, em *Pas de Deux* (1982) e em *Maturando* (1987), chama de haikais²¹ –, divide o foco de atenção do público em espaços duplicados (ações dos atores e ações dos bonecos, simultâneas, em espetáculos como em *Maturando*, *Descaminhos* (2001), *Flutuações* (2011), *Rodin, Rodin* (1993), e um pouco menos em *Museu Rodin Vivo* (1995), bem como utiliza os bonecos como uma simples referência, quase imóvel, ao trabalho dos atores, em *Impressões* (1990), e cria espetáculos sem bonecos. Acerca de *Rodin, Rodin*, Marcos diria²²: “Considero o *Rodin Rodin*, um dos melhores momentos de integração de bailarinos com bonecos do nosso trabalho e é, sem dúvida, um dos melhores trabalhos que já fiz”.

Em 1980, o Grupo Contadores de Estórias foi convidado a participar do I Encontro do Teatro de Rua de Paraty, que se realizava naquela cidade litorânea do Estado do Rio de Janeiro, a meio

²¹ Poema japonês curto e sintético que busca refletir uma sensação, sentimento ou imagem.

²² Em correspondência trocada com o autor deste artigo em março de 2015.

caminho entre as duas maiores capitais do País (pouco mais de 200 km de cada). Criaram um espetáculo feito especificamente para o local, a partir de informações recolhidas do livro *Paraty, religião e folclore*, de Teresa Maia. O espetáculo chama-se “A volta do diabo ou a retomada de Paraty por seu antigo proprietário”. Marcos já conhecia Paraty, de uma viagem feita quatro ou cinco anos antes, em um Carnaval: detestara a cidade. Em uma terça-feira gorda, encontrara a cidade suja, com garrafas no chão e pessoas embriagadas dormindo na rua. No reencontro com a cidade, junto com Rachel, Marcos a redescobriu. Apaixonaram-se, ambos, por ela e pensaram que poderiam morar ali. Buscavam um lugar tranquilo para criar os filhos. Haviam lhes apresentado o mundo, e encontravam-se morando em um pequeno apartamento no Rio de Janeiro, onde os meninos se ressentiam porque não podiam nem descer para brincar sozinhos: “Já vamos embora, pai?” – perguntaria Boris, acostumado a partir quando um lugar já não lhes convinha. Precisamente um ano depois daquele Festival, em agosto de 1981, mudaram-se para Paraty, onde alugaram uma casa. As turnês internacionais com *Mansamente* rendiam-lhes dinheiro suficiente para comprar uma casa no centro histórico da cidade. Tiveram a sorte de encontrar um antigo armazém sem paredes, com uma ampla área livre, em um lugar que é patrimônio histórico tombado e muito controlado e onde não se podem derrubar paredes para ampliar cômodos. Fundam o Teatro Espaço como um lugar de trabalho, com o sonho de constituir um teatro. Aos poucos.

Cansados de tantas viagens e precisando manter-se um pouco mais fixos, por conta da educação das crianças, vislumbraram manter-se de atividades em seu próprio teatro. Mas viver de teatro, de espetáculos de um repertório, implica, quase que necessariamente, viajar constantemente. A solução encontrada pelo Contadores de Estórias, única no Brasil, é um ovo de Colombo. O empreendedorismo do Grupo, sua obstinação e sua firmeza de propósitos garantiram-lhe – a reboque de uma imprevisível sustentabilidade – liberdade e independência de políticas, ações e interesses, tanto

governamentais quanto de empresas privadas. A este propósito, disse Rachel Ribas:

Como é que se faz uma coisa não comercial – obviamente – e consegue sobreviver daquilo? Como é que você faz para sobreviver daquilo? Eu acho que a nossa trajetória como grupo tem todo um lado que é de pesquisa estética e pesquisa de linguagem teatral e todo um lado que é de sobrevivência. Desde o primeiro momento em que a gente ia fazer um espetáculo no Central Park de Nova York e passava o chapéu: (pensava) para quem que você vai vender um espetáculo que não pode cobrar ingresso? A gente estava sempre tentando resolver esses problemas e lá em Paraty conseguiu resolver o problema da sobrevivência assim: a gente consegue que o teatro seja sustentável através dos ingressos, através dele mesmo, o que é uma coisa assim bem rara.²³

