

MAMULENGO

n. 19 - 2021

Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - Centro UNIMA Brasil - ABTB - CUB



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

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

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

MAMULENGO Nº 19 -2021

Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB

Centro UNIMA Brasil – CUB

DEZEMBRO DE 2021

Conselho Editorial:

Alexandre Fávero
Companhia Teatro Lumbra – RS

Prof.º Ms. Anibal Pacha
Universidade Federal do Pará - UFPA

Conceição Rosière
Associação de Teatro de Bonecos do Estado de Minas Gerais - ATEBEMG

Fernando Augusto Gonçalves Santos
Grupo Mamulengo Só-Riso - Pernambuco

Henrique Sitchin
Companhia Truks – São Paulo

Izabel Vasconcelos
Companhia de Teatro Epidemia de Bonecos - CE

Prof.ª Dr.ª Izabel Brochado
Universidade Nacional de Brasília – UNB

Prof.º Dr. José Parente
Universidade Federal de Dourados - UFDO

Prof.ª Dr.ª Maria de Fátima de Souza Moretti
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Prof.ª. Dr.ª. Maria das Graças Cavalcanti Pereira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Prof.º Dr. Mauro Rodrigues
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof.º Dr. Miguel Vellinho
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Prof.º Dr. Tácito Borralho
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Prof.ª Ms. Yarasarrath Alvim Pires do Carmo Lyra
Instituto Federal da Bahia – IFBA

MAMULENGO é uma publicação da Comissão de Pesquisa e Formação Profissional da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/Centro UNIMA Brasil – ABTB-CUB. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. A publicação de artigos, fotos e desenhos foi autorizada pelos responsáveis ou por seus representantes.

Diretoria da ABTB-CUB - Gestão 2017-2020:

Presidente: Elielso Ferreira Souza (Dico Ferreira) – PR.
Vice-Presidente: Heraldo Lins Marinho Dantas – RN.
Secretária: Maria da Conceição Reis Rosière (Conceição Rosière) – MG. Tesoureira: Carolina Maia Veiga – PR.

Comissão de Pesquisa e Formação Profissional:

Alex de Souza, Carolina Garcia, Chico Simões, Fabiana Lazzari de Oliveira, Luciane Figueiredo, Marcia Alves, Maria Madeira, Valmor Níni Beltrame.

MAMULENGO

Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/ Centro UNIMA Brasil – ABTB-CUB. Florianópolis: ABTB-CUB.

Periodicidade semestral
ano 48, v. 19, fevereiro 2022.

Editores desta edição: Gilson Motta, Izabela Brochado, Miguel Vellinho Vieira e Valmor Níni Beltrame.

Diagramação: Denize Gonzaga.

Projeto gráfico: Denize Gonzaga e Iur Gomes.

Capa: Imagem criada e ilustrada pelo bonequeiro e artista visual Ubiratan Carlos Gomes.

Contato:

Rua Apeninos, 23 - ap. 601 - C
Córrego Grande, Florianópolis, SC CEP: 88037-620
revistamamulengo@gmail.com
55 48 9 9116 5360

<https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/publicacoes/revista-mamulengo>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Mamulengo: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB / Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Centro UNIMA Brasil - CUB. N.1, julho/setembro (1973)- Florianópolis: ABTB/CUB.

Ano 48, n. 19, dezembro 2021.

Semestral 1973-1974.

Anual 1975-1982.

Semestral em 2020-.

ISSN: 2675-3383

1. Teatro de Animação. 2. Teatro de bonecos. 3. Teatro de máscaras. 4. Teatro de objetos. 5. Teatro de sombras. I. Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. II. Centro UNIMA Brasil.

CDD: 792

Ficha catalográfica elaborada por Esni Soares da Silva - CRB 14/704.

MEMÓRIAS E ACERVOS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO BRASILEIRO



SUMÁRIO - REVISTA MAMULENGO Nº 19

ACERVOS E MEMÓRIAS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO BRASILEIRO

Editorial

Como estão nossos bonecos? - Gilson Motta, Izabela Brochado, Miguel Vellinho e Valmor Níni Beltrame 8

Artigos

La importancia del patrimonio y los museos en el futuro del arte de las marionetas - Idoya Otegui 12

Futuro da memória - Marcos Malafaia 18

Teatro Infantil de Marionetes (TIM): Um acervo em família - Cacá Sena 24

Grupo Contadores de Estórias, Meio Século... (Uau!) - Marcos Caetano Ribas 30

A mala de bonecos como guardiã da brincadeira - Zildalte Ramos de Macêdo 37

A matéria efêmera animada – o desejo de eternidade - Sandra Cordeiro 43

Memória e preservação - Osvaldo Gabrieli 47

Coleção Magda Modesto e sua conservação - Cecilia Modesto 52

Carmosina e Veridiano Araújo: história, memória e legado - Mariana Elisa Oliveira de Araújo 58

Um percurso do objeto bonecal em Alagoas - Ivanildo Piccoli 67

O Museu Espaço do Boneco e a Companhia Polichinelo de Teatro de Bonecos: histórias entrelaçadas - Márcio Pontes 72

Museu, autogestão e perspectivas profissionais: a atuação dos artesãos do Museu do Mamulengo de Glória do Goitá - Gilvanildo Klebson Mendes Ferreira 78

Batelada: o registro dos mais de 30 anos de teatro do Sobrevento - Luiz André Cherubini 84

Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá - Izabel Concessa P. de A. Arrais 90

O Teatro de João Redondo no Rio Grande do Norte: avanços e desafios após o registro como Patrimônio Cultural do Brasil - Maria das Graças Cavalcanti Pereira 96

Galeria

Fragmentos do encanto - Guto Muniz 105

Percursos

Um operário do Teatro: a atualidade da arte bonequeira de Fernando Limoeiro - Gabriel Couto Pereira 117

Dramaturgia

Contestados - Gregory Haertel 125

Aplausos

Ana Lúcia Grala, minha mestra mãe-bonequeira - Leo Grala 144

Apesar da covardia, Acioli vive – Otávio Cabral 145

Em memória de Mestre Vitorino - Lilian Kelly da Silva 146

Márcio Newlands nos deixou – Miguel Vellinho 147

Senhor Dr. Bonequeiro, amigo/irmão Alaor – Leonil e Sueli Lara 148

Resumos de Livros, Dissertações e Teses

Susanita Freire; Rafael Curci; Silvana Raposo Cartágenes; Jorge Gonzaga (Gim); Javier Peraza e Ernesto Peraza 150

Pombo-Correio 153

COMO ESTÃO NOSSOS BONECOS?

A Comissão de Pesquisa da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos e Centro UNIMA Brasil – ABTB-CUB apresenta a Revista Mamulengo N.º 19 discutindo o tema: **Acervos e Memórias do Teatro de Animação Brasileiro.**

Ao vislumbrarmos a possibilidade de retorno às atividades presenciais, graças ao lento processo de vacinação – mas não menos inconformados com os mais de 600 mil brasileiros mortos pela Covid-19 –, a edição pretende discutir: como se encontram nossos bonecos, depois de quase dois anos apartados do público, longe dos olhos e distantes da admiração de todos? Como os artistas solistas, os grupos, os coletivos, as companhias, os colecionadores os têm preservado? Temos cuidado da preservação, da conservação de acervos, de arquivos, das malas, textos e imagens que contam a nossa história? Já não é hora de voltarmos a falar sobre a salvaguarda do Boneco Popular Nordeste e verificar, após o seu registro como patrimônio cultural, os avanços e desafios que ainda exigem ações concretas? Como os nossos espaços teatrais, oficinas, museus têm atuado e sobrevivido nestes tempos? Lembremos que ali também mora uma história ameaçada, memórias e acontecimentos que podem desaparecer rapidamente.

Durante a construção desta edição, identificamos coleções quase totalmente destruídas, acervos sem apoio de instituições públicas para a sua preservação, a constatação do descaso que leva ao apagamento de registros, objetos e documentos do nosso teatro. Isso reafirmou a importância de trazer à luz essas lacunas da nossa história recente. Assim, dois eixos animaram a formulação das questões acima e a criação de artigos: memórias e os acervos do nosso teatro de animação.

Abordar o tema **Memórias** remete à importância de lembrar. Segundo Icléa Bosi, em seu livro *Memória e Sociedade* (2003, p. 55): “Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado”. Ao trazer o tema memórias, reforçamos nossa convicção de que

é conhecendo o que fomos, fizemos e pensamos que nos estimulamos a prosseguir. Daí a necessidade de também refletirmos sobre os **Acervos** do teatro de animação. Pensar em acervos nos leva a refletir em patrimônios e a salientar o campo de tensões inerentes à área. Como explicitado no Inventário Nacional de Referências Culturais, questões tais como “quem tem legitimidade para selecionar o que deve ser preservado, a partir de que valores, em nome de que interesses e de que grupos” (2000, p. 11) explicitaram a dimensão social e política do que se considera, ou não, patrimônio. Atualmente a noção de patrimônio cultural não mais se restringe aos monumentos ou aos testemunhos da história “oficial”, nos quais principalmente as elites se reconhecem, mas passaram a considerar também “as manifestações culturais representativas para os outros grupos que compõem a sociedade brasileira – os índios, os negros, os imigrantes, as classes populares em geral.” (INRC, 2000, p. 11) Além disso, segundo as orientações da UNESCO, o patrimônio cultural imaterial só pode sê-lo se for reconhecido como tal pelas comunidades, grupos ou indivíduos que o criam, mantêm e transmitem. O fato de a ABTB ter sido a proponente do pedido de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural brasileiro junto ao IPHAN, foi fundamental para o acatamento da solicitação, a realização do inventário e sua titulação. Além da dimensão social e política, pensar em Acervos envolve aspectos técnicos. Se, por um lado, os acervos virtuais na atualidade são fundamentais para a divulgação das práticas de artistas e grupos, por outro, é importante lembrar que a construção e a preservação de um acervo implicam tecnologias e saberes específicos. Sem eles, muitos acervos se perdem e com eles, muitos materiais que gerariam “memórias” e história(s).

A edição abre com textos de Idoya Otegui, de Tolosa, Espanha, e de Marcos Malafaia, de Belo Horizonte (MG). Atual Presidente da Comissão de Patrimônio da UNIMA, Idoya oferece-nos um texto que expõe ideias e conceitos sobre o papel dos museus e os desafios que se apresentam para que os acervos do teatro de animação sejam realmente fonte de conhecimento e estímulo para a produção artística. E de acordo com nossa proposta editorial, reitera: “Estoy convencida de la importante labor de los Museos, sin ellos una vez finalizada la vida útil de una marioneta ¿qué sería de ella?” Na sequência, Marcos Malafaia

contribui com um texto sobre memória, evidenciando a indissociabilidade entre boneco e marionetista. O boneco, impregnado de informações e memórias, contém não só a trajetória do espetáculo e de seu animador, mas a história da nossa arte, manifestação presente e viva de quase todas as culturas.

Temos em seguida os textos de Cacá Sena, Porto Alegre (RS); Cecília Modesto, Rio de Janeiro (RJ); Gilvanildo Klebson Mendes Ferreira, Glória do Goitá (PE); Ivanildo Piccoli, Maceió (AL); Izabel Concessa P. de A. Arrais, Recife (PE); Luiz André Cherubini, São Paulo (SP); Márcio Pontes, Araraquara (SP); Marcos Caetano Ribas, Paraty (RJ); Osvaldo Gabrieli, São Paulo (SP); Sandra Cordeiro, São Luís (MA); Maria das Graças Cavalcanti Pereira, Natal (RJ); Zildalze Ramos de Macêdo, Natal (RN); Mariana Elisa Oliveira de Araújo, Rio de Janeiro (RJ). O leitor perceberá que os artigos transitam entre as duas temáticas, o que remete a pensar no quanto os acervos e as memórias estão imbricados e têm a ver com as práticas e trajetórias de artistas e grupos de teatro de animação contemporâneos.

Uma novidade desta Mamulengo é a seção **Galeria**, espaço que contempla a memória visual do teatro de bonecos brasileiro e que traz fotografias, acervos e recortes visuais temáticos, sob diferentes perspectivas a cada edição. Para inaugurar este espaço, convidamos o fotógrafo Guto Muniz, de Belo Horizonte (MG), cujo trabalho é reconhecido pelo seu olhar refinado e peculiar, confirmando que, além de registrar o espetáculo, suas fotografias são obras de arte. Foi por meio de Lelo Silva e de Adriana Focas que Guto adentrou no universo do teatro de animação ao se tornar o fotógrafo oficial de todas as edições do Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte, no início deste século.

As nossas seções fixas apresentam nesta edição, o texto dramático *Contestados*, escrito por Gregory Haertel em parceria com a Cia. Mútua, de Itajaí (SC). A montagem apresenta a Guerra do Contestado. Pouco conhecida de muitos brasileiros, a narrativa é contada pelo olhar de duas mulheres, o que instiga perceber o conflito com outras referências, nem sempre contempladas pelos que estudaram aquele episódio.

Com texto de Gabriel Couto Pereira, a seção **Percursos** homenageia e nos convida a conhecer a obra do pernambucano radicado em Minas Gerais Fernando Limoeiro.

A seção **Aplausos** segue prestando homenagens aos artistas que nos deixaram neste período. Prestamos nossos mais sinceros agradecimentos ao legado que deixaram para fortalecer e valorizar o teatro de animação do Brasil.

Na **seção Pombo-Correio**, compartilhamos com os leitores trechos das estimulantes e afetuosas palavras. Dessa forma, dividimos com todos os que direta ou indiretamente têm contribuído para a continuidade da nossa Mamulengo.

Desta vez, a capa da Revista é uma criação do bonequeiro, músico e artista visual Ubiratan Carlos Gomes – Bira, do Grupo Anima Sonho, de Porto Alegre (RS), que nos presenteou com esta imagem feita especialmente para esta edição. Muito obrigado, Bira.

Expressamos nossa mais sincera gratidão aos autores dos textos, aos fotógrafos e aos grupos que gentilmente cederam imagens para enriquecer nossa Mamulengo.

Esperamos que a Revista Mamulengo N.º 19, ao escolher o tema **Acervos e Memórias do Teatro de Animação Brasileiro**, alimente as discussões e estimule a realização de ações para preservar e divulgar a rica, mas ainda descuidada, história do nosso teatro.

Gilson Motta

Izabela Brochado

Miguel Vellinho

Valmor Níni Beltrame

Editores da Revista Mamulengo N.º19

ARTIGOS

LA IMPORTANCIA DEL PATRIMONIO Y LOS MUSEOS EN EL FUTURO DEL ARTE DE LAS MARIONETAS

Idoya Otegui¹

Fui invitada por el Consejo Editorial de la Revista Mamulengo a escribir sobre la importancia del patrimonio títeres, su preservación, la labor que en ello juegan los Museos y cuáles son los objetivos de la **Comisión de Patrimonio, Museos y Centros de Documentación**² de la UNIMA a este respecto.

Parece conveniente comenzar este breve artículo por adoptar unas definiciones adecuadas tanto del concepto de patrimonio como de la institución del Museo. Según la definición de la UNESCO - Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura,

El patrimonio cultural en su más amplio sentido es a la vez un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio. Es importante reconocer que abarca no sólo el patrimonio material, sino también el patrimonio natural e inmaterial. Como se señala en Nuestra diversidad creativa, esos recursos son una "riqueza frágil", y como tal requieren políticas y modelos de desarrollo que preserven y respeten su diversidad y su singularidad, ya que una vez perdidos no son recuperables.³

Afinando más la descripción vemos que:

por patrimonio cultural inmaterial se entienden aquellos usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas – junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes – que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Se manifiestan en los siguientes ámbitos:

- a. tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
- b. artes del espectáculo;
- c. usos sociales, rituales y actos festivos;
- d. conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
- e. técnicas artesanales tradicionales (Idem, p. 135).