O Teatro Espaço, sede do Grupo Contadores de Estórias, sustenta-se com sua bilheteria. E é esta mesma bilheteria que garante o pão de dois atores, um técnico, um bilheteiro, um recepcionista, um produtor e do próprio Marcos Ribas, além de dar algum dinheiro a profissionais eventuais e autônomos. O Teatro estrutura-se, assim, a partir de administração, divulgação, recepção, loja, técnica e núcleo artístico, não tendo mantido nunca menos de cinco ou seis pessoas. Ocasionalmente, espetáculos de outros artistas – teatrais, de dança ou musicais – têm lugar no Teatro Espaço. O público do Teatro é formado quase exclusivamente pelos turistas que frequentam a cidade e que tomam a ida ao espetáculo como uma atração local: uma atividade interessante para o fim da noite a um preço módico²⁴. Como o público se renova constantemente, pode-se manter um mesmo espetáculo em temporada constante, por todo o ano, por muitos anos: um feito sem par no País.

²³ <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/themes/prod-cultural/integra/integra-rachel-joffily-ribas.html>. Íntegra da entrevista, gravada no dia 30 de maio de 2010 no estúdio Cine & Vídeo, em São Paulo (veja a entrevista em vídeo clicando em <http://www.producaocultural.org.br/slider/rachel-joffily-ribas/>).

²⁴ Em março de 2015, os ingressos são vendidos a R\$ 40,00 (inteira – o equivalente a cerca de US\$ 15,00) e R\$ 25,00 (meia entrada – para estudantes e maiores de 60 anos).

A morte precoce de Rachel Ribas (nascida em 5 de agosto de 1948), em 4 de maio de 2012, foi um baque na história e na estrutura do Grupo. Pedra fundamental daquele grupo pequeno e familiar, Rachel preparou discretamente a sua substituição nos espetáculos *Flutuações* e *Em concerto*, as peças de repertório que se manteriam em cartaz e rodariam em projetos. O Teatro, de tão bem estruturado – e por tantos anos –, quase andava sozinho. A falta de Rachel fez-se notar, porém, de forma muito mais sutil: como uma tristeza, um desânimo, uma saudade que reduziu os motores dos projetos sonhados e em andamento. Desapareciam a figura doce e maternal que cuidava de amalgamar os diferentes componentes da companhia e a artista que respondia pela plástica e visualidade, em um fazer artesanal. Paraty é uma pequena cidade que não dispõe de muitos artistas e técnicos profissionais – sobretudo, no especializado campo do Teatro de Animação –, quando substituições se façam necessárias, e a própria dedicação exclusiva de um profissional teatral a seu ofício é quase impossível. Problemas pessoais, novos interesses, novas oportunidades de trabalho em outros campos, viagens de estudo dos artistas e funcionários da companhia terminaram por ocupar um bom tempo de Marcos Ribas com a preparação de substitutos, quando, com Rachel, poderiam dar conta, pelo menos, das apresentações constantes de *Em concerto*²⁵. A tarefa solitária, desgastante e desanimadora – movida pela responsabilidade com a manutenção dos compromissos, do Teatro e do próprio Grupo –, repetida várias vezes, terminou por criar um hiato no trabalho criativo do Contadores de Estórias. Reduziu-se o número de apresentações fora do Teatro, cessaram as apresentações de *Flutuações* – o espetáculo mais recente da companhia ao qual críticas muito elogiosas

²⁵ Em sua primeira viagem aos Estados Unidos, Marcos conheceu o *The Open Theatre* e, ao despedir-se, ao final de um curso, causou a surpresa de Nola Chilton, professora de interpretação e diretora teatral da Companhia. “Mas aonde você vai? Você não vai ficar?”. Marcos disse que tinha que seguir o seu rumo, que tinha que fazer o seu próprio trabalho. É por isto que – diz ele, sereno – não se aborrece quando, depois de um trabalho longo de treinamento para um espetáculo, vê um jovem artista partir em busca de novos rumos. “É preciso compreender e aceitar isto. Comigo também foi assim”.

havam aberto para projetos de turnês e temporadas – e, com exceção de algumas oficinas e apresentações muito esporádicas, o trabalho de Marcos concentrou-se em um grande esforço para a manutenção das apresentações de quartas e sábados de *Em concerto* no Teatro Espaço.

Apesar de dizer-se um pouco cansado da lida tão árdua, os olhos de Marcos brilham quando fala de novos projetos. Mais sereno, mais resignado, retoma os projetos inovadores. Com o Teatro mais em ordem e com o retorno – cheio de motivação – de alguns membros jovens da companhia, mais próximos (especialmente da filha postiça Flora Petri – especializada em produção teatral –, filha de Inez Petri, membro do Contadores de Estórias de abril de 1994 a abril de 2008), Marcos entusiasmou-se desenhando os novos passos e dando-os um a um: realiza reuniões, compartilha suas ideias e o resultado dos estudos que vem realizando, designa tarefas e coordena atividades: com a liderança vigorosa e obstinada de sempre.

Os novos projetos preveem um novo e surpreendente espetáculo que promete subverter a história da companhia (quem poderia imaginar o Contadores de Estórias flertando com o Teatro de Objetos²⁶?) a estreiar, ainda em 2015, no Espaço Paraty, além de uma nova montagem a ser feita com o filho Boris Ribas, radicado na Catalunha, Espanha, para ter sua estreia naquele país. Com Boris, Marcos e Rachel montaram – aquele dirigindo, e esta confeccionando todos os bonecos e adereços –, em 2007, o espetáculo *Memórias de um tigre de circo*, um espetáculo que aproveitava as múltiplas habilidades circenses de Boris, sob a mão criativa firme de seus pais. A nova montagem deve seguir o mesmo rumo. Muitos caminhos se abrem para Marcos nesta nova etapa do Contadores de Estórias. Apoiado na estrutura sólida de seu Teatro, com a grande experiência conquistada e com o talento que tem, Marcos mantém os muitos sonhos e a sua fibra de sempre. Lutando com as questões administrativas, financeiras

²⁶ Forma teatral moderna, muitas vezes entendida como uma vertente do Teatro de Animação, que se vale de objetos prontos (*ready-mades*) como centro de suas encenações.

e burocráticas a que a moderna produção teatral obriga, Marcos Ribas, que nos tem encantado com espetáculos lindos, sutis e comovedores, continua adiante, na vanguarda do Teatro de Bonecos, portando uma bandeira que inspira e orienta todos os bonequeiros contemporâneos: uma bandeira que trata a arte do Teatro de Bonecos como sagrada, transcendente, quando os tempos têm feito dela um mero ofício, um apanhado de truques banais fingidos de grande virtuosismo, refinamento e arte, repetidos à exaustão, com a única finalidade de prover o pão cotidiano, com o menor esforço possível. Sabemos que muitas surpresas virão desta alma inquieta e iluminada, mesmo porque elas vêm – como sempre na carreira do Contadores de Estórias – de ensaios, de pesquisas que já estão em curso, e ansiamos por conhecê-las, como a um novo capítulo de uma história emocionante.

REFERÊNCIAS

- ARRIBAS, Alfonso. Voyeurs. In: *El Norte de Castilla*. Espanha, Valladolid, 12/5/2010.
- GUSSOW, Mel. *Puppets: Three Plays from Brazil*. Nova Iorque: *The New York Times*, 24 de agosto de 1982.
- LOBATO, Monteiro. O pinto Sura. In: *Histórias de Tia Nastácia*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- LUNA, Ive Novaes. Sobre mito, rito e símbolo na poética do Teatro Ventoforte. In: *Música de festa para o encontro com Ilo Krugli*. 2007. Dissertação (Mestrado). UDESC. Florianópolis.
- MACHADO, Ana Maria. Com bom tempo, uma festa na Quinta. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8/5/1976.
- _____. Quando o jogo é divertido, não é obra do acaso. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22/7/1977.
- MICHALSKI, Yan. A poesia dos bonecos na Tijuca. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30/4/1977.
- _____. Voar pode ser também com os ratos. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8/7/1977.

_____. Contradições coerentes. In: *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 18/11/1987.

RIBAS, Marcos Caetano. *A grandeza do mundo em pequenas expressões*: Grupo Contadores de Estórias – 40 anos. Paraty: Contest Produções Culturais, Espaço Cultural Paraty, 2011.

_____. *Descaminhos*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

TEATRO ESPAÇO/GRUPO CONTADORES DE ESTÓRIAS. *Paraty*: Grupo Contadores de Estórias. Espaço Cultural Paraty, 2007.

Site do Grupo Contadores de Estórias: www.ecparaty.com.br

Colaboradores da Móin-Móin nº13

Aldo Leite – Graduado e mestre em Teatro pela Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo (ECA/USP). É professor adjunto do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Sua vasta experiência teatral como ator, diretor e autor de numerosas peças teatrais o qualifica como uma das maiores expressões do fazer teatral no Maranhão, reconhecido e respeitado em todo o território nacional pelo trabalho desenvolvido ao longo dos anos.