Mientras que según la definición del ICOM - Consejo Internacional de Museos:

Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo.⁴

Como podemos apreciar en estas definiciones, Patrimonio, Museo y Centros de Documentación están claramente vinculados.

También nos confirman estas definiciones que algunas formas de Teatro de Marionetas pueden ser consideradas patrimonio. De hecho hasta 2019 la

¹ Co-fundadora y directora del TOPIC - Museo y Centro Internacional de la Marioneta de Tolosa (España) fundado el año 2009. Directora del Festival Internacional de Títeres de Tolosa creado el 1983. En junio de 2016 es elegida Secretaria General de UNIMA Internacional, para el periodo 2016-2021, siendo la primera mujer en ostentar dicho cargo en la historia de la UNIMA. Site: <https://www.topictolosa.com>



Exposición "Wayang Golek" (2010) – Marionetas acervo de TOPIC. Foto: Klisk.

UNESCO ha reconocido nueve formas de marionetas como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad:

- El Teatro de Marionetas siciliano Opera dei Pupi - proclamado 2001 e inscrito 2008;
- Ningyo Johruri Bunraku – Japón - proclamado 2003 e inscrito 2008;
- Teatro de Marionetas Wayang - Indonesia - proclamado 2003 e inscrito 2008;
- Sbek Thom - Teatro de Sombras Jemer - Camboya - proclamado 2005 e inscrito 2008;
- Karagöz - Turquía - 2009;
- El Teatro de Sombras chino - China - 2011;
- El Teatro de Marionetas - Eslovaquia y Chequia - 2016;
- Teatro de Sombras - Siria - 2018;
- Kwagh-hir - Nigeria - 2019;

Su preservación por tanto es muy importante ya que estas formas de expresión artística una vez perdidas son irre recuperables.



Serge Obraztsov con una de sus más famosas marionetas. Museo del Teatro Obraztsov de Moscú. Foto realizada y cedida por Idoya Otegui.

Desafíos de la Comisión de Patrimonio, Museos y Centros de Documentación

Debemos reconocer que la situación actual no es la deseable puesto que hay muchos países en los que el Arte de la Marioneta es considerado como un arte menor y no se le da la importancia que tiene. Consecuentemente no se presta atención a su documentación, estudio etc. Por lo tanto, teniendo todo esto en cuenta, desde la Comisión, nos hemos fijado ciertos objetivos, aunque somos conscientes que se trata de objetivos a largo plazo que no podrán ser totalmente realizados en cuatro años de trabajo de esta gestión.

En primer lugar, en lo que se refiere al **patrimonio**, debemos detectar aquellas formas de marionetas que están en peligro de extinción, para ante todo documentarlas debidamente, después no solo evitar, si fuera posible, su desaparición, sino también transmitir su conocimiento y utilizando todos los recursos disponibles, propiciar el inicio de las gestiones necesarias, para que las que así lo merezcan, obtengan la declaración de Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad. También se ha de identificar a los actores del patrimonio y sus defensores.

Respecto a los **museos**, debemos realizar un **directorio** completo de los Museos de Marionetas, y también de aquellos Museos que tienen marionetas y Colecciones de Marionetas. Asimismo se debería redactar un documento de Buenas Prácticas en los Museos de Marionetas, que sirva como documento base para todos aquellos directores de Museos o propietarios de Colecciones de Marionetas que deseen conocer cuáles son los requisitos mínimos para crear un Museo de Marionetas o formar una colección de Marionetas en condiciones adecuadas.

Es evidente que no es suficiente con tener un local y diseñar una exposición de una forma más o menos atractiva o instructiva; hay muchos más aspectos que hay que tener en cuenta a la hora de hacer un Museo. A veces nos encontramos con situaciones lamentables que debemos tratar de evitar. Sabemos que los medios son en ocasiones muy escasos, pero hay unos mínimos que se deben cumplir para que las expectativas, los objetivos y los resultados sean los adecuados. No se puede pretender tener un supuesto "Museo" sin cumplir esos mínimos. En caso contrario se debería llamar a esas instituciones de otra manera, pero no considerarlos como Museos. Con esto no queremos decir que un museo tenga que ser un espacio costoso, somos conscientes que hay grandes diferencias entre unos países y otros, y en que hay gente que hace grandes esfuerzos por mantener las tradiciones en espacios a los que con orgullo y grandes penas denominan "Museo" y en realidad SÍ deben ser denominados así ya que cumplen la mayor parte de los requisitos para ser denominados como tales.

Por todo ello desde la Comisión de Patrimonio, Museos y Centros de Documentación y siempre teniendo en cuenta las normativas que emite el ICOM, la SIBMAS - Asociación Internacional de Bibliotecas, Museos, Archivos y Centros de Documentación de

Artes Escénicas⁵ y demás instituciones competentes al respecto, vamos a elaborar el documento de Buenas Prácticas mencionado más arriba de tal manera que pueda ayudar a todos los propietarios o directores de Museos de Marionetas a saber cómo mantener mejor esos tesoros que tienen entre sus manos, porque estamos convencidos de que todos y todas queremos ser respetuosos con nuestro arte, y que si en alguna ocasión fallamos es por ignorancia.

En este sentido, nos parece muy importante propiciar el **intercambio** entre los Museos de Marionetas. De hecho, ya se han comenzado a hacer esfuerzos de forma individual a este respecto. Por ejemplo, desde el TOPIC - Museo y Centro Internacional de la Marioneta de Tolosa (España) llevamos tiempo colaborando con otros Museos o Instituciones, como el Museu da Marioneta de Lisboa (Portugal), le Musée de l'Ardenne de Charleville-Mézières (Francia), habiendo ampliado últimamente la "red" a otros museos como el Musée Gadagne de Lyon (Francia), el Museo dei Burattini de Bérgamo (Italia) y el Museo de Marioneta de Ljubljana en Eslovenia. Con ellos producimos exposiciones y lo que quizás es más importante pretendemos organizar conferencias, encuentros, simposios o jornadas sobre temas específicos de este arte ancestral, como por ejemplo la conservación, la restauración de las Marionetas, la forma expositiva,

etc. Esto ayudará a regir mejor los museos, conservar mejor las marionetas, compartir los conocimientos que a lo largo de los años hemos adquirido unos y otros sobre distintos aspectos de la museología específica de arte de la marioneta, compartir nuestros problemas y nuestras dudas, etc.

Otro de los objetivos que nos gustaría conseguir es abrir una sección en el ICOM dedicada a los Museos de Marionetas. Como se señaló anteriormente, existe la SIBMAS que, aunque no sea específica de Museos de Marionetas, sí los incluye. En cualquier caso, ya sea en una nueva sección de ICOM, ya sea dentro de la SIBMAS, se trata de tener más presencia y consecuentemente más fuerza, para que los Museos de Marionetas puedan reivindicar de manera eficaz la importancia de esta expresión artística. Estoy convencida de la importante labor de los museos, sin ellos una vez finalizada la vida útil de una marioneta ¿qué sería de ella? Desaparecería o en el mejor de los casos se reutilizaría, pero en muchos casos desaparecería en la basura o en manos de algún comerciante sin ningún escrúpulo. Si no existieran museos o coleccionistas que las conservaran, no podríamos seguir el trazo de la historia de las marionetas, una historia que está unida a la historia de la humanidad y por lo tanto es muy importante. Soy consciente de la polémica existente en torno a si las marionetas deben estar en museos

Wayang Kulit (declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO) en el Museo de Marionetas Rumah Topeng Wayang, de Bali. Foto: Idoya Otegui.



o no. Eso es como todo, ¿debe un coche, un avión, estar en un museo? Pues con las marionetas ocurre lo mismo, todo depende de cómo se expongan, cómo se expliquen, etc. Creo que la definición de Museo nos ayuda a explicar porque Sí deben estar en Museos, siempre que los Museos cumplan con esa definición y no sean simples edificios obsoletos que se limiten a exponer las obras (leese marionetas) sin cumplir con los verdaderos requisitos que les llevan a ser considerado como Museos: conservar, investigar, comunicar y exponer. Y esto nos lleva a hablar de

otro de los objetivos de la Comisión, los Centros de Documentación, en tanto que son otro de los puntos clave en la conservación de nuestro patrimonio y nuestra historia. Debemos comenzar, al igual que con los Museos, por realizar un directorio de los Centros de Documentación de Marionetas existentes, tanto públicos como privados. Hacer un análisis de sus problemas. Tratar de buscar una solución para la diversidad de las bases de datos, puesto que la situación actual hace muy complicada la colaboración entre los distintos centros, siendo este uno de los graves



Fachada del TOPIC, con la exposición "Amerika, Amerika" de Spejl Theatre (Holanda). Foto: Iñigo Royo.



Karagoz Turco - Almacenes Museu da Marioneta de Lisboa. Foto: Idoya Otegui.

problemas que se plantean a la hora de la colaboración entre los distintos Centros de Documentación. En la Unión Europea, en 2008 la Comisión Europea puso en marcha el portal Europeana, que reúne millones de recursos digitales de archivos, museos, bibliotecas y colecciones audiovisuales europeas, es decir, una gran biblioteca digital. Lo ideal sería contar con un sistema como ese compatible con todos los sistemas de bases de datos existentes en la actualidad.

Por último creemos que hay que tratar de incentivar el interés de los jóvenes por la investigación sobre el Teatro de Marionetas, ya que actualmente esta forma teatral no atrae a los jóvenes estudiosos, por lo que la investigación en el campo de la marioneta es muy escasa.

La **Comisión de Patrimonio, Museos y Centros de Documentación de la UNIMA** y yo personalmente creemos firmemente que el Arte del Teatro de Marionetas siendo un Arte ancestral tan antiguo como la propia humanidad, debe ser considerado, estudiado y apoyado cómo cualquier otra expresión cultural. A lo largo de la historia los marionetistas han sido muy importantes: han sido el vehículo de comunicación con los Dioses, con el más allá; han sido los “medios de comunicación” que a través de sus espectáculos transmitían las noticias de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad; han sido y siguen siendo transmisores de historias, de conocimiento; han defendido los derechos de los pueblos... en fin forman una parte muy viva de nuestra historia. Por ello debemos **conservar, investigar, transmitir, exponer, documentar, comunicar...** El Maravilloso Arte de la Marioneta.

¡Larga Vida a la Marioneta, Larga Vida al Mamulengo!

NOTAS

² La Comisión de Patrimonio, Museos y Centros de Documentación de la UNIMA está Integrada por las siguientes personas: Idoya Otegui - España (Presidenta); Poupak Azimpour - Irán; Izabela Brochado - Brasil; Yaya Coulibaly - Mali; Tang Dayu - China; Raphaële Fleury - Francia; Nina Malikova - República Checa; Dadi Pudumjee - India; Nancy Staub - Estados Unidos. Corresponsales: Ana Paula Correia - Portugal; Violetta Ercolano - Italia; José Gil - Portugal. Invitados: Soro Badrissa - Costa de Marfil - Pte. Comisión Africa; Lucile Bodson - Francia - Tesorera; Emmanuelle Castang - Francia - Coordinadora de Proyectos; Krystin Haverty - Estados Unidos - Pta. Comisión Comunicación; Dimitri Jageneau - Bélgica - Secretario General de UNIMA; Nastya Mashtakova - Rusia - Pta. Comisión Juventud; Clément Peretjatko - Francia - Pte. Comisión Europa; Rubén Darío Salazar - Cuba - Pte. Comisión America. Karen Smith - Estados Unidos - Presidenta de UNIMA.

³ INDICADORES UNESCO DE CULTURA PARA EL DESARROLLO. Manual Metodológico. “Patrimonio”, p. 132. Disponible em: https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/iucd_manual_metodologico_1.pdf

⁴ <https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo>

⁵ International Council of Museums. Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle. Disponible em: www.sibmas.org

FUTURO DA MEMÓRIA

Marcos Malafaia¹

Os bonecos foram se sucedendo, se multiplicando, ocupando cada vez mais espaço. Até que começaram a ser amontoados, ou comprimidos em caixas. Bonecos sofrem com a imobilidade. Um boneco fora de cena, parado num mesmo lugar durante meses, num depósito, num corredor empoeirado, é alvo fácil para os insetos comedores de marionetes, em cenas de terror sobre as quais, nós, humanos, temos pouca ideia. A imobilidade torna possível a meticulosa, lenta e abrasadora ação da luz! Que vai, ao longo de décadas, destruir a superfície, consumir sua matéria, esmaecendo a cor, eliminando a superfície, apagando as expressões. Por sua vez, os bonecos soterrados em caixas, como múmias em sarcófagos, envoltos em panos ou indelicadamente apertados contra os semelhantes, não terão destino melhor, pois a umidade, a água, assim como a luz e a vida não permitem a imobilidade, e tratarão, em conjunto, de reintegrar o absurdo ser imóvel ao fluxo natural da matéria e energia. O boneco é o centro do marionetista.

Não importa a forma, a natureza, a matéria do boneco, sem o boneco não há marionetista. O marionetista, quando abandona o boneco, se transmuta, se mistura com outros seres, se transforma e a animação de formas se torna dança, mímica, drama. Outros territórios, portanto. A imagem do boneco abandona o bonequeiro, como espelho quebrado que deixa de refletir, pois o boneco é um reflexo do marionetista, uma faixa de luz visível do seu espírito. Por isso, esse esforço antigo e permanente de cuidar

dos bonecos, carregá-los de cima para baixo, embalando, limpando, reparando... Tal zelo se explica pela proeminência do boneco como condição de existência do marionetista e, por consequência, dos grupos formados por eles. Um instinto de sobrevivência que influencia o marionetista a perceber o boneco como um ser valioso, principalmente para si mesmo.

O valor do boneco se liga a toda uma gama de funções que, enquanto objeto, ele executa. Para a memória, o boneco é fundamental por sua capacidade de gravar informações. Um boneco é um gravador, que registra coreografias, processos de construção, de experimentação cênica, de concepção plástica, de desenho e projeto. É apropriado pensar o boneco como um documento histórico. Tudo isso está nos bonecos, embutido nele, de vários modos, entranhado em suas camadas, em seus mecanismos, forma e movimentos. Mas esses registros são frágeis e efêmeros porque muitos deles utilizam o ser humano como suporte, uma base pouco segura, muito exposta ao acaso e ao desaparecimento cabal. Então, a destruição do objeto é fatal para o grupo de bonequeiros, isso não pode acontecer, sem o boneco, não há show, assim como, sem o instrumento musical, não há concerto. Perder um boneco é como perder um violino (às vezes, até mais e, às vezes, menos).

Sem o boneco, não há espetáculo. Sem espetáculo, não há grupo. Sem grupo a atividade teatral tende a mudar para atividade museográfica. Os bonecos deixam de ser esculturas cinéticas em performances dramáticas e passam a ser objetos museológicos ou banco de dados visual. Neste caminho se perde a dimensão cinética do boneco, o objeto mais relevante de documentação. A renovação dos conceitos museológicos traz novas possibilidades de exibição para o teatro de bonecos tradicional e uma das mais importantes é a atenção para o acervo imaterial representado pelas performances, processos criativos, *know how* laboral, contextualização das obras.

¹ Mestre em Estudos Culturais Contemporâneos, diretor teatral, ator, marionetista, integra o Grupo Giramundo Teatro de Bonecos, de Belo Horizonte (MG).
E-mail: marcos@giramundo.org

O processo de aprendizado de manipulação de um boneco, por exemplo, é uma atividade muito pessoal, e cada marionetista contribui com certo patrimônio criativo de invenção cênica, de movimentos, reações e performance para situações comuns como andar, assustar, lutar. Muitos bonecos passam de mãos em mãos, geração a geração, momento em que as coleções de cenas e movimentos são ensinadas, repetidas e aprimoradas. Esse patrimônio cinético, de movimentos e coreografias, forma o personagem, suas ações e comportamento na performance, seja presencial ou numa vídeo captura. Parece que chegamos a um momento onde é possível enxergar com maior nitidez o invisível, o imaterial, o processual e, sendo assim, também é possível registrar e salvar essas visões. Esses documentos serão os papéis dos arqueólogos de dados do futuro.

A recuperação das coreografias, de composições e movimentos de cena, iluminação, contrarregagem, das técnicas e estilos de manipulação. Toda esta informação é de difícil documentação porque fica depositada em dois aparelhos de *playback* diferentes, dois compartimentos que só funcionam juntos: o boneco e o marionetista. A ausência de um impede a decodificação do conteúdo do outro. Então, um programa de digitalização de acervo dessa natureza, imaterial, como a manipulação de bonecos e construção de cenas só pode ocorrer num momento sincrônico da performance. Esse é o trabalho de recuperação: documentar a cena e registrar processos com os marionetistas. Mas, nem sempre conhecemos todas as coreografias, nem profundamente bonecos que foram construídos e manipulados há muito tempo, por gerações anteriores.

As partituras. São os diversos tipos de partituras, de som, cena, quadros de produção, lista de músicas, textos, *storyboards*, fotos ou vídeos os modos mais comuns de registro, úteis para os processos de restauração. Sem as partituras, a construção coreográfica que integra todas as mídias do teatro - som, luz, cenografia, texto, música, bonecos, bastidores, entradas e saídas... sem esse conjunto reconstruído, a cena não acontece, estará perdida em sua concepção original. Não

há o que digitalizar e todas as imagens vindouras serão tentativas de simulação ou emulação de uma composição que não existe mais. Porém, ainda há um depósito de informação, relevante, com alto poder de armazenamento de informação, mas muito efêmero enquanto mídia: a memória humana (individual e social), cérebros e fala, mitologias.

Quando o marionetista encontra seu boneco, o personagem desenvolvido durante anos, em seguidas performances, artista e instrumento habituais, uma terceira realidade se forma, que é a da animação, um conjunto harmônico, uma ilusão, uma mágica que está fora, tanto do boneco, quanto do marionetista. É esse encontro que deve ser digitalizado e que servirá de base para reconstrução e análise, posteriormente, quando a fonte biológica, humana, de informação não existir mais. Verbalizações, entrevistas são bem vindas, abarcam uma dimensão teórica relevante para a reconstrução do acervo imaterial de conhecimentos, metodologias, crítica e reflexão. Demonstrações são ainda mais valiosas num critério de potencial





Pirotécnico Zacarias - Zacarias na escola (2019). Grupo Giramundo Teatro de Bonecos. Direção e foto: Marcos Malafaia.

documental, pois conectam marionetista e bonecos, provocando a fagulha da animação, entrevedo um limiar pouco explorado na documentação de bonecos que é o ensaio de manipulação, a marcação de cena, o treinamento de cada técnica e dos bonecos específicos.

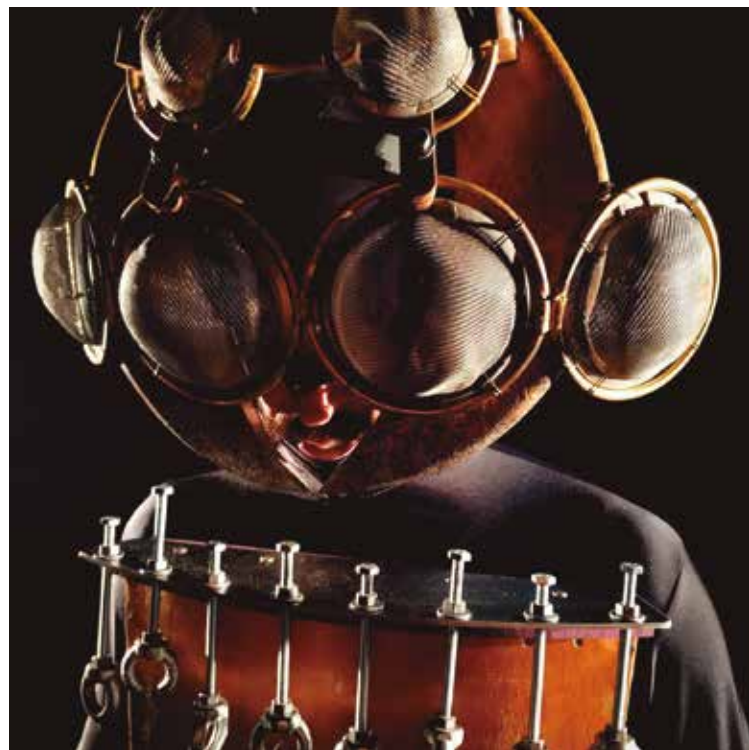
Vagamos por um mundo estranho onde ruínas, destroços e destruição convivem com a arquitetura fluorescente dos novos artefatos e tecnologias. Diversos modelos pré-pandemia deterioraram-se rapidamente, deixando de fazer sentido, desaparecendo sem deixar rastro. Museus, teatros, orquestras, grupos teatrais e centros culturais, toda uma árvore genealógica da performance artística presencial, em tempo real, movida por energia humana corre para se adaptar ao avassalador e, aparentemente irrefreável, processo de digitalização da vida humana em sociedade. Nesse novo mundo mediado, onde as distâncias são abolidas e o contato físico interpessoal é minimizado, o boneco sobrevive e, sem pedir opinião, se transforma constantemente, como um aflito mutante, adquirindo novas formas que revelam poderes novos reafirmando poderes velhos.

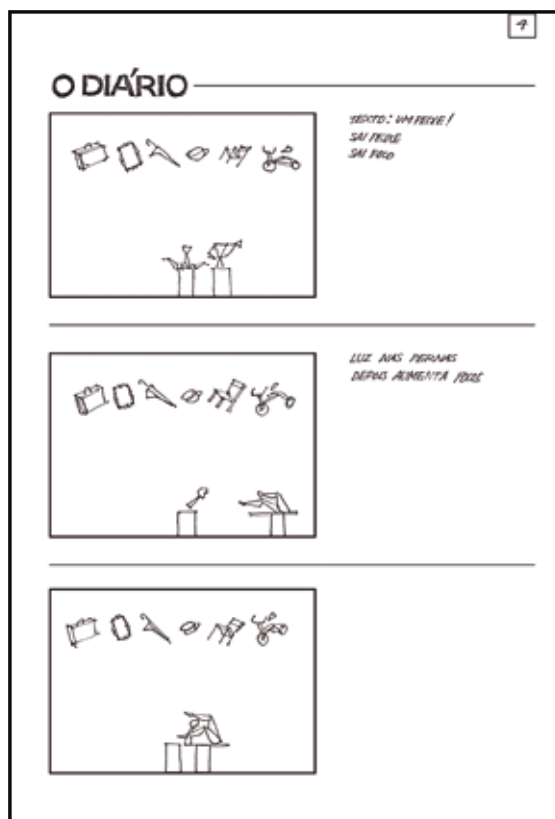
O principal poder do boneco é a comunicação, sua capacidade de contar histórias, de realizar rituais, de ouvir e conversar. O boneco é espelho do homem, reflete sua condição, olho no olho, e, como autorretrato, é um ser vivo, animado pela cultura, pelos sentidos, pelo

antropomorfismo, pelo sentimento religioso. É essa familiaridade, essa cosanguinidade, que impede a extinção dos bonecos, eles são humanos demais para deixar de existir e, enquanto existirem homens, os bonecos existirão. Para a construção da arte, para comunicação, para a cerimônia, para as histórias, para a solidão.

O segundo poder do boneco é a abstração, sua capacidade de existir como idéia, sem um corpo físico. No Giramundo essa “dimensão vetorial” do boneco sempre foi claramente entendida uma vez que o processo de Álvaro Apocalypse entende o desenho como ferramenta criativa e instrucional indispensável. Assim, a relação entre forma construída e forma desenhada se estabeleceu, tanto como processo, como forma de percepção do boneco. Os processos não planejados via desenho e que se orientam por outras formas de composição, como a colagem, a assemblagem, o improvisado, também afirmam o argumento de que todo boneco é uma idéia, exatamente porque em muitas dessas situações é exatamente a concepção abstrata e conceitual do boneco o grande valor autoral e criativo da concepção do personagem.

Pirotécnico Zacarias - Professora (2019). Grupo Giramundo Teatro de Bonecos. Direção e foto: Marcos Malafaia.



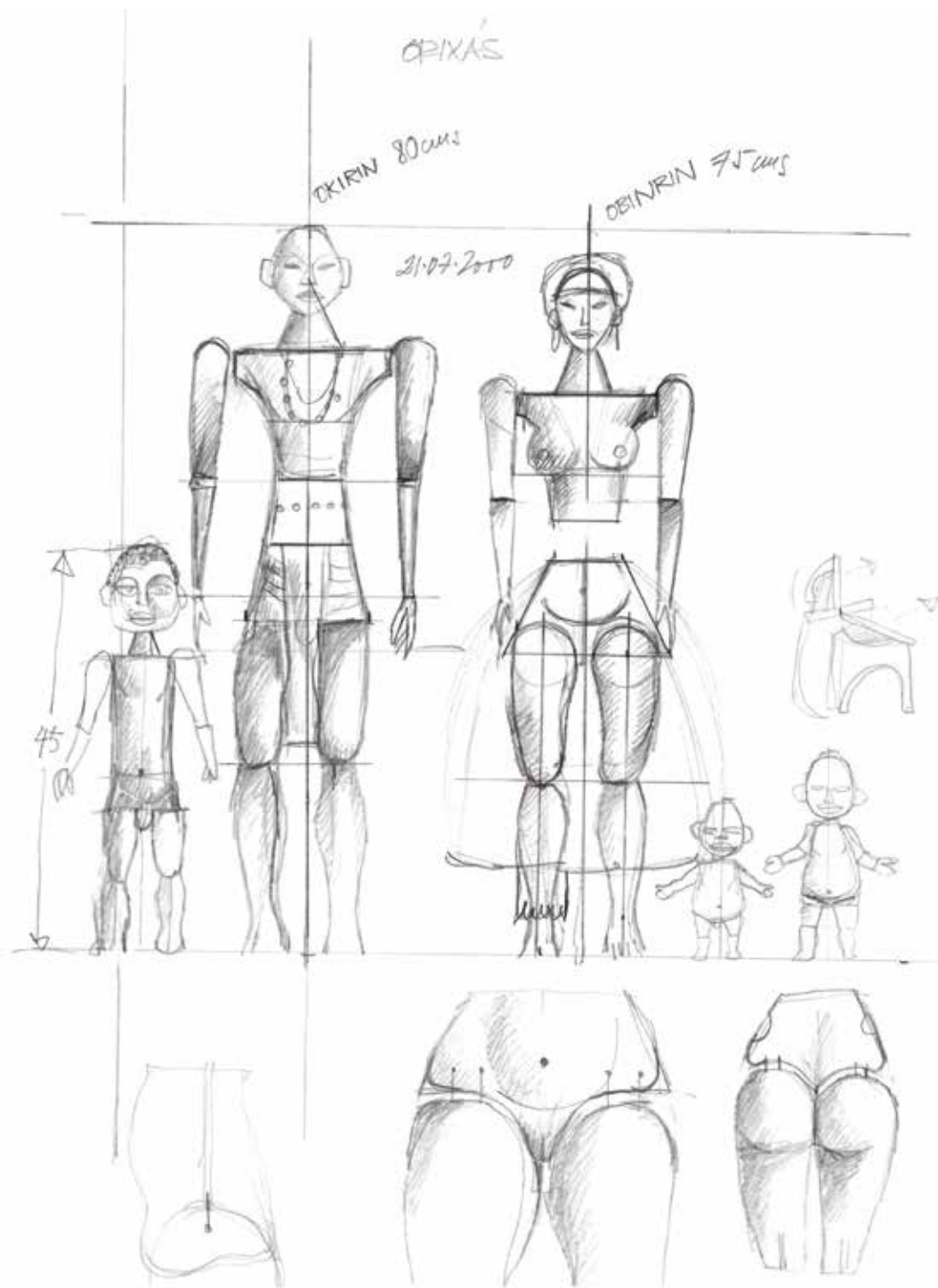


Le journal - roteiro ilustrado de cena (1992). Grupo Giramundo Teatro de Bonecos. Roteiro e direção: Álvaro Apocalypse. Acervo do grupo.

Parece que o boneco desenhado, que possui extensa família no campo da ilustração, das histórias em quadrinhos e desenhos animados, tem uma maior resistência à destruição, porque suas réplicas e reconstruções maciças impedem a perda da ideia original. Ao modo da estatuária grega que perdeu a maioria de seus originais, mas não a sua poderosa influência artística, plástica, cultural, como o grande cânone da sociedade ocidental. Tudo isso por meio de réplicas, exatas e precisas quanto ao desenho, às proporções, às medidas, modos e estilos. Desenhos são ideias gráficas e ideias só podem ser mortas por uma arma ou veneno: o esquecimento, porque não são os originais ou o traço humano, ou o boneco de pano os seres vivos, são suas imagens e reproduções os objetos em interação com o público.

Nas ruínas analógicas e cidades luminosas digitais quem vive são as imagens zumbis, em *loop* infinito, ao alcance do usufruto imediato do espectador capitalista, enclausurado, *on demand* e *on screen*.

A circulação sempre foi uma válvula de escape, uma alternativa do marionetista ancestral e urbano, de ganhar a vida com seu boneco. Grupos fizeram e fazem a mesma coisa há muito tempo, viajam longas distâncias com seus espetáculos, de cidade em cidade, temporada a temporada, vivendo como nômades de festivais e efemérides comemorativas. Mas tudo mudou. A imagem é instantânea, e as vias de transmissão correm à velocidade da luz. Então, não somos mais nós os bonequeiros a circular, são nossas imagens e dos bonecos que circulam, um simulacro do acontecimento real, artefatos audiovisuais





Pirotécnico Zacarias – Acaiaca (2019). Grupo Giramundo Teatro de Bonecos. Direção e foto: Marcos Malafaia.

automáticos que circulam para um consumo de massa. As apresentações remotas, transmitidas eletronicamente, chegaram como alternativa viável no contexto da pandemia e, passada a epidemia, não parece que deixarão de existir como produto, como evento. A tendência é oposta, a de aprimoramento das condições de produção audiovisual e interface com o espectador, em novos formatos específicos para a teletransmissão de eventos de teatro em geral e de bonecos em particular. A consolidação das redes de *internet* como sistemas de comunicação e plataforma de performance, ampliou súbita e vertiginosamente a dimensão do público potencial do teatro de bonecos. Nosso mercado local se tornou mundial.

O fato é que o boneco não morreu. Atravessou a pandemia em telas de celular e chega aqui, do outro lado, no mundo pós pandêmico, desfocado, como que multifacetado em diversas imagens, já autônomas, por certo, mas ainda com certo grau de indefinição, de imprecisão, de incerteza sobre seus contornos. Não há retorno para o boneco digital, em suas diversas possibilidades, desde a reprodução da materialidade e mecanicidade de bonecos reais

até o completo rompimento com as possibilidades gerais de comportamento da estrutura, da forma, da cor, do movimento, da dimensão. Ou seja, o boneco digital é tão diferenciado do boneco analógico que quase demanda uma nova definição como uma nova espécie de objeto de animação. Há mudanças importantes em conceitos como palco, público, espetáculo, formatos, grau de hibridização. Uma espécie de “boneco-filme” começa a surgir na retina, como um boneco luminoso projetado em superfícies diversas, ou como boneco real recebedor e projetor de imagens próprias. Ambos precisam de computadores e parte do seu corpo ou performance é morta, ou melhor, mecânica, realizada por máquinas e não por humanos. Ou seja, parte de sua performance ou de sua existência é pré-gravada, um *playback* ao vivo. Isso é um boneco? Isso é teatro de bonecos?