Amábilis de Jesus da Silva – Figurinista, doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA (2010) e mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC (2005). Atualmente, é professora na Faculdade de Artes do Paraná – FAP, em Curitiba. Pesquisa e atua nas áreas de figurino, *performance*, teatro e dança.
E-mail: amabilis.jesus@gmail.com

Ana Pessoa – Arquiteta, mestre e doutora (2000) em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Desde o ano de 1996, integra o grupo de pesquisadores da Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Atuou, como gestora da área de teatro de bonecos, na Funarte, no período de 1993 a 1995, sob a direção de Humberto Braga.
E-mail: anapessoa55@gmail.com

Clorys Mary Rodrigues Wisnerowicz Daly (Clorys Daly) – Uma das fundadoras da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB – 1973). Primeira representante da Union Internationale de la Marionette (UNIMA) no Brasil (1972-1977). Formada em Biblioteconomia, cursou o Conservatório Nacional de Teatro, RJ, e participou, sob a direção de Orlando Macedo, do I Festival de Teatro de Estudantes organizado por Paschoal Carlos Magno. Trabalhou com Cláudio Ferreira (primeiro presidente da ABTB) dirigindo o Teatro de Marionetes, e juntos criaram o Circo de Marionetes Bem-Me-Quer.
E-mail: clorys.daly@gmail.com

Humberto Braga – Profissional de Artes Cênicas, diretor de produção e consultor de projetos artísticos. Ocupou cargos em instituições federais de cultura como o Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN, a Fundação Nacional de Artes – FUNARTE e a Secretaria de Música e Artes Cênicas, do Ministério da Cultura. Integrou a diretoria da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB em vários períodos.

E-mail: humbertofbraga@uol.com.br

Izabela Brochado – Atriz e diretora, bonequeira, mestre em História pela Universidade de Brasília e doutora em Drama Studies – Trinity College of Dublin. Professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e coordenadora do Grupo de Pesquisa e Extensão Laboratório de Teatro de Formas Animadas – IdA-CEN-UnB.

E-mail: izabelabrochado@gmail.com

Luiz André Cherubini – Formado em Direção Teatral pela Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio) e em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É um dos fundadores do Grupo Sobrevento, companhia teatral especializada em Teatro de Bonecos e de Animação, com trabalho contínuo desde o ano de 1987. A sede do Grupo, o Espaço Sobrevento, situado na cidade de São Paulo, é referência para a apreciação de espetáculos, cursos, oficinas e estágios avançados em Teatro de Animação.

E-mail: grupo@sobrevento.com.br <http://www.sobrevento.com.br>

Karen Acioly – Diretora teatral, atriz e dramaturga, reconhecida por seus mais de 30 trabalhos direcionados aos públicos infantil e infanto-juvenil. Fundou e dirige o Centro de Referência Cultura Infância do Brasil, no Rio de Janeiro, e organiza o Festival Intercâmbio de Linguagens. Nos anos de 1970, integrou o Grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. Fez roteiros para a televisão e recebeu diversos prêmios por sua obra teatral e literária.

E-mail: karen.acioly@gmail.com

Marcondes Gomes Lima – Diretor, cenógrafo, figurinista, ator e titeriteiro. Fundador do Grupo Mão Molenga Teatro de Bonecos (1986), é um dos mais atuantes profissionais da cena pernambucana. Licenciado em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), hoje é professor na mesma universidade, desde 1992. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2003, com a dissertação *A arte do brincante no Mamulengo e no Bumba-Meu-Boi*.
E-mail: lima.marcondes@gmail.com

Maria do Carmo Vivacqua Martins (Madu) – Artista plástica, ex-professora da EBA/UFMG, onde se graduou em Artes Plásticas. É integrante e fundadora do Giramundo Teatro de Bonecos. Foi professora da Escolinha de Arte da FAOP (1971–72), do Centro de Artes de Lagoa Santa, MG (1985), e da Oficina de Bonecos de vários Festivais de Inverno da UFMG. Ilustrou vários livros e trabalhou com cenários e figurinos para peças de teatro. Foi premiada no I, II, III e IV Salões da Cultura Francesa, BH (1967/68/69/70); I, II, VI SNAPBH, MAP (1969/70/74); III Salão de Arte Universitária, BH (1970); I e II Salões Global de Inverno (1972–73). Participou de vários festivais, salões e bienais internacionais.