Há momentos em que as condições materiais interferem intensamente na cultura, seus artefatos, suas práticas, suas formas, seus caminhos de transformação. Parece que estamos imersos num desses turbilhões, desses florescimentos cíclicos. Percebemos a mudança, mas nem sempre o que muda, sentimos o movimento, mas não identificamos a direção. Hoje, a eletricidade corre pelos fios dos bonecos, a imagem audiovisual e sua gigantesca biblioteca de referências explode aos botões por entre a tampa dessa caixa de Pandora. Esse artefato fugidio como os polvos, impregnado de desenho animado, cultura popular, mídias de massa, esse Frankenstein de *takes*, *quadros*, *rigs*, *joints and frames*, se move desenvolto, imortal e onipresente e parece ser o boneco de hoje, do nosso mundo. Certamente os bonecos não vivem apenas no nosso mundo.

TEATRO INFANTIL DE MARIONETES (TIM): UM ACERVO DE FAMÍLIA

Cacá Sena¹

Sou da terceira geração de uma família de marionetistas. Minha avó, Odila Cardoso de Sena (1913–2007), era artista plástica formada em 1938 no antigo curso de Belas Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Foi professora de artes em escola pública e, nesse período, dois acontecimentos marcaram o início de sua trajetória como bonequeira, revelando-se uma das pioneiras nessa arte. Em Porto Alegre (RS), assistiu a uma apresentação do célebre



Dona Odila pintando bonecos (1979). Foto: Antônio Sena.



Dona Odila pintando a marionete Lobo (1999). Foto: Antônio Sena.

¹ Diretor teatral, ator, marionetista, construtor de bonecos em diferentes modalidades, atua como bonequeiro solista e em grupos de teatro. Durante anos, integrou o Grupo Cem Modos e o Grupo Anima Sonho, participando de festivais no Brasil e no exterior. Criador e diretor do Teatro dos Seres Imaginários. E-mail: kkmesa@hotmail.com

grupo italiano de marionetes Piccoli de Podrecca.² Em seguida participou, no grupo escolar em que era professora, de um breve curso de marionetes. Em 1951, inspirada por esses primeiros contatos com o universo das marionetes, começou a construir seus próprios títeres.

Foram mais de 60 bonecos de fio, confeccionados por ela em um processo que envolvia desde a modelagem das cabeças, passando pela criação e confecção de figurinos e criação de movimentos e cenas. Em 1954, funda junto com seu filho, Antônio Carlos Cardoso de Sena, o TIM – Teatro Infantil de Marionetes. Quando eu nasci, em 1967, todas essas

marionetes já existiam e com minha avó aprendi a modelar em papel machê meus primeiros bonecos.

Atualmente, um dos grandes desafios enfrentados pelos grupos de teatro é a conservação de seus acervos e o espaço físico para armazená-los. As dificuldades encaradas pela falta de políticas públicas para preservação de acervos são inúmeras.

Em Porto Alegre, nos últimos anos presenciamos o encerramento de importantes espaços como o Centro Cenotécnico do Instituto Estadual de Artes Cênicas e da Usina do Gasômetro. O acervo do TIM sempre foi armazenado na própria casa da família, sendo que meu pai, já faz muitos anos, construiu um espaço

O casal de marionetistas Renaldi Mezeck de Sena e Antonio Carlos Cardoso de Sena. Eles manipularam as marionetes lado a lado, por 46 anos, no TIM – Teatro Infantil de Marionetes. Foto: Cacá Sena.



especial para as marionetes. Elas estão guardadas em uma espécie de *closet*, ao abrigo da luz, onde todas as marionetes ficam penduradas visando a melhor preservação dos figurinos. Este espaço também foi pensado como um local acessível à visitação de amigos, bonequeiros e pesquisadores.

Os bonecos confeccionados por minha avó, Dona Odila, têm sua estrutura interna de arame com

articulação de couro e o enchimento é de algodão cru revestido com meias de *nylon*. Sobre esta estrutura estão os figurinos ricamente confeccionados com mínimos detalhes e peças íntimas como calçolas, anáguas e rendas que nunca são vistas pelo público, mas vestem as personagens femininas. Muitos dos tecidos usados na confecção dos figurinos não existem mais, são tecidos de ótima qualidade que pouco

Cena antiga Califa, Odalisca, Negro e Omar. TIM Marionetes. Foto do acervo. Fotógrafo não identificado.



desbotaram com o passar do tempo. Minha tia, Irene Maria, filha de Dona Odila, conta que várias peças dos figurinos foram confeccionadas com tecidos de suas próprias roupas, como vestidos e saias. As cabeças são modeladas com serragem de madeira bem fina, sobra do lixamento de *parquet*, acrescida de grude de farinha (um tipo de cola) misturada com bórax, um inseticida bem forte. Dessa mistura resulta uma massa modelável que, quando seca, tem propriedades da madeira. A eficiência desse material revelou-se rara, visto que as cabeças resistiram ao tempo e aos insetos como cupins e traças. Essas cabeças são todas pintadas com tinta têmpera, material que também resistiu bravamente ao tempo e ao uso dos bonecos em centenas de apresentações. Poucos retoques nas

pinturas foram feitos em mais de sessenta anos de atuação e armazenamento desses bonecos.

Foram oitenta peças criadas nesses anos de história do TIM. Entre os diversos personagens que formam este grande elenco destaque: o “Tá em Todas”, boneco que aparece em vários papéis, o que não é comum no teatro de bonecos; o “Carioca”, com um chapéu no estilo Panamá confeccionado em papel higiênico tramado que incrivelmente resiste por mais de sessenta anos; a cantora “Rosa Linda Florisbela”, “Maestro Pipokovisk”, “Chico Gato” (um antagonista que também tem um chapéu feito de trama de papel higiênico) e o “Zé Buco”, marionete com apenas sete fios que realiza complexos passos do frevo pernambucano com a criativa manipulação de meu pai.

Maestro Pipokowisk. Marionete do TIM – Teatro Infantil de Marionetes. Foto: Fred Rushel.



Minha mãe, Renaldi Mezeck de Sena, além de participar do elenco de manipuladores, faz a manutenção e preservação das marionetes, reparando figurinos e desalinhando os fios, tarefa que só os marionetistas sabem o quanto é difícil.

Na trajetória do grupo é importante destacar que em 1999, o TIM foi contemplado pelo edital FUMPROARTE

da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre com recursos para restauração dos bonecos, palco, materiais de cena e som. Em 2004, pela passagem de seus 50 anos, foi especialmente homenageado no Festival Porto Alegre em Cena, apresentando espetáculos e montando uma grande exposição em um amplo espaço exclusivo, criado na Usina do Gasômetro. Em 2009, o TIM recebeu

No Circo, Pirata e Palhaço Pirulitinho. TIM Marionetes Cena antiga. Foto: acervo do grupo.



o Prêmio Culturas Populares - outorgado pelo Ministério da Cultura, através da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural.

Hoje, o grupo não está mais atuando. Há alguns anos Antônio Sena se afastou de suas atividades devido à evolução do Mal de Alzheimer. Seu trabalho durante mais de 60 anos à frente do grupo foi fundamental para a preservação do acervo material e da memória do grupo de teatro de bonecos mais antigo do Brasil. Seus cuidados com o acervo também se revelam nos registros de todas as apresentações, com detalhes sobre local, público e borderô, além de pastas organizadas com todas as fotografias e matérias de jornais durante décadas. Há também nesse acervo filmes originais em 16 mm que foram transpostos para mídias digitais com o objetivo de preservação.

O TIM sempre fez parte da minha história. Quando criança eu dividia o quarto com as marionetes que

ficavam todas guardadas atrás de uma cortina. Lembrome das muitas vezes em que levantava a ponta da cortina para espí-las. Com oito anos comecei a trabalhar no grupo como contrarregra e com dez anos já manipulava os bonecos mais simples e com poucos fios. Hoje tenho a honra, ao lado minha mãe, de manter e preservar esse acervo único no Brasil.³

NOTAS

² Companhia italiana de teatro de bonecos fundada em Roma, Itália em 1914 pelo diretor Vittorio Podrecca (1883-1959).

³ Manifesto especial agradecimento para Fabiane Baumann pelo companheirismo e ajuda na revisão do texto.

Gaúcho. Marionete do TIM – Teatro Infantil de Marionetes. Foto: Fred Rushel.



GRUPO CONTADORES DE ESTÓRIAS, MEIO SÉCULO... (UAU!)

Marcos Caetano Ribas¹

Se tivesse que falar do nosso trabalho vendo pelo lado de fora, acho que iria me complicar bastante. Nunca o nome de uma companhia de teatro conteve em si tantas contradições. Um grupo que tenta ser grupo, mas nem sempre consegue; uns contadores que não contam nada, muito menos estórias; que não fazem exatamente teatro, nem dança, mas talvez façam exatamente isto; que trabalham com bonecos, mas não para crianças; que moram numa pequena cidade, mas se apresentam pelo mundo afora; que tentam fazer um trabalho sofisticado, olhando para as emoções mais simples; que querem falar de grandezas, mas usam apenas pequenas expressões...

E, no entanto, acho que não somos assim tão diferentes. Apenas buscamos o nosso próprio caminho, mas quem não busca?

A gente difere, mas não estamos em desacordo. Talvez a gente seja desigual, apesar de não estarmos internamente em desarmonia. Pode ser muita coisa, mas não importa. Somos o que somos.

Aos 50 anos de idade, um grupo celebra mais do que um simples aniversário. Celebra a certeza de ser pertinente, ou não teria durado, de ser eficaz, ou não teria sobrevivido.

Tem sido uma vida interessante, cheia de aventuras e emoções e a ideia deste artigo é falar um pouco sobre elas.

Ele poderia, talvez, ter sido mais autoral. Falar dos espetáculos como só a gente saberia. Expor as entranhas. Mas a verdade é que, como criador, não gosto muito de falar sobre a minha própria criatura. Ou você fala bem, e fica laudatório, ou fala

mal, e fica aquela falsa modéstia. Afinal, se você não gostasse, não teria feito, não é mesmo? Além do mais, acho que atrapalha. Define, cristaliza uma definição. Petrifica a obra numa verdade única. Prefiro que cada pessoa tenha a liberdade de ver ali o que quiser, dar só os momentos e as imagens e deixar que cada leitor perceba a nossa história à sua maneira.

Principais momentos

Se for para listar estes principais momentos cronologicamente, desde o início, tenho que recuar até o começo da primavera de 1971, em Nova Iorque.

Neste momento crucial, sentamo-nos, Rachel e eu, para colocar na mesinha redonda do nosso pequeno apartamento a questão de como produzir um trabalho que juntasse os nossos diferentes interesses artísticos. Os dela, pelas artes plásticas, e os meus, por um teatro menos verbal e mais corporal (naquela época, a palavra dança ainda não tinha a nitidez que tem hoje no meu vocabulário).

Foi ali que surgiram os contos com poucas palavras, os bonecos e os espetáculos no parque. E foi ali que surgiu o Grupo Contadores de Estórias, aliás, The Storytellers.

As poucas palavras precisavam ser compensadas por uma movimentação corporal consistente e expressiva. As aulas de dança e as oficinas do Open Theater que eu tinha frequentado no período nova-iorquino davam a base, mas era importante que nós tivéssemos a possibilidade de desenvolver uma movimentação e uma linguagem própria. Para isso era necessário tempo disponível e espaço adequado. Essas condições só vieram a se apresentar cerca de dois anos mais tarde.

Depois de um breve período de volta ao Brasil, passamos dois anos na Holanda. Lá, graças a um

¹ Ator, dançarino, bonequeiro, fundador e diretor do Grupo Contadores de Estórias e do Teatro Espaço, de Paraty (RJ). E-mail: mac@ecparaty.org.br



Marcos e Rachel, na porta do Teatro Espaço. Foto: Marcela Beltrão.

espaço que nos disponibilizaram e a um contrato de apresentações em escolas que garantia nosso ganha-pão, pudemos, finalmente, desfrutar deste benefício. Só então foi possível estruturar a nossa linguagem corporal e traçar metas de pesquisa e desenvolvimento para esta linguagem, com as quais ainda hoje trabalhamos.

Já fazer espetáculos ao ar livre, nas praças e parques, era uma necessidade 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, ao invés de esperar que elas viessem até nós.

Esta proposta, na minha opinião, chegou no seu ápice em 1976 quando, já de volta ao Brasil, apresentamos *A Fabulosa Estória de Melão City* nos parques e praças do Rio de Janeiro. Neste espetáculo tudo fazia sentido. O local, a banda de música, a história, os bonecos, as ações, tudo. A história era um conto popular do Afeganistão, que se passava numa praça onde um rei ia inaugurar um arco do triunfo, com toda a pompa, banda de música e cerimônia. Fizemos depois outros trabalhos nesta linha, mas este, para mim, foi o mais completo.

Depois deste momento, ficamos sem saber exatamente como seguir. Não queríamos continuar na mesma coisa, mas também não sabíamos para onde ir. E foi aí que resolvemos voltar na origem, para ver se alguma ideia saltava. Em janeiro de 1979, voltamos para Nova Iorque, agora já com dois filhos. Não tardamos muito para descobrir que o que estávamos procurando não estava por lá. Mas também não queríamos simplesmente voltar sem nada na bagagem. Teria um sabor de derrota. Resolvemos voltar devagar, com tempo para pensar bastante. Resolvemos voltar por terra.

Foi uma viagem longa, sem pressa, que durou um ano e meio e mudou completamente a nossa vida. Um divisor de águas.

Algumas coisas foram muito engraçadas. Vista de fora, com a distância do tempo, a viagem como um todo parece um destes contos populares cumulativos que já tínhamos utilizado diversas vezes nos nossos espetáculos, nos quais o personagem principal vai encontrando novos personagens e/ou elementos, que vai incluindo na matula e levando no seu trajeto. Quando chegamos ao Brasil já viajavam conosco uma família francesa, uma família inglesa, um surfista carioca, um monte de novas experiências e sabe-se lá o que mais.

O engraçado na história é que, no final da viagem, o trabalho deu uma virada e o uso de contos populares, juntamente com as palavras e os espetáculos infantis, foram deixados para trás. A viagem foi como um rito de passagem que, como na estória do Pinto Sura, nos transformou num galo adulto, com penas de outras cores.

De volta ao Brasil e depois de um breve intervalo no Rio de Janeiro, nos mudamos para a pequena cidade



Mansamente (1980). Grupo Contadores de Estórias. Direção: Marcos Caetano Ribas. Foto: Sebastião Barbosa.

histórica de Paraty, no litoral sul do estado. Logo em seguida, alguns meses depois, *Mansamente*, nosso primeiro espetáculo de câmara, intimista e totalmente voltado para o público adulto, faz sucesso em Nova Iorque, deslançando para o Grupo uma carreira internacional. Ou seja, no mesmo contraditório momento em que decidimos sair da metrópole e ir morar na província... se abrem para nós as portas de uma carreira internacional. Mas foi um momento

emocionante, e conciliar esta carreira com a vidinha pacata de Paraty foi uma das melhores coisas da minha vida.

Depois de *Mansamente* em Nova Iorque, *Maturando*, no Next Wave Festival, dividindo um mesmo teatro com a companhia da Pina Bausch (1940-2009), foi também um momento emocionante. Da apresentação de *Mansamente* em 1982 até a de *Maturando* em 1991 foram quase dez anos, e, neste meio tempo, a companhia já tinha um nome conhecido em muitos



Em Concerto (1994). Grupo Contadores de Estórias. Direção: Marcos Caetano Ribas. Foto: Luciana Serra.

países e viajar por aí, eu confesso, já começava a perder a graça. Alguma coisa nova precisava acontecer e, de fato, aconteceu. *Rodin, Rodin*, em 1993. Um novo espetáculo, mesclando bonecos e bailarinos numa mesma linguagem concisa, com um lirismo sensual, forte e sem concessões, que fizemos questão de estreiar em nosso pequeno Teatro Espaço, em Paraty, comprado e adaptado alguns anos antes. Uma grande estreia, com cobertura de todos os principais jornais do Rio e de São Paulo.