Miguel Vellinho – Diretor teatral, ator, fundador do Grupo Sobrevento. Mestre em Teatro (2008), pela Unirio – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Fundador e diretor da Cia. Pequod, atualmente é professor assistente na UNIRIO, onde pesquisa e dá aulas sobre teatro de animação.
E-mail: vellinho2001@yahoo.com.br

Paulo Balardim – Professor universitário na área de Prática Teatral – Teatro de Animação, no Centro de Artes – UDESC. Doutor em Artes Cênicas (PPGT/UDESC), mestre em Artes Cênicas (PPGAC/UFRGS), licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (Ulbra). Diretor, ator e cenógrafo da companhia teatral Caixa do Elefante Teatro de Bonecos, desde 1991. Foi Presidente da AGTB – Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos nos anos de 2002 e 2003.

E-mail: paulobalardim@gmail.com

Wagner Cintra – Diretor teatral, com mestrado e doutorado pela ECA-USP. Professor no Curso de Licenciatura em Arte-Teatro e no Bacharelado em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Unesp. Orienta mestrandos e doutorandos no Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, na mesma universidade. É líder do Grupo de Pesquisa Poéticas Híbridas, no qual desenvolve trabalhos de investigação acerca das teatralidades híbridas observadas na interface do teatro com as artes visuais. Desde 2008 é o coordenador e diretor artístico do Teatro Didático da Unesp.

E-mail: wagcintra@terra.com.br

Publique seu artigo na Móin-Móin

Se você tem um texto inédito para a nossa revista, envie-nos. Ele será apreciado pelo nosso conselho editorial e poderá ser publicado.

Os textos deverão seguir o seguinte padrão de apresentação:

1. Artigos – Mínimo de 8 e máximo de 15 laudas.
2. Solicita-se clareza e objetividade nos títulos.
3. O artigo deverá conter no mínimo quatro fotos para abertura (a parte), resumo e palavras-chave.
4. A formatação de seu trabalho de acordo com a padronização abaixo vai garantir a melhor compreensão de seu texto: Fonte: Times New Roman. Tamanho 12. Parágrafo: com recuo. Espaço entre linhas 1,5. Títulos de obras, revistas, etc.: itálico. Nomes de eventos: entre aspas. Citações: entre aspas.
5. As colaborações devem incluir brevíssima apresentação do autor, logo após o título, visando a situar o leitor, de no máximo 4 linhas.
6. À parte, o colaborador deve enviar uma autorização assinada para a publicação do texto, fotos ou desenhos. Caso inclua materiais gráficos da autoria de terceiros, é indispensável o aceite destes, assim como uma legenda de identificação.
7. Bibliografia: deve ser acrescentada após as notas, de acordo com as normas da ABNT.
8. Enviar uma cópia para o e-mail: revistamoinmoinudesc@gmail.com com telefone e/ou e-mail para eventuais contatos.
9. Indicação de publicação anterior do trabalho: data, local, título, assim como tratamento literário ou científico original.
10. O envio do artigo original implica a autorização para publicação, tanto na forma impressa como digital da revista.

Revista Móin-Móin nº 1**O ator no Teatro de Formas Animadas****16 x 23 cm/192 páginas**

A *Revista Móin-Móin* busca colaborar na formação de artistas, professores de teatro e do público interessado em artes cênicas. A primeira edição traz artigos de Ana Maria Amaral, Felisberto Sabino da Costa, Teotônio Sobrinho, José Parente, Chico Simões, Maria de Fátima Souza Moretti, Miguel Vellinho e Valmor Níni Beltrame. A única revista de estudos sobre teatro de formas animadas do Brasil é resultado de uma parceria entre a Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul e da Universidade do Estado de Santa Catarina com apoio do Governo do Estado de Santa Catarina.

Revista Móin-Móin nº 2**Tradição e modernidade no Teatro de Formas Animadas****16 x 23 cm/224 páginas**

Com o objetivo de divulgar as pesquisas artísticas realizadas pelos grupos de teatro e as reflexões teórico-práticas produzidas nas universidades, o segundo número da *Móin-Móin* – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas traz à tona o tema “Tradição e modernidade no Teatro de Formas Animadas”. A única publicação do gênero no País reafirma o caráter da tradição na contemporaneidade e acredita na diversidade, mesclando convidados internacionais com artigos que valorizam a tradição popular brasileira. Marco Souza, John McCormick, Glyn Edwards, Conceição Rosière, Christine Zurbach, Tito Loreface, Izabela Brochado, Marcos Malafaia e Wagner Cintra.

Revista Móin-Móin nº 3**Teatro de Bonecos Popular Brasileiro****16 x 23 cm/248 páginas**

Na terceira edição, estudos sobre várias expressões cênicas populares que florescem nos Estados brasileiros são apresentados por diferentes pesquisadores. Um mergulho nas formas de teatro de bonecos praticadas por artistas do povo e seus personagens: Mamulengo, Casemiro Coco, João Redondo, João Minhoca, Calunga, Cavalinho Marinho, Boi-de-Mamão, Bumba-Meu-Boi etc. Esta edição também homenageia o Mestre Chico Daniel, falecido no dia 3 de março do ano de 2007. As reflexões sobre o Teatro de Bonecos Popular no Brasil são feitas por Fernando Augusto Gonçalves Santos, Izabela Brochado, Adriana Schneider Alcure, Mariana de Oliveira, Altimar Pimentel, Ricardo Canella, Tácito Borracho, Valmor Níni Beltrame, Milton de Andrade e Samuel Romão Petry. O Kasperle — teatro de bonecos popular alemão que emigrou para as cidades de Pomerode e Jaraguá do Sul, em Santa Catarina — aparentemente “fora de lugar” é apresentado por Ina Emmel e Mery Petty, que dedica seu texto à marionetista Margarethe Schlünzen, a Sra. Móin-Móin.

Revista Móin-Móin nº 4**Teatro de Formas Animadas Contemporâneo**

16 x 23 cm/282 páginas

A quarta edição da *Móin-Móin* – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas – procura, através da escolha desse tema, refletir e compreender as mudanças que o Teatro de Formas Animadas vem sofrendo nas últimas décadas. Essa discussão é enriquecida com artigos de brasileiros e estrangeiros. Entre os brasileiros, temos: José Ronaldo Faleiro (Udesc); Felisberto Sabino da Costa (USP); Mario Piragibe (Unirio); Osvaldo Gabrieli (XPTO – SP) e Humberto Braga (produtor cultural –RJ). E os estrangeiros: Dominique Houdart (Paris); Fabrizio Montecchi (Itália); Hadas Ophrat (Jerusalém); Béatrice Picon-Vallin (CNRS – Paris); Penny Francis (Londres); Jorge Dubatti (Buenos Aires); Gerardo Bejarano (UMA – Costa Rica).

Revista Móin-Móin nº 5**Teatro de Formas Animadas e suas relações com as outras artes**

16 X 23 cm/227 páginas

A Revista *Móin-Móin* nº 5 traz, a partir do seu tema central, questões e discussões sobre a pluralidade e hibridação do Teatro de Formas Animadas que evidenciam, de um lado, as transformações ocorridas no modo de pensar e praticar essa arte nos últimos anos e, de outro, a importância do teatro de animação no teatro contemporâneo. Os diversos artigos comprovam que as fronteiras entre as artes, hoje, mais do que em qualquer outro momento da sua história, têm seus limites cada vez menos definidos e se entrecruzam em teias complexas. Os articulistas são pesquisadores, diretores teatrais e professores, tanto do Brasil como do exterior: Brunella Eruli, Luiz Fernando Ramos, Cariad Astles, Darci Kusano, Marcos Magalhães, John Bell, Philippe Genty, Joan Baixas, Aleksandar Sasha Dundjerovic, Renato Machado, Ana Maria Amaral e Leszek Madzik.

Revista Móin-Móin nº 6**Formação profissional no Teatro de Formas Animadas**

16 x 23 cm/200 páginas

A Revista *Móin-Móin* nº 6 pretende enriquecer o debate sobre as variadas maneiras como se processa a formação profissional do artista que trabalha com Teatro de Formas Animadas ou do jovem artista que opta pela profissão nessa arte. São 11 artigos que buscam sistematizar práticas e iniciativas que vêm acontecendo em diferentes pontos do Brasil, tanto no interior dos grupos de teatro quanto em instituições culturais e universidades. A edição também privilegia o leitor com quatro estudos de pedagogos do teatro de animação de outros três países. Os colaboradores são: Ana Alvarado (Argentina); Ana Maria Amaral – SP; Claire Hegeen (França); Cíntia de Abreu – SP; Felisberto Costa – SP; Henrique Sitchin – SP; Humberto Braga – RJ; José Parente – SP; Magda Modesto – RJ; Marek Waszkiel (Polônia); Margareta Niculescu (França) e Paulo Balardim – RS.