O momento seguinte foi mais demorado. Um longo período de implantação do Teatro Espaço que durou de 1994 pelo menos até 2004, 2005. Neste

tempo montamos um espetáculo chamado *Em Concerto*, só com bonecos, que é uma coletânea formada por partes dos anteriores, *Pax de Deux*, *Maturando* e *Rodin, Rodin*. Estruturamos um esquema de inserção na economia turística da cidade que fez do teatro uma atração obrigatória.

Em 2001, o grupo comemorou 30 anos de existência com o lançamento de *Descaminhos*, um livro de ficção histórica escrito por mim, e com estreia de um espetáculo com o mesmo nome, ambos resultantes de uma pesquisa que fizemos sobre o Caminho do Ouro. Em 2011, o grupo completou 40 anos e fizemos um novo espetáculo, *Flutuações*, no qual voltamos a

mesclar bonecos com atores e bailarinos. Tudo parecia indicar que este espetáculo teria também uma boa recepção e desdobramento, mas a vida mais uma vez nos pregou uma peça. No início de 2012, Rachel faleceu e tivemos que interromper a carreira desta obra.

Depois de seguir com enorme esforço, o trabalho da companhia e do Teatro Espaço, sem Rachel, metade da sua figura original, em 2021, chegamos aos 50 anos dos Contadores e, mesmo prejudicados pela pandemia, fizemos para marcar esta data um novo espetáculo chamado *Amor Boneco*, na mesma linha do anterior, e uma exposição comemorativa, no salão nobre da Casa da Cultura de Paraty.

Bem, estas não são memórias póstumas, com as de Brás Cubas, e a vida continua. Quais serão os próximos momentos? Não sabemos e estamos talvez mais curiosos que vocês, prováveis leitores deste artigo.

O Teatro Espaço

Em 1980, estreamos o espetáculo *Mansamente* e, em 1981, fixamos o grupo em Paraty, um local improvável para a sobrevivência de uma companhia de teatro.

Usando a cidade como base, desenvolvemos uma sólida carreira internacional, participando de vários festivais e circuitos de artes cênicas contemporâneas nos Estados Unidos e na Europa. Graças a isso conseguimos poupar recursos em moedas fortes e adquirir, no centro histórico da cidade, o imóvel onde construímos o Teatro Espaço.

Aos poucos, percebemos que o mundo que buscávamos passava na nossa porta. Em vez de viajar para o encontro das plateias, investimos para atrair as plateias em trânsito turístico pela própria cidade. Neste processo, mantendo os fundamentos da nossa

Flutuações (2011). Grupo Contadores de Estórias. Direção: Marcos Caetano Ribas. Foto: Giancarlo Mecarelli.





Rodin, Rodin (1993). Grupo Contadores de Estórias. Direção: Marcos Caetano Ribas. Foto: Ricardo Mello.

arte e com a ajuda do amigo e mestre do marketing cultural Yacoff Sarkovas, nos despimos da soberba artística para entender que os nossos desafios não eram diferentes do que os dos barqueiros que vendem passeios pela Baía de Paraty. E assim percebemos que podíamos fazer parte da economia local e, sem nos mercantilizar, implantamos processos que tornaram a Companhia e o Teatro numa instituição sustentável.

Formamos um círculo virtuoso com a cidade de Paraty. De um lado, extraímos os benefícios da cidade ser um dos mais encantadores destinos culturais e naturais do mundo, que atrai um fluxo contínuo de visitantes nacionais e internacionais. De outro, reforçamos este posicionamento cultural da cidade, agregando ao roteiro destes visitantes o valor de uma atração artística de padrão internacional.

Mais adiante, para completar, resolvemos usar esta nova visão e vocação realizadora que descobrimos para extrapolar os limites do projeto artístico e implementar outros projetos voltados para a comunidade paratiense,

como a exposição e livro *O Modo de Fazer, e O Sítio Histórico e Ecológico do Caminho do Ouro*. Pelo conjunto da obra, o Contadores de Estórias fez mais do que viver com dignidade da própria arte. Ingressou na história não só das artes cênicas, mas também do empreendedorismo cultural brasileiro (SARKOVAS, 2011, p. 123)². E, dessa forma, o Teatro Espaço passou a integrar o patrimônio turístico da cidade, citado como visita obrigatória por praticamente todas as publicações que falam sobre ela. E nossa companhia passou a ser não mais apenas o Grupo Contadores de Estórias, mas o "famoso teatro de bonecos de Paraty".

NOTA

² SARKOVAS, Yacoff. *A Grandeza do Mundo em Pequenas Expressões*. Paraty: Contest Produções Culturais e Espaço Cultural Paraty, 2011.



Em Concerto (1994). Grupo Contadores de Estórias. Direção: Marcos Caetano Ribas. Foto: Luciana Serra.

A MALA DE BONECOS COMO GUARDIÃ DA BRINCADEIRA

Zildalte Ramos de Macêdo¹

A primeira vez que eu vi uma abertura de mala de um brincante do Teatro de João Redondo fiquei atônita. Era a mala do mestre Heraldo Lins, de Natal (RN). Eu estava iniciando a minha pesquisa com esse tipo de teatro popular para a minha dissertação no ano de 2012. Eram tantas informações, que era quase impossível assimilar tudo o que o mestre me dizia à medida que retirava os bonecos e apetrechos da sua mala. A minha ansiedade crescia, pois queria ter a certeza de que estava mesmo compreendendo todos os códigos e as representações simbólicas contidas naqueles seres inanimados que saíam por alguns instantes da mala conduzidos pelas mãos do mestre Heraldo Lins.

Neste breve texto, quero falar sobre a mala do brincante de Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, TBPN². A mala ou o baú³ são objetos utilizados pelos brincantes para transportar seus bonecos e apetrechos. Muitos deles customizam a sua mala a fim de lhe dar uma identidade, pintando o nome da sua brincadeira e algumas figuras. Geralmente elas possuem um tamanho grande para acomodar todos os brinquedos. Mas será que a mala de um brincante, seja ela grande ou pequena, carrega em si, somente a função de transportar os brinquedos dos brincantes? O que mais ela guarda? Qual é a importância de uma mala para o artista e sua brincadeira? São estas as questões que trago para a reflexão.

O TBPN, assim como muitas das manifestações populares, possui origem desconhecida, isto é, não temos uma certeza comprovada de sua criação, tudo é suposição. A certeza que temos é que ele é um teatro secular, que suas características persistem no tempo, que tem o poder de se reelaborar e se adaptar a novos contextos e novos tempos, sem perder de vez a sua identidade, o que o faz ser um teatro da cultura popular reconhecido pelo IPHAN e pelo povo que o aprecia.

Pesquisei o Teatro de João Redondo do RN, que pertence ao TBPN, desde o ano de 2012 e compreendo que os elementos principais que resistem e persistem no tempo mantendo a sua identidade são o linguajar nordestino, a improvisação das falas dos bonecos junto com a plateia, a música de forró, as *loas*, o verso de cordel, os personagens principais (Capitão João Redondo, Benedito, Baltazar e a filha do Capitão), os personagens secundários (a mãe do Capitão, o Boi, a Cobra, o Jacaré, a Alma, o Capeta, o Médico, o Padre, o Bêbado, a Donzela, etc.). E para transportar toda a família João Redondo⁴, os demais que fazem parte do elenco e os apetrechos que ajudam no desenvolvimento da brincadeira, como copo, vaso com flor, espelho, oratório, faca, *notebook*, celular, orelhão, chuveiro, caixa d'água, ambulância, vassoura, mangueira, pente, talco, etc., o brincante utiliza a sua mala. Principalmente para os brincantes mais antigos, a mala é motivo de muito orgulho por guardar um número significativo de bonecos. Existe brincante que possui mais de 50 bonecos dentro de sua mala, precisando de duas malas para transportar tudo. É o caso do mestre Francisquinho de Passa e Fica (RN). Porém, existem brincantes que possuem poucos bonecos, não chegando a dez, como é o caso do mestre Edicharles do RN. Sua mala é tão pequena que parece uma valise, mas dentro ele carrega seus pequenos bonecos de madeira, comandando uma brincadeira que dura horas arrancando muitas risadas da plateia.

¹ Zildalte Ramos de Macêdo é graduada em Artes Plásticas, UFRN, professora do IFRN, doutora em Antropologia Social com pesquisa feita sobre o Teatro de João Redondo do RN, brincante do teatro de bonecos do grupo *Os Galantes*. E-mail: zidalte@hotmail.com



João Viana, São José do Campestre (RN). Foto: Zildalte Macêdo.

Este tipo de teatro popular carrega a voz do passado que ainda ecoa no presente por ter grande força simbólica e ainda fazer sentido. É uma arte popular alicerçada na oralidade e na performance com os bonecos. Ao analisar a voz nas manifestações populares de transmissão oral, Paul Zumthor (2010, p. 9), faz a seguinte reflexão:

... a voz é querer dizer e vontade de existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença; ela modula os influxos cósmicos que nos atravessam e capta seus sinais: ressonância infinita que faz cantar toda matéria... como o atestam tantas lendas sobre plantas e pedras enfeitiçadas que, um dia, foram dóceis.

O TBPB é uma manifestação que existe e persiste dentro da oralidade, pela presença da voz, que ecoa um passado e dialoga com o presente, dando vida ao inanimado, os bonecos. Cada boneco carrega em si a vontade da existência, de uma infinita presença, de uma emanção da vida. Mais do que carregar bonecos e apetrechos, a mala de um brincante carrega uma sociedade, sua história, sua cultura, sua gente, através das representações em bonecos. Remeto o meu pensamento neste momento à teoria desenvolvida por Tim Ingold e analisada por Steil e Carvalho (2012). Ingold buscou compreender o fluxo da vida que perpassa os objetos. Para Ingold, tudo o que existe faz parte de uma cosmologia onde se observa o fluxo de materiais que se diluem na aparência da vida. Ele situa tanto aos seres vivos como os não vivos, múltiplas possibilidades de existir e de estar no mundo. Para ele, existem forças vitais que atravessam os corpos constituindo-os, ao mesmo tempo que suas trajetórias os constituem. Assim, precisamos estar atentos não só na forma de se habitar este mundo, de se lidar com a natureza e de se criar cultura, mas também à vida como a dimensão fundante que atravessa todos os seres vivos e não vivos. O teatro de João Redondo é um produto da cultura popular e da tradição, um organismo vivo não humano feito por humanos, é possuidor de um fluxo vital que o fez percorrer o tempo e espaço até os dias atuais, mas também é afetado por outras forças vitais em sua constituição. O teatro de João Redondo é tecido dia a dia por um parlamento de fios de vida que possuem um fluxo e que lhe dão forma.

A mala se constitui num local não só de reclusão da brincadeira, mas também num espaço simbólico em que a tradição é guardada para ser ecoada no momento que os bonecos são retirados dela para mais uma função. É dentro da mala que o brincante guarda seus brinquedos, libertando-os sempre que necessário para se tornarem o seu duplo na atuação do teatro. A mala não é só o espaço físico, o objeto de acomodação dos brinquedos do brincante, é mais do que isso. A mala é guardiã de uma memória, de uma tradição, de um passado, que ecoa em nossos dias. Dentro dela encontramos a identidade do TBPB, o estilo de cada brincante com as histórias criadas e contadas, com os personagens retirados do cotidiano, revelando que apesar de cada brincante possuir sua maneira de brincar com os seus bonecos, eles se unem num único modo de expressão popular por

Erinaldo dos Bonecos e Zildalze Bonequeira com a mala de bonecos, Natal (RN). Foto: Alyana Macêdo.



articulemos os elementos que dão identidade ao TBP. Para Catarina Calungueira, Ipueira (RN), “a mala dos bonecos é o mundo todo, portal por onde entram e saem narradores e contadores de histórias. É caminho de comunhão”.

A mala de bonecos faz parte da vida do brincante; perdê-la, ser roubado ou ter que vendê-la é algo doloroso que marca seus sentimentos e sua memória. Existe uma relação de intimidade, de cumplicidade, de apego entre o brincante e a sua mala de bonecos. Por isso, existe um zelo por parte dos brincantes com a sua mala, pois ela é guardiã da sua brincadeira e de toda a sua história. Para o brincante Erinaldo dos Bonecos, do Grupo Os Galantes, Natal (RN), a mala é onde ele guarda seus brinquedos para dar vida a eles durante

as brincadeiras. Nela, complementa, “... eu guardo toda a minha memória da brincadeira, com quem eu aprendi, o que eu aprendi. Para mim, a mala é como um mundo de conhecimentos, que libertamos quando brincamos, provocando muitas risadas nas pessoas”.

Quando, em 2015, eu estive na cidade de Passa e Fica (RN) para entrevistar o brincante Francisquinho para a minha pesquisa de doutorado, conheci o seu neto, Antonio Alisson Ferreira da Costa, que tinha 12 anos. Ele ficou muito atento a toda a conversa que eu tive com o seu avô naquele dia, e quando eu dei por encerrada a entrevista, ele começou a falar sobre o teatro de João Redondo o que me deixou encantada. Me falou que também fazia a brincadeira e mostrou uma malinha encostada cuidadosamente num canto

Brincante Alisson e sua primeira mala de bonecos. Passa e Fica (RN). Foto: Zildalte Macêdo.





Alguns bonecos da mala de Heraldo Lins. Foto: Zildalte Macêdo.

de parede. Naquele dia, ele fez a sua primeira abertura de mala da sua vida, mostrando todos os seus bonecos, histórias, falas, vozes, personalidade de cada um. Para Alisson, a mala de bonecos é um lugar onde ele guarda toda a magia do teatro, quando os bonecos saem, eles mostram o seu encanto. Disse não ter uma quantidade definida de bonecos, pois sempre está criando mais e mais. O brincante Emanuel Bonequeiro, de Caicó (RN), me falou sobre a sua mala em uma de nossas conversas dizendo-me o que ela representa para ele:

A minha mala representa a minha vida, o meu mundo. A forma pura e simples de viver a minha mala é uma das coisas que dá sentido à minha vida. Atualmente tenho 16 bonecos, sendo os principais da minha brincadeira o Capitão João Redondo, o Baltazar e a Rosinha”.

Para Emanuel Bonequeiro, a mala é a extensão de sua própria vida, local onde ele pode guardar seus encantos, seus sonhos, seu mundo singular. Ao abrir a sua mala ele liberta o seu ser através da brincadeira com os bonecos,

dando sentido à sua vida. A mala se constitui aqui num local de proteção de toda imaginação, criatividade, sentimentos, espaço da memória e da tradição.

Para o mestre Genildo Matheus, Natal (RN), a mala é “o espaço de acomodação onde se encontram as minhas personagens bonecos que transmitem a comédia, a tragédia e a tragicomédia do brincante. Em minha mala tenho 13 bonecos, sendo os principais o Capitão João Redondo e o Benedito”.

Bem mais do que um espaço de acomodação e de transporte dos brinquedos da brincadeira do João Redondo, o brincante possui uma relação com a sua mala, pois ela é guardiã de um saber e de uma prática que eles necessitam para manter viva a brincadeira. A mala se constitui num lugar de memória, de tradição, de inovação, de representações sociais. Ela encerra em si uma cosmologia singular transportando mundos.

NOTAS

² Este tipo de teatro popular foi patrimonializado pelo IPHAN, em 2015, com esta titulação.

Mala de bonecos do Grupo Os Falantes. Natal (RN). Foto: Zildalte Macêdo.



³ Alguns brincantes guardam e transportam os seus brinquedos em um baú, mas hoje é mais comum utilizarem uma mala.

⁴ Segundo alguns brincantes, existe uma família João Redondo e uma história que atravessou gerações.