Revista Móin-Móin nº 7**Cenários da criação no Teatro de Formas Animadas****16 x 23 cm/243 páginas**

A Revista *Móin-Móin* nº 7 apresenta uma ampla discussão sobre o que vem sendo produzido no Teatro de Formas Animadas no Brasil nos dez primeiros anos do século XXI. Os artigos discutem temas como a multiplicação de festivais e eventos que têm dado grande visibilidade a essa arte; o fortalecimento e a consolidação do trabalho de grupos de teatro revelando o aprofundamento e o domínio da linguagem do teatro de animação; a hibridação de espetáculos que, cada vez mais, rompem as fronteiras do teatro de bonecos; a “contaminação” do teatro de atores com elementos da linguagem do teatro de animação; o mercado, as leis de fomento à produção, entre outros temas. Os colaboradores são: Adriana Schneider Alcure (UFRJ); Amabilis de Jesus (FAP); Ana Paula Moretti Pavanello Machado e Gilmar Moretti (SCAR); Carlos Augusto Nazareth (Cepetin); Caroline Holanda (Unifor); Fábio Medeiros (USP); Ipojucan Pereira (USP); Kely de Castro (Truks – SP); Luís Artur Nunes (Unirio); Miguel Vellinho (Unirio); Osvaldo Anzolin (UFPB); Sandra Meyer Nunes (Udesc); Sandra Vargas (Unirio); Zilá Muniz (Udesc).

Revista Móin-Móin nº 8**Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas****16 x 23 cm/244 páginas**

A Revista *Móin-Móin* nº 8 elegeu como tema central: Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas. O assunto é instigante e colabora para preencher a lacuna que, todavia, persiste nos crescentes estudos sobre Teatro de Formas Animadas no Brasil. A escolha deste tema qualifica o debate na perspectiva de contemplar a Dramaturgia em seus variados aspectos: o texto, o corpo, a luz, o espaço, os materiais, os sons, etc., e agrega não apenas o que se refere ao campo ficcional, mas também se articula às questões que ultrapassam a esfera da construção do espetáculo, rompendo, muitas vezes, as fronteiras entre ficção e realidade. Estes são os autores dos artigos desta edição: Mauricio Kartun (Argentina); John Bell (EUA); Didier Plassard (França); Christine Zurbach (Portugal); Miguel Oyarzún Pérez (Argentina); Toni Rumbau (Espanha); e os brasileiros: Felisberto Sabino da Costa, José da Costa, Almir Ribeiro, Humberto Braga, Irley Machado, Roberto Gorgati, Izabela Brochado, Kaise Helena T. Ribeiro e entrevista com Magda Modesto.

Revista Móin-Móin nº 9**Teatro de Sombras****16 x 23 cm/244 páginas**

A Revista *Móin-Móin* nº 9 elegeu o tema Teatro de Sombras, uma das mais antigas manifestações teatrais do Oriente. O interesse por essa arte vem crescendo de modo significativo no Brasil nos últimos anos. Isso é possível confirmar quando se observa a existência de grupos dedicados a essa arte em diferentes Estados do País. Diversas perguntas estimularam a produção dos textos que integram a presente

edição: existem diferenças entre o espetáculo de Teatro de Sombras e o espetáculo de Teatro com Sombras? Que mudanças vêm acontecendo no modo de fazer Teatro de Sombras tanto em seus aspectos técnicos quanto no modo de pensar conceitualmente este teatro? As grandes tradições do Teatro de Sombras influenciam processos criativos contemporâneos? Existem saberes próprios dessa linguagem que o ator precisa dominar para praticar e criar no Teatro de Sombras? A Revista conta com a colaboração do escritor Eduardo Galeano (Uruguai); Fabrizio Montecchi (Itália); Maryse Badiou (Espanha); Meher Contractor (Índia); Metin And (Turquia); Erica Lou (China) e dos brasileiros Ronaldo Robles e Silvia Godoy; Alexandre Fávero; Guilherme Francisco de Oliveira Júnior, Fabiana Lazzari de Oliveira; Emerson Cardoso Nascimento.

Revista Móin-Móin nº 10

Encenação Teatral

16 x 23 cm/275 páginas

A Revista *Móin-Móin* nº 10 traz em seu tema as experiências e os conhecimentos produzidos por treze diretores teatrais. Seus textos apresentam as peculiaridades sobre contextos, referências teóricas, motivações pessoais e suas histórias de vida na arte de encenar. Contribuem com a ampliação e reflexão sobre a Encenação Teatral de Formas Animadas: Irina Niculescu (Estados Unidos); Joan Baixas (Espanha); I Nyoman Sedana (Bali); Yael Rassoly (Israel); Claire Dancoisne (França); Ilka Schönbein (Paris); André Laliberté (Canadá); Frank Soehnle (Alemanha); Maria Grazia Cipriani (Itália); Paco Paricio (Espanha); Luiz André Cherubini (São Paulo); Venício Fonseca (Rio de Janeiro) e José Ronaldo Faleiro (Florianópolis).

Revista Móin-Móin nº 11

Teatro de Títeres na América Latina

16 x 23 cm/311 páginas

A *Móin-Móin*, nesta edição nº 11, elegeu o tema: Teatro de Títeres na América Latina. Dentre as diversas motivações que estimularam essa escolha, se destacam questões como: o que faz com que nós, que fazemos teatro de animação na região, estejamos tão separados, tão distantes? Por que nos conhecemos tão pouco? É possível falar em *identidades* na perspectiva de buscar compreender o que temos em comum e o que nos diferencia na prática do teatro de animação? Como convive o teatro de bonecos tradicional, ainda vivo em certos países, com o teatro de animação contemporâneo? Existem mudanças significativas no modo de criação dessa arte? Estão reunidos nesta edição dezoito artigos provenientes de 13 países: Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Equador, México, Peru, Porto Rico, Uruguai, Venezuela e Brasil. Possivelmente, este é o dossiê mais completo sobre Teatro de Títeres na América Latina.

Revista Móin-Móin nº 12**Visualidades no Teatro de Formas Animadas****16 x 23 cm/205 páginas**

A Revista *Móin-Móin* nº 12 tem como tema: Visualidades no Teatro de Formas Animadas. Visualidades são compreendidas como poéticas que se manifestam a partir de múltiplas referências, e nessa direção o espectador é seu partícipe e construtor. A edição discute a temática prioritariamente em duas perspectivas. A primeira diz respeito aos elementos constitutivos da encenação teatral tais como o espaço, o cenário, o figurino, a iluminação, o desenho e a manipulação dos bonecos, dos objetos e das formas animadas; também se incluem nessa perspectiva as sonoridades que remetem ou sugerem contextos, ambientes e geografias; os recursos tecnológicos e midiáticos cada vez mais presentes na cena. A segunda perspectiva, indissociada da primeira, pretende abordar “visualidades” para além de um conjunto integrado e harmônico de imagens. Interessa discutir o conceito ampliando-o para a dimensão de *sensorialidades*, contemplando as ambiguidades produzidas pelas associações, memórias e inusitadas formas de conhecimento presentes em manifestações teatrais contemporâneas. São colaboradores nesta edição: Didier Plassard (França); Blanca Felipe Rivero (Cuba); Yudd Favier (Cuba); François Delarozzière (França); e os colaboradores do Brasil Sônia Lúcia Rangel, Amábilis de Jesus da Silva, Fátima Costa de Lima, Wagner Cintra, Ana Maria Amaral, Rafael Curci, Catin Nardi.

Para solicitar a Revista MÓIN-MÓIN, dirigir-se à:

Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul
Rua Jorge Czerniewicz, 160. Bairro Czerniewicz

CEP: 89255-000

Fone/Fax (47) 3275-2477

Fone (47) 3275-2670

Jaraguá do Sul – SC

Home page: www.scar.art.br

E-mail: scar@scar.art.br

Todas as revistas podem ser acessadas no site:

http://www.ceart.udesc.br/ppgt/publicacoes_moinmoin.html

<http://www.scar.art.br/revistas.html>

A impressão da edição da Revista Móin-Móin nº13 integra as ações do projeto
HISTÓRIAS DE BONECOS - Registrando nossas memórias...,
contemplado pelo edital da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE
de Ocupação do Teatro DUSE/2015.

Edição www.designeditora.com.br
Tipologia Adobe Garamond
Impressão Nova Letra



Realização

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

scap
Secretaria Cultural Artística

 **UDESC**
UNIVERSIDADE
DO ESTADO DE
SANTA CATARINA

ppgt | Programa de
Pós-graduação
em Teatro
CEART - UDESC

Apoio