REFERÊNCIAS

MACÊDO, Zildaltes Ramos de. *Show de Mamulengos de Heraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo na cultura popular*. 2014. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Natal: UFRN, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/12288>

MACÊDO, Zildaltes Ramos de. *Teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte: transmissão, negociação e circulação da prática e do saber*. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Natal: UFRN, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/28483>

STEIL, Carlos Alberto; CARVALHO, Isabel Cristina de Moura (org.). *Diferentes aportes no âmbito da antropologia fenomenológica: diálogos com Tim Ingold*. In: *Cultura, percepção e ambiente: diálogo com Tim Ingold*. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

WEBGRAFIA

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v.18, n. 37, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>>. Acesso em: 21 jan. 2014.

A MATÉRIA EFÊMERA ANIMADA - O DESEJO DE ETERNIDADE

Sandra Cordeiro¹

Feito de madeira represento o papel dum respeitável velho.
Com a plumagem do galo ou do cisne assemelho-me à realidade.
Param de mover-me? Então descanso sem cuidado, igual aos
homens, aos homens cuja vida é apenas um sonho.
(Siuann-Tsong.Ming-Roangi-Ti)

Diz a fantasiosa liberdade poética do autor, história gravada na minha memória e que não consigo localizar a fonte, que no tempo das hordas primeiras, uma criança pode ter transformado um graveto em um brinquedo, dando-lhe movimento e vida e dessa brincadeira, bonecos foram sendo gerados e espalhados pelos continentes, dando início assim, a uma provável história da arte da bonecaria. A natureza nos presenteando com a sua generosa matéria e possibilitando um voo sem volta: um graveto, um brinquedo, uma ideia, mil histórias. Imaginação à parte, o certo é que os bonecos necessitam da matéria para materializarem-se. Não só os bonecos, mas toda a família que compõe o teatro de animação. E os de luz? Isso é outro assunto!

De que é feito o teatro de animação, as criaturas que povoam as malas, as caixas, os sacos, os baús; as praças, os teatros, as salas e salões, da realeza aos terreiros, aguardando calados o instante esperado para iluminarem-se? São feitos de muitos materiais, por certo, mas aqui vamos versar um pouquinho com os nascidos da matéria orgânica, saber como são conservados, como sobrevivem às intempéries do tempo. Como nós bonequeir@s que fazemos a história

do nosso Pés de Fulô – Núcleo de Teatro e Bonecos, cuidamos das nossas crias e sondar outros brincantes e bonequeir@s que também, com eles se manifestam.

Pés de Fulô - Núcleo de Teatro de Bonecos, sobre o qual dedico minha atenção e cuidado, possui uma pequena sala onde usamos para realização de oficinas, ensaios e guarda do acervo dos espetáculos, que a cada produção aumenta a quantidade de material, tornando o espaço cada vez menor para abrigar tantos filhos. Trabalhamos com diversos materiais e técnicas de confecção e manipulação de bonecos, máscaras, objetos e cada um traz as suas exigências e pedidos de cuidados impressos na sua própria matéria.

A todas as coisas e loisas que nos importam dedicamos cuidados e atenção. Aos filhos nascidos da matéria orgânica, redobrado deve ser o zelo, uma contrapartida à mãe terra, que nos permite explorar suas fontes de saberes e tirar delas o nosso trabalho e sustento. Ela nos fornece madeira, papel, palha, fibras, penas, escamas, cuias, cabaças, buchas, tecidos, couro, conchas e muito mais e de onde vão surgindo bonecos de luva, vara, fio, sombra, objetos, máscaras. São dançarinas, diabos, anjos, cantadores, velhos e moças, padres, bandidos e mocinhos e quantos mais as histórias sugerem. A família é sempre farta e após uma temporada de trabalho é preciso repousá-los em seus camarins e oferecer-lhes o devido aconchego. E como nada é eterno, o tempo vai se encarregando de levar com ele o brilho das suas pinturas, a durabilidade dos seus figurinos, a elasticidade das suas engrenagens e assim vão lentamente pedindo: "Ei! Cuida de mim!" Há de se ter um olhar minucioso

¹ Mestre em Artes Cênicas, atriz, bonequeira e palhaça. Coordenadora do Pés de Fulô - Núcleo de Teatro e Bonecos. Vive em São Luís (MA). E-mail: sandrafulustreca@gmail.com



Pajé - Marionete de fio (fibra de buriti e cabaça). Acervo: Pés de Fulô.
Foto: Sandro Pintto.

para com as nossas obras, para que o tempo não lhes seja tão breve e nos leve a doce ilusão de eternidade que desejamos para os nossos personagens.

Para manter a cadeia alimentar dos seres vivos, temos que conviver com os visitantes indesejáveis que aos poucos ou rapidamente devoram a matéria orgânica, incrustando-se nas peças e enquanto desatentos ficamos, eles fazem a festa, restando-nos apenas um amontoado de pó.

Belorina, minha boneca de ventriloquia, “protegida” numa caixa de madeira enquanto fazia meu mestrado, teve sua estrutura interna de madeira devorada por cupins, restando apenas a doce lembrança de uma história.

Temos dentre o nosso acervo os bonecos do espetáculo *Brincadeira de Encantação - bumba-meu-boi de marionetes* que vivem num baú de madeira, de tempo em tempo são colocados ao sol e dedetizados. São marionetes com estrutura de madeira, talo de buriti, cabeça de cabaça, bonecos de luva modelados em papel machê; figurinos confeccionados e adereçados com penas de aves e fibras que exigem tratamentos e cuidado. Traças, baratas e ratos é preocupação constante, pois esses indesejáveis habitantes adoram fazer estragos nos nossos acervos.

Convivemos assim num paradoxo. Se os deixarmos guardados, encaixotados, tiramos de nós e dos apreciadores da arte, dos visitantes que são sempre bem-vindos, o prazer de vê-los, conhecê-los, encantarem-se e ainda levar de lembrança uma fotografia ao lado do seu preferido; se expostos, a poeira, o vento, a umidade vão os consumindo. Então, como não possuímos estantes com proteção apropriada de vidro ou outro meio para conservação, alguns são selecionados para manter uma exposição permanente aos visitantes e assim a sala se alegre, o público agradece e os bonecos saem dos seus esconderijos. Mas eles não se entregam fácil, são resistentes. Temos intactos, bonecos de talo de buriti e de machê com mais de 20 anos de existência.

O que acontece quando os abandonamos esquecidos sem a devida proteção? Fazendo uma pesquisa sobre Casimiro Coco no município de Zé Doca (MA) encontrei com senhor Zé Francisco, conhecido por Zé Boneca que havia deixado de botar a sua brincadeira. Convidado a mostrar os seus bonecos, falou que a sua maleta tinha sido destruída pelos cupins, demonstrado assim, a importância que devemos ter no cuidado permanente com os nossos bonecos.

Na investigação sobre dois grupos que trabalham com Teatro de Animação e a situação de seus acervos de bonecos, obtive as seguintes respostas. Segundo Luana Reis, o LABORARTE - Laboratório de Expressões Artísticas, Rua Jansen Muller, 42 - São Luís (MA), seus bonecos ficam guardados em uma sala juntamente com outros materiais de outros espetáculos. Não possuem um processo direto de conservação, mas colocam saquinhos nas cabeças dos bonecos e cada

espetáculo é guardado separadamente na sua mala ou caixa. Quando vão ser usados, fazem restauração nos que estiverem precisando. Vários dos bonecos mais antigos foram perdidos devido a um problema de infiltração no local onde estavam guardados, mas o grupo LABORARTE ainda possui alguns bonecos dos anos de 1980 e 1990 em seu acervo.

A COTEATRO - Companhia Oficina de Teatro, situado na Rua Portugal, 210 - São Luís (MA) mantém em sua sede o acervo dos seus bonecos. A maioria deles é de papel machê. São separados por espetáculos e segundo o coordenador, professor Tácito Borralho, alguns bonecos ficam em sacos de plástico e outros em caixa de plástico organizadora.

Sabendo que o nosso Bumba-Meu-Boi possui na sua brincadeira personagens que são feitos de

estrutura de buriti, palha, pena, tecido, procurei saber como fazer para conservar esses materiais, buscando conseguir maior durabilidade para as suas peças. Conversei com a senhora Lucilene Silva da Costa, cuidadora do grupo Boi União da Baixada e ela explicou-me que as peças (Boi, Caboclo de Pena, Índias, Burrinha, Cazumbá) ficam guardadas na sede da brincadeira uma vez que muitos brincantes não têm a devida preocupação para com a conservação. Na sede tem sempre alguém responsável para, de tempos em tempos, colocar as peças para pegar vento, sol e serem dedetizadas. Depois são colocadas em sacos plásticos e protegidas com naftalina. Quando observam que uma pena está gasta, é substituída por outra e sondam para ver se não tem nenhum inseto alojado na peça. O que ela me relatou segue os mesmos procedimentos que nós, do Núcleo, fazemos com o nosso acervo: sol, ar, naftalina e outros venenos mais fortes.

Em outra conversa, Hugo Benigno, que é brincante de Cazumba do Boi da Floresta e bonequeiro, fez os mesmos relatos e acrescentou: "Quando o brincante chega com a roupa molhada de suor, a roupa geralmente não é lavada, é colocado ao sol para secar juntamente com a careta e depois da temporada da brincadeira é guardada num saco plástico com naftalina. De vez em quando é retirada e colocada ao sol para não criar mofo."

Como podemos observar a preocupação dos bonequeir@s e dos boeir@s com a conservação do seu acervo, segue um ritual parecido, uma vez que usamos praticamente os mesmos materiais na confecção de determinados bonecos.

Cuidar de um acervo é cuidar de várias histórias. É buscar compreender que cada coisa criada tem a sua importância, que não está ali por acaso, mas que faz parte de uma apaixonada busca nascida da vontade de um profissional que desejou e conseguiu construir. Cuidar, por saber ou pelo menos imaginar os caminhos percorridos para chegar à concretização da criação de uma narrativa, das pesquisas feitas para transformar a ideia em texto e imprimir na matéria a forma que a representa. Compreender os caminhos trilhados na busca do movimento, da voz, do figurino, do som e do silêncio que fizeram existir a obra. É poder ver através do palpável os estudos realizados para chegar ao desejado e então perceber que o que se tem nas mãos merece o nosso afeto e cuidado. Digo

Mundica - Máscara de cabaça. Confeção: Gilson César. Foto: Sandro Pintto.





Caboclo de Penas - Marionete de fio (estrutura de madeira e pena). Acervo: Pés de Fulô.
Foto: Sandro Pintto.

isso porque vejo como alguns atores tratam o boneco que estão manipulando: terminada a cena, livram-se do boneco sem o mínimo trato, como se livrando de um fardo. É preciso um trabalho de educação para fazê-los agir de maneira mais humana e cuidadosa com o seu trabalho. Eles aprendem, os bonecos os conquistam e as atitudes mudam, garantindo assim, uma maior e melhor conservação da peça.

A arte do Teatro de Animação que nasce com o ser humano, sendo filho da poesia, honrado por todas

as fadas do mundo, que atravessa o tempo alegrando os povos de todas as classes e credos, deve esperar de nós bonequeiras e bonequeiros, estudiosos e admiradores que cuidemos da sua história, da sua prole, para que a vida nos seja sempre agradada pela sua alegria, sua irreverência, seus mistérios, tornando a nossa jornada mais leve.

Para concluir, peço emprestado de Eduardo Galeano (1940 – 2015), da sua *Noite de Natal*, um pedacinho da história do pediatra que se preparando para sair e passar a noite com a sua família, sentiu uma mãozinha que lhe roçando, pediu: *Diga para... – sussurrou o menino - Diga para alguém que eu estou aqui.* (GALEANO, 1989, p. 70). Penso que assim são nossos bonecos, aguardando por nós o momento de sair para brincar.

Mestre Javier Villafane (1909 – 1996) conversando com Trotamundos lhe diz: *Un titiritero puede abandonar a sus hijos, pero nunca, jamás, a sus títeres. Son la continuación de sus manos. Su sombra. La piel por la que respira y vive* (VILLAFANE, 1983, p. 143).

REFERÊNCIAS

BORBA FILHO Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

GALEANO, Eduardo. *O Livro dos Abraços*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

VILLAFANE, Javier. *Maese Trotamundos por el camiño de Don Quijote*. Barcelona: Seix Barral, 1983.

MEMÓRIA E PRESERVAÇÃO

Oswaldo Gabrieli¹

Um povo sem memória é um povo sem história. E um povo sem história está fadado a cometer, no presente e no futuro, os mesmos erros do passado.
(Emília Viotti da Costa)

Un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro.
(Frase escrita na entrada do Estádio Nacional de Santiago - Chile)

El tiempo pasa, nos vamos poniendo viejos. A frase desta canção, composta pelo cantor cubano Pablo Milanés, parece perfeita para começar este artigo sobre memória e preservação. Da mesma forma que envelhecemos fisicamente, as lembranças individuais de toda nossa história artística começam a se degradar e esvaecer nos meandros do tempo. A memória falha, as recordações ficam turvas e tudo aquilo que fomos construindo materialmente ao longo de muitos anos de trabalho e dedicação também acabou envelhecendo, perdendo suas partes, se deteriorando.

Estes dois anos de pandemia nos forçaram a parar, guardar os nossos sonhos, fechar as nossas malas e protelar os nossos projetos para um momento posterior. Para aqueles que, como eu, já estão com uma idade um pouco mais avançada, também roubou um tempo precioso de vida, uma vida que ficou mais curta para poder realizar esses sonhos,

esses projetos futuros. Esse excesso de tempo em confinamento nos permitiu retomar um contato com o passado, olhar para a nossa história e tentar reunir esses cacos soltos. Essa, inclusive, foi a motivação que serviu de base para um novo projeto do Grupo XPTO chamado *Kintsukuroi*, que toca diretamente o tema da memória e do qual falarei posteriormente.

Se, por um lado, é algo normal e natural envelhecer, e há uma grande beleza nisso, pois a preservação da memória de uma trajetória (acervos, processos e saberes) me parece algo de grande importância, por outro, vivemos numa sociedade que não valoriza a memória, que passa um trator deixando apenas terra arrasada no lugar daquilo que foi tão duramente construído e que, de forma pouco inteligente, não percebe que o novo se constrói a partir de ensinamentos e fundamentos do passado.

Uma perspectiva pessoal

Atualmente, no dia a dia do Grupo XPTO, nossas principais ações estão focadas na sobrevivência, ou seja, em criar e produzir novos projetos, assim como apresentar espetáculos de repertório, priorizando aquilo que dará condições econômicas para a existência do grupo. Estas atividades consomem um tempo enorme e geralmente resta pouco espaço para olhar para o acervo da companhia, verificar seu estado de conservação e realizar eventuais manutenções.

¹ Diretor teatral fundador da XPTO, é artista visual, cenógrafo, figurinista e bonequeiro. Por seu percurso no XPTO, Gabrieli é reconhecido como um dos mais importantes diretores de teatro para crianças e jovens no Brasil, tendo recebido dezenas de prêmios por seus trabalhos cênicos. E-mail: oswaldogabrieli@me.com

Manter na íntegra o acervo de uma companhia com 37 anos de existência é uma empreitada praticamente impossível, considerando que, apesar de boa parte dele ser composto por objetos, figurinos e cenários de espetáculos premiados, não temos nenhum apoio institucional para armazenar, catalogar e restaurar este acervo.

Nossa alternativa, então, foi guardar apenas alguns figurinos icônicos de nossa trajetória, como os dos espetáculos *Coquetel Clown* (1989) e *Lorca – Aleluia Erótica* (2007), para priorizar a preservação do material proveniente das últimas montagens do grupo, como

Oceano XPTO (2016), *Grandes verdades num copo cheio de vento* (2017), *Oroboro* (2019) e *Mar, Maru, maré e a ilha que não é* (2021).

Todo o nosso material é muito grande e ocupa bastante espaço. Quase todas as estruturas confeccionadas em ferro, provenientes de cenografias que datam desde 1986, ainda resistem à passagem do tempo e estão alocadas num galpão próprio onde já é quase impossível entrar. São peças que não dependem de uma manutenção complexa e poderiam rapidamente ser restauradas, em caso de necessidade. Por sorte, temos um vasto acervo fotográfico, o que nos permitiria,



Coquetel Clown (1989). Grupo XPTO.
Direção: Osvaldo Gabrieli. Foto: Ed Viggiani.



Mar, Maru, maré e a ilha que não é (2021). Grupo XPTO. Direção: Osvaldo Gabrieli.
Foto: Osvaldo Gabrieli.

caso fosse necessário, refazer alguns desses figurinos e bonecos.

O acervo digital

Apesar de termos 7 HD's externos com aproximadamente 13 *terabytes* de filmes, fotos e outros materiais que foram digitalizados no decorrer dos anos, ultimamente começamos a sofrer um novo problema. As tecnologias dos computadores e outros dispositivos foram mudando, os modelos de entradas e saídas de alguns aparelhos deixaram de existir e, com o tempo, foram se transformando em peças obsoletas que não se comunicam umas com as outras. Basicamente, esse problema se resolveria com uma verba destinada a interligar tudo novamente. Ainda resta, guardado em gavetas, muito material para ser digitalizado. Mais de uma centena de fitas VHS, 8, Hi 8, e fitas digitais mofam lentamente em espaços pouco apropriados para seu armazenamento. São fitas que contêm imagens de 27 espetáculos e 37 anos de vida do grupo, todas as nossas viagens internacionais, processos de ensaios, etc. É um material tão gigantesco que seria

necessário ter uma grande equipe, por um longo tempo, organizando, catalogando e digitalizando todo o acervo do grupo para torná-lo acessível ao público em geral e a eventuais pesquisadores.

No ano 2000, conseguimos construir um galpão de bom tamanho para poder ensaiar e, também, guardar parte do material cênico antigo e o novo que ia surgindo. Atualmente, esse galpão virou somente depósito do grupo e tivemos que construir um novo espaço para poder ensaiar. 2020 e 2021 foram anos muito difíceis para todos. O grupo teve que se desfazer, por exemplo, de mais de 500 metros de treliças de alumínio conquistados ao longo dos anos, para criar um caixa mínimo que viabilizasse nossa sobrevivência. Também temos uma grande quantidade de equipamentos de luz e som, com boa parte deles aguardando um tempo de melhores condições econômicas para serem consertados. Nos próximos anos, esperamos ter meios para verificar as dezenas de minicontainers, catalogar, organizar e consertar boa parte desse material para a realização de uma exposição que celebre os 40 anos do grupo.

Quais os procedimentos para a manutenção do acervo da companhia?

Quando trabalhamos com bonecos de pequeno porte, geralmente optamos por modelar as cabeças dos personagens em argila e, sobre esta escultura, preparamos um molde em silicone e um contramolde

Oceano XPTO (2016). Grupo XPTO. Direção: Osvaldo Gabrieli. Foto: Osvaldo Gabrieli.



de sustentação em gesso. Posteriormente, os bonecos são confeccionados em resina e lâ de vidro e, geralmente, duram muitos anos. Estes moldes ficam guardados e servirão para confeccionar novas cabeças.

No caso de bonecos confeccionados em látex natural de seringueira, o tempo de vida é mais curto, uma vez que o contato com a luz solar provoca sua degradação. Para solucionar este problema, sobre as

cabeças e mãos modeladas inicialmente em argila, confeccionamos moldes em gesso que permitirão construir novos bonecos para substituir os antigos.

Ultimamente, temos trabalhado bastante com materiais naturais como cabaças e troncos de árvores. Esse tipo de material é bastante delicado, quebra facilmente e, por se tratar de matéria orgânica, torna-se um alimento desejado por diversos tipos de

Galpão – Oficina do Grupo XPTO. Detalhe. 2021. Foto: Osvaldo Gabrieli.



insetos. Nesse caso, apresentam-se dois procedimentos recorrentes: trabalhar com estes materiais sem nenhum tipo de interferência, levando em conta sua efemeridade; ou, em função de preservar sua “forma”, optar por procedimentos que irão prolongar sua vida útil.

Em nosso caso, escolhemos a segunda solução, abrindo, por exemplo, as cabaças e aplicando internamente uma camada de resina e lã de vidro para dar maior resistência à peça. Em seguida, preenchemos seu interior com poliuretano expandido rígido o que torna a peça maciça e leve ao mesmo tempo. Outro procedimento para preservar as cabeças desses bonecos feitos com cabaças é fazer moldes de silicone e gesso sobre as cabaças originais e, posteriormente, duplicá-las em resina e lã de vidro. O mesmo procedimento serve para os troncos de árvores. Dessa maneira, fazendo uma “cópia”, preservamos o formato natural do objeto, deixando-o mais leve, resistente e fácil de transportar.

Para o espetáculo *Oceano XPTO*, confeccionamos grandes peixes e outros animais marinhos, alguns deles com mais de 2 metros de comprimento. Todos estes bonecos foram feitos em espuma e, posteriormente, revestidos com muitas camadas de látex de seringueira puro e, nas últimas camadas, látex misturado com tintas acrílicas. Com este tipo de tratamento, a espuma torna-se mais resistente. Periodicamente, podem ser acrescentadas novas camadas dessa mistura para consertar as partes que foram se deteriorando com o tempo.

Olhando para o futuro

Em 2024, além de realizar uma exposição dos 40 anos do Grupo XPTO, também pretendemos editar um livro comemorativo e lançar um novo site da companhia com nosso acervo digitalizado para consulta *online*.

Já num futuro próximo, neste final de 2021, daremos início ao projeto *Kintsukuroi – A metamorfose dos escombros*, uma pesquisa sobre a memória realizada a partir da linguagem do Teatro de Objetos, que foi contemplada pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Neste projeto, o grupo tomará como ponto de partida processos de resgate da memória, realizados através de depoimentos e da vivência teatralizada de objetos pessoais, buscando as peças que faltam para contar novas

histórias. Essas histórias pretendem tocar de maneira transformadora em “feridas” que, nessa transição para um momento de pós-pandemia, mais do que nunca, demandarão expedientes que apontem para uma atitude de superação, de libertação, de trabalho sobre o que se deteriorou, de reinvenção. *Kintsukuroi* é a arte japonesa que busca valorizar as “feridas”, a quebra, o que falta, as partes perdidas dos objetos quebrados, preenchendo-as com ouro. Em nosso projeto, o resgate de nossa própria história, realizado através do levantamento da memória dos objetos que fizeram parte de nossas vidas, pretende, igualmente, num exercício poético, realçar e valorizar as “cicatrizes” e os pedaços que se perderam, para consagrá-los num processo de metamorfose que extraia beleza e dê sentido à imperfeição e à incompletude inerentes à condição humana. Utilizaremos a ideia de escombros como metáfora para tudo aquilo que, mesmo sendo importante em algum momento de nossas vidas, com o passar do tempo foi deixado de lado ou esquecido: os escombros imateriais formados por nossas lembranças, realizações, desejos protelados, romances vividos, vitórias e fracassos, encontros e desencontros, rupturas, perdas, memórias de todo tipo; e também nossa bagagem de escombros materiais composta por cartas, fotos, roupas, presentes, brinquedos da infância, objetos adquiridos, etc.

De alguma forma, este novo projeto vem ao encontro dos questionamentos que este texto procurou levantar, tanto em uma perspectiva objetiva quanto em um sentido mais anímico. Uma costura entre a matéria e a memória a ela relacionada que suscita algumas perguntas. O que pode acontecer ao resgatarmos nos escombros da vida partes quase esquecidas de nossa história? De que forma as diversas camadas de informação soterradas pelo tempo podem ressignificar nosso momento atual?

COLEÇÃO MAGDA MODESTO E SUA CONSERVAÇÃO

Cecilia Modesto¹

Os títeres são seres inertes, que através da interpretação do ator, têm no espectador — ao atribuir-lhes vida autônoma — o seu verdadeiro Criador. Pesquisá-los é vê-los em seu habitat, o teatro — e é buscar na tradição, ainda viva, que floresce pelos quatro cantos do mundo...
(Magda Modesto)

Magda Modesto (1925 – 2011) tinha um olhar particular para garimpar sua coleção. Era uma visão arqueológica e antropológica. Focava nas manifestações cênicas populares. O teatro feito pelo povo para o povo, com seus diferentes saberes, que eram talvez o que a mais encantava, além da correlação e tecelagem das diversas influências culturais, históricas e geográficas. Tinha um olhar analítico e radiografava a maneira como tudo se construía. Estudava com atenção as histórias populares e lendas, pois sabia que eram a espinha dorsal dos espetáculos. O seu garimpo se dava através das diversas viagens que fez. Ela só se interessava por títeres que tivessem vivência! Muito calejados pelo uso... Nas viagens pelo Brasil, rodou principalmente o Nordeste, onde teve a oportunidade de fazer entrevistas gravadas com célebres mamulengueiros, infelizmente vários já

¹ Formada pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ e cenógrafa formada pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Professora convidada de Cenografia das Belas Artes da UFRJ e da UNIRIO. Responsável pela restauração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro entre os anos de 2007 e 2011. Ganhadora de dez prêmios por trabalhos de Cenografia, entre eles o Mambembe, o Prêmio Coca-Cola e o Prêmio Zilka Salaberry. Realizou diversas concepções de montagens e exposições, como a exposição comemorativa de 80 anos do Instituto de Arquitetos do Rio de Janeiro e todas as exposições de Magda Modesto.



falecidos. Circulou pela Paraíba, por Pernambuco, pelo Rio Grande do Norte e Ceará, adquirindo a sua preciosa coleção de Mamulengos. No Rio de Janeiro, pesquisou no Museu do Índio as influências indígenas nos espetáculos populares. O objetivo era buscar as influências culturais de nossas manifestações populares e mergulhou numa busca de antecedentes possíveis. A Europa era uma rica fonte! Ia todo ano a Paris. Andarilha nata, não se cansava de bisbilhotar todos os antiquários possíveis. Conseguiu assim garimpar peças únicas e preciosas. Tinha um interesse particular pelo Guignol (boneco popular francês), tendo então a oportunidade de adquirir um marote Polichinelle francês do século XIX. Seu sonho era também um Punch (boneco popular inglês), mas não foi possível achar para comprar.

Nos ritos e nas manifestações culturais africanas, enxergava nitidamente uma influência direta nos nossos mamulengos de vara e luva. Seus títeres africanos de vara, luva e máscaras vieram dos antiquários franceses.

O teatro de sombras exercia nela um fascínio especial. Em Paris encontrou peças raras. Da Turquia comprou um Karagoz; de Java, o Wayang Kelitik (títeres planos entalhados em relevo cavo); de Java, o Wayang Kulit (títeres em silhueta recortada e pintada em couro), de Myanmar silhueta recortada em couro, e também as delicadas e famosas sombras de couro chinesas. A China chamava-lhe atenção pelos títeres de luva e pelas belíssimas silhuetas de sombra. Magda pesquisava a influência chinesa em nossa cultura; se interessava pelo fato de que os chineses vieram para o Brasil como mão de obra para as fazendas de café, logo após a Lei Áurea. Nesta mesma época houve manifestações populares com bonecos movidos a fogos de artifício, com participação dos chineses.

A China, como a Índia, é apontada como sendo um dos locais com registros mais antigos da aparição de títeres e com uma grande variedade de técnicas.

Magda teve a oportunidade de conhecer a Índia. Esse país em especial lhe interessava demais por nossa ligação com Goa, através das viagens dos navegantes portugueses. Era apaixonada pelas diversas manifestações indianas de teatro popular. Entre suas aquisições, estão os títeres de fio Salaki Gombeyatta, os Kathputli Ka Kel, os Kalasutri Baluye, os títeres de luva Pavakathakali e Benir Putul Nacha, as silhuetas de sombra em couro recortado Tolpava Koothu e a Tolu Bommalata. A vida lhe presenteou com duas viagens à Índia, por onde ficou por grandes temporadas. Andou por Nova Deli,

Rajastan e Gujarat. Teve a oportunidade de ver espetáculos de silhuetas de sombras encenando trechos das epopeias Ramayana e Mahabharata ao pôr-do-sol e ao luar nos templos hinduístas. Tudo iluminado por luz de lamparina a óleo por detrás de diáfanas telas de seda branca! Viajou pelo interior do país, de trem, de ônibus, de triciclo, de elefante. Encontrou muitas vacas pelo meio da estrada, mas engordou a sua coleção de inúmeros títeres! Era uma aventureira e tanto! O problema sempre foram as peças caberem em sua mala, que nunca era grande o suficiente. Assim, no encontro com o mundo, foi moldada a sua coleção.

Uma lembrança que me vem: titeriteira desde cedo, Magda criava espetáculos caseiros de bonecos de





Dama. Silhueta do Teatro de Sombras de Sichuan - Sudoeste da China. Vara de encaixe (suporte na cabeça) e varas chinesas (nas mãos). Coleção Magda Modesto. Foto: Lucia Modesto.

fio incríveis nos aniversários meus e de minha irmã, quando crianças. O teatro de animação sempre foi motor de sua vida.

Sentimo-nos privilegiados em herdar o precioso acervo da coleção Magda Modesto, mas nos deparamos com uma séria questão: ADMINISTRAR A CONSERVAÇÃO!

A Coleção Magda Modesto tem por volta de 400 títeres do Ocidente e do Oriente. Quando viva, fazia questão de que a sua coleção circulasse, pois acreditava que a vida de seus títeres estava intrinsecamente ligada ao contato com o público. Por conta disso montava exposições constantemente. Dizia que os títeres ganhavam vida com a interação do espectador!

Poucos sabem, mas Magda tinha na sua formação a Museologia e entendia que a circulação do acervo

era importante para a difusão e acessibilidade das peças; ela sabia ainda que o restauro constante era uma prática indissociável. No ano de seu falecimento, fomos convidados pelo SESI Bonecos a montar a Expo Bonecos do Mundo. Tivemos então a oportunidade de expor todos os títeres com condições de serem exibidos. Não pudemos utilizar a coleção na íntegra com todos os 400, pois vários necessitavam de grandes reparos. Não era um trabalho simples.

Podem nos perguntar: por que deixar de lado as peças danificadas e não consertar? Não é tão simples assim. A coleção de Magda tem alguns títeres centenários e outros quase.

Sem falsa modéstia, disse eu entendo. Dedico-me profissionalmente a esta atividade há anos. Tive

a oportunidade de ser a arquiteta responsável pela restauração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, uma edificação de mais de 100 anos. Lidamos com restauro de madeiras, tecidos, pintura, douramento, mármore e estuque. Restaurar esta casa de espetáculos foi uma excelente escola e me deixou a certeza de que para “consertar” os títeres de Magda não bastariam artesãos capazes ou mamulengueiros com a habilidade. Temos que contar com restauradores experientes em restauro em museologia e com técnicos em tratamento de ataque de diversos insetos, como cupins de madeira e brocas.

As indumentárias dos títeres também precisam de uma apurada atenção. Com a falta de controle da umidade, os tecidos deterioram (principalmente os mais antigos). A solução não é substituir por outro tecido similar, pois dessa forma perderiam o seu valor histórico. Teríamos que ter um restaurador de tecidos para se preservar a aparência original da peça. Sabemos que no Museu Histórico Nacional temos especialistas.

Quanto ao restauro da pintura das peças, teríamos que fazer uma análise de pigmentos e base da tinta antes de aplicar qualquer produto para não correr o risco de uma oxidação. As peças de couro, os títeres de sombra em geral, necessitariam de profissionais capazes de executar este delicado trabalho. Existem nos nossos museus estaduais e federais vários profissionais valiosos!

O grande problema do couro é o contato com a umidade. Temos a esse respeito um relato interessante sobre as peças de sombra chinesas que foi contado a Magda quando da compra no antiquário da Rue Jacob em Paris:

Estas silhuetas que a Madame vai adquirir foram conservadas imersas em tonéis de óleo de cozinha escondidos durante toda a revolução de Mao, pois o Teatro de sombras era proibido na China devido aos temas da realeza que abordavam! Após o término da revolução foram a nós vendidas. As silhuetas estão perfeitas, Madame, pois a melhor Conservação do couro é a imersão no óleo!



Com razão são as silhuetas chinesas de couro que estão em perfeíssimo estado até hoje! Já a silhueta de sombras de Myanmar se danificou na borda superior devido ao nosso clima.

Aprendemos que as peças da coleção têm que estar expostas ao ar e o mínimo de tempo possível enclausurada em baús ou caixas. O movimento de circular com a coleção de Magda Modesto por alguns anos pelo Brasil, após o seu falecimento, deu uma

sobrevida à coleção. As peças conseguiram respirar através de exposições e viagens!

Entendemos que conservação, acima de tudo, é expor o acervo para o público o máximo de vezes possível! **CONSERVAÇÃO É CONSERVAR COM AÇÃO!**

Magda Modesto em uma das suas exposições em Canela (RS), durante os festivais da AGTB. Foto: Ana Teresa Ferreira Neto.





Imagens da exposição "Marionnettes en Territoire Brésilien", criada pelo Institut International de la Marionnette para o Xº Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, em Charleville-Mézières (França), 1994. Naquela edição do Festival o Brasil foi o país homenageado. Concepção da exposição: Margareta Nicolescu. Conselho Científico composto por Magda Modesto e Fernando Augusto Gonçalves Santos. Foto: Autor desconhecido.



CARMOSINA E VERIDIANO ARAÚJO: HISTÓRIA, MEMÓRIA E LEGADO

Mariana Elisa Oliveira de Araújo¹

Estopa, madeira, arame e cordas, assim nascia o grande sonho de Carmosina Araújo (1914 – 1984). Pernambucana de Belo Jardim, era uma mulher à frente do seu tempo, visionária, forte e doce. Carmosina, bibliotecária por formação e sonhadora por opção, imaginou junto com seu marido Veridiano Araújo (1906 – 1989), um teatrinho de marionetes. Em 1948, estudou com Olga Obry (1899 – 1990), artista e educadora ucraniana naturalizada brasileira, na então Sociedade Pestalozzi do Brasil, no curso de formação de artistas titeriteiros.

Carmosina era Bacharel em Ciências e Letras pelo Ginásio Diocesano de Garanhuns (PE), atual Colégio Diocesano de Garanhuns. Estudou piano com a professora Laura Rabelo e desenho com Horácio Siqueira. Estudou técnicas de aquarela com Dulcina Coelho, frequentou a Escola de Belas Artes de Pernambuco, onde foi aluna de Lula Cardoso Ayres (1910 – 1987).

Em 1951, diplomou-se no curso superior de Biblioteconomia, na Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. cursou Pós-graduação em Publicações Oficiais e Seriadadas e trabalhou como assistente técnica da Divisão de Educação e Cultura, dirigida pelo educador Paulo Freire (1921 – 1997).

¹ Estudou Biologia na Faculdade Salgado de Oliveira. Judoísta, Astróloga, trabalha com terapias holísticas. Vive na cidade do Rio de Janeiro.
E-mail: Imarymelisa@hotmail.com



Carmosina em sua residência, no ano de 1984. Foto: acervo da Família Araújo.

Curiosidade e vontade de aprender marcam a sua história: estudou pintura com Thomas Santa Rosa (1909 – 1956), no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Fez curso, em 1946, com o artista visual Samsor Flexor (1907-1971), da Escola Abstracionista, de São Paulo. No mesmo ano participou de um curso intensivo de Iniciação visual ministrado pelo professor Maldonado, da Universidade de Ulm, Baden-Württemberg, Alemanha. Estudou decoração de interiores com o arquiteto Wladimir Alves de Souza (1908 – 1994). Na Escolinha de Arte Brasil estudou

História e Crítica da Pintura com o professor Carlos Cavalcanti (1909 – 1973). Com a professora Lea Bustamante Sá, fez um curso regular de projetos de Ambientes de Trabalho na Fundação Getúlio Vargas. Kursou Especialização em Teatro para Professores, promovido pelo Ministério da Educação e Cultura, em 1963, e na Fundação Brasileira de Teatro estudou direção teatral com o teatrólogo italiano Adolfo Celi (1922 – 1986).

Participou dos Festivais de Marionetes e Fantoches do Rio de Janeiro, nos anos de 1967 e 1968, eventos

Fachada do Teatrinho de Marionetes Monteiro Lobato. Foto: acervo da Família Araújo.



patrocinados pela Associação de Críticos Teatrais, no PEN Clube do Rio de Janeiro, evento presidido pelo crítico Augusto Freitas Lopes Gonçalves (1896 - ?).

Foi sócia-fundadora da Casa das Palmeiras de Terapia Ocupacional, dirigida pela psiquiatra Iracy Doyle. Também foi uma das fundadoras e secretariou a Sociedade de Auxílios Psicoterápicos, da extinta Escola de Medicina Psicológica do Rio de Janeiro. No Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, fez um curso de Iniciação à Filosofia, com o professor Roland Corbusier, do extinto ISEB - Instituto Superior

Marionete Palhaço Isso - Apresentador dos espetáculos do Teatro de Marionetes Monteiro Lobato. Foto: acervo da Família Araújo.



de Estudos Brasileiros. Estudou Heráldica no Museu Histórico Nacional com a professora Jeny Dreyfus.

Carmosina não parou por aí, estudou muito, ministrou muitos cursos. Era incansável por aprendizagem e aperfeiçoamento. Escreveu várias peças, contos, comédias musicais como a premiada *Chica, Chica da Silva*, com a qual recebeu o Prêmio Artur Azevedo, da Academia Brasileira de Letras, no ano de 1972.

Juntamente com Clorys Daly, Cláudio Ferreira, Oscar Bellan, Virginia Valli, Daisy Schnabl, Elza Milward Dantas de Araújo e Maria Luiza Lacerda, fundou a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, no ano de 1973, e foi sua Diretora Superintendente. A Associação Brasileira de Teatro de Bonecos foi um grande sonho, assim como o Teatrinho de Marionetes Monteiro Lobato, fundado por Carmosina e Veridiano Araújo.

Os bonecos de cada espetáculo eram feitos com total dedicação e carinho por suas próprias mãos. Na sua casa, um enorme quadro do apresentador dos espetáculos, o palhaço Isso, ficava exposto, pendurado na sala principal.

O poeta e crítico teatral Paschoal Carlos Magno (1906-1980) assim escreveu sobre o trabalho de Carmosina:

Há muitos anos – de passagem pela cidade linda do Recife – descobri um teatro diferente. Seus atores eram criaturas feitas de estopa, madeira, arame, cordas vestidas com riquezas indumentárias esses seres de sonho moviam-se como se de fato fossem seres humanos. Suas vozes, suas danças, eram uma feitiçaria que entrava pelos olhos e pelos ouvidos e me restituíram a infância distante, mas sempre presente. Esse Teatro de Bonecos, aparentemente endereçado a crianças, continha uma doação de alegria para a gente de todas as idades. Animava-o a inteligência, o dinamismo, a sensibilidade de Carmosina, ajudada pelo entusiasmo e pela devoção do seu marido, Veridiano Araújo. Com o tempo esse Teatro do Recife com Carmosina Araújo o mantendo, mudou de paisagem. E durante muitos anos - e até presentemente - se abrigou numa casa escondida entre árvores na Radial Oeste, que não fica longe da Praça da Bandeira. Ressuscitou nessa casa carioca

para um público cada vez mais numeroso, seus espetáculos de bonecos. Nesta casa silenciosa, nobremente Carmosina Araújo cercada de gatos, livros, móveis e Santos Velhos abençoada por um painel de Santa Rosa - nosso maior cenógrafo e um dos grandes do teatro brasileiro de todos os tempos, ainda encontra tempo para servir a poesia do teatro, não só com seus bonecos como escrevendo peças para gente grande, das quais Chica da Silva é uma destas. Carmosinana Araújo recriou "Chica da Silva", uma época, sem dar-lhe ornatos falsos. Sua linguagem nos comunica a emoção de seus personagens, dentro de uma economia de palavras. A ação flui límpida, natural. Seu convívio com os bonecos de seu Teatro apurou-lhe a fantasia através de humaníssimas situações dramáticas.

(Paschoal Carlos Magno, texto publicado em 1974).

Parte importante da sua história está reunida em um arquivo encadernado que agrega recortes de jornais, revistas, documentos, o que possibilita conhecer melhor seu percurso profissional. No entanto, ao recortar as matérias, Carmosina não se preocupava em preservar o nome do jornal e as datas. O texto de Paschoal Carlos Magno citado à esquerda e outros que aqui utilizo exemplificam esse procedimento.

Atenta ao movimento dos artistas em teatro de bonecos, se associou a Union Internationale de la Marionnette - UNIMA, fundada em 1929.

Por ocasião do Jubileu de Prata de seu Teatrinho de Marionetes, recebeu o ofício 2497/74, assinado pelo

Fotógrafo não identificado: acervo da Família Araújo. Todas as demais fotos deste texto têm os mesmos dados técnicos.





então Presidente da Assembleia Legislativa do Estado da Guanabara, deputado Levy Neves, enviando cópia de requerimento de autoria do deputado Carlos de Brito, que solicita “voto de louvor e congratulações” a Carmosina. O pedido foi aprovado por unanimidade pela mesma Assembleia. Posteriormente foi agraciada com o título de Cidadã da Guanabara, por sua contribuição no campo da Educação, por pesquisar e divulgar o folclore brasileiro junto ao público infantil, através do Teatro de Bonecos.

Vários jornais do Brasil a entrevistaram, oportunidade em que compartilhava dados e informações sobre seus espetáculos, o modo como confeccionava as marionetes e um pouco de sua história pessoal. Gostava de falar sobre a especialidade de seu teatro, os bonecos de fios, as marionetes, modalidade pouco usada por grupos de teatro no Brasil. Suas marionetes se destacavam pela qualidade técnica na confecção e no cuidado no acabamento. Seus figurinos exigiam horas de dedicação e trabalho.



Depois de toda essa história e vasto currículo, destaco que minha avó Carmô (como eu gostava de chamá-la) foi uma mulher apaixonada pela família. Uma avó que fazia show de marionetes para suas netas no topo da escada da sua casa em Recife, que escrevia poemas e amava fotografias.

Minha avó Carmô nunca parou de estudar e se aperfeiçoar, insito que essa foi uma das suas peculiaridades.

A única coisa que conseguiu pará-la foi sua doença, quando faleceu em 1º de julho de 1984, por complicações de câncer.

Anos depois meu avô Veridiano foi morar em Araruama, na Região dos Lagos, Rio de Janeiro. O acervo de bonecos, documentos, fotos levou consigo! Guardava a sete chaves todo o material de vida, todos os sonhos e toda história de amor às artes. No arquivo



de Carmosina, um poema registra a mudança de Recife:

Araújo escolheu Araruama
Pra fixar sua nova residência.
E bate na tecla da insistência.
Persegue só um sonho, não a fama.
Apoio à sua causa é o que clama.
Quer ver a criançada traquina;
Não importa se menino ou menina...
Emoção, choro, grito, gargalhada!

E os bonecos fazendo palhaçada
Premiando a luta de Carmosina.

(Trecho do Cordel de autoria de Manoel Santa Maria,
Araruama, sem data).

Devido a uma grande enchente, ocorrida em
Araruama, no ano de 1988, grande parte desse material
se perdeu, infelizmente. Todos os bonecos foram
destruídos, restaram documentos, textos de peças



teatrais, registros de homenagens recebidas, cartas e fotografias. Acomodados em caixas, estes documentos estão em posse de suas netas, Vivian Araújo e comigo. As dificuldades para a sua preservação são enormes porque não existem recursos financeiros e orientações técnicas para a sua conservação. Tudo tem sido feito pela estima e vontade nossa, suas netas e herdeiras. Penso em doá-los (não sei exatamente para quem) no intuito de que mais pessoas possam ter conhecimento da história de meus avós.

Veridiano, seu companheiro de vida faleceu em 1989. Seu amado e único filho, também batizado Veridiano, faleceu em 2018.

Muito da história desse casal se encontra em um perfil Carmosina e Veridiano Araújo, no Facebook, no qual tenho digitalizado e postado fotos e documentos sobre as suas vidas. Os versos que seguem, do bonequeiro Valdeck de Garanhuns, conterrâneo de Carmosina, foram a ela dedicados por ocasião de seu falecimento. Compartilho com o leitor parte dessa homenagem:

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

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

(Cordel *Carmosina partiu pra eternidade, mas está muito viva em nossa mente*. Valdeck de Garanhuns, Recife, 1984).

Carmosina deixa importante legado: amor pela arte, pela cultura, em especial pela cultura nordestina e pelas crianças. Foi mulher visionária e culta, e enfrentou muitas dificuldades para realizar seus sonhos, e isso inspira mulheres que a conheceram e que com ela conviveram.



UM PERCURSO DO OBJETO BONECAL EM ALAGOAS

Ivanildo Piccoli¹

Começo este texto agradecendo ao convite da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - Centro UNIMA Brasil, que reedita a Revista Mamulengo. Aqui me proponho a traçar a trajetória do Prof. Dr. José Acioli da Silva Filho, que atuava no mesmo curso de que faço parte — o Curso de Graduação em Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas — quando foi injusta e brutalmente assassinado em sua residência. Esforço-me para unir aqui a formação e a trajetória deste pesquisador que desenvolveu muitas ações cênicas e de artes plásticas focadas na cultura popular nordestina na cidade de Maceió, onde ele nasceu e viveu, como também algumas influências no estado de Alagoas no âmbito do teatro de animação e como ele mesmo chamava “objeto bonecal”.

Pertinente à temática da memória, traço aqui o percurso que geriu a proposta do MIAMA², criado e coordenado pelo nosso estimado Prof. José Acioli com seus parceiros alagoanos, e alguns de seus projetos nestes últimos anos.

Ainda na sua formação profissionalizante, Acioli teve como sua primeira referência e inspiração uma professora que desenvolvia projetos com teatro de bonecos para ensinar a disciplina de Geografia, a saudosa Profa. Eudora Accioly³ (24/01/1928 – 24/01/1997), uma artista que, além de manter um grupo de Pastoril nos inícios dos anos 1970,

também era bonequeira e mantinha uma Oficina e um Hospital de Bonecas no centro de Maceió (AL).

Prof. Dr. José Acioli⁴ foi cenógrafo, figurinista, artista visual e bonequeiro. Formado pelo curso técnico/profissionalizante em edificações na Escola Técnica Federal de Alagoas, em 1982; graduado em Educação Artística - Artes Plásticas, em 1997, pela Fundação Educacional Jayme de Altavilar; especializou-se em Docência do Ensino Superior, pelo Centro Universitário CESMAC, em 2001; cursou mestrado entre 2008/2010 em Educação⁵, pelo Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Educação/CEDU/UFAL e obteve o título de Doutor⁶ em Ciências da Educação pela Universidad Autónoma de Asunción, UAA, Paraguai, em 2017. Foi professor no ensino fundamental, médio, técnico e na graduação. Também foi convidado pelo Centro Universitário CESMAC para ministrar algumas disciplinas.

Na Universidade Federal de Alagoas, foi professor substituto, entre 2003 e 2009, do Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes (ICHCA), e no Curso de Licenciatura em Teatro, no qual ingressou como professor efetivo em 2010. Orientou dezenas de trabalhos de conclusão de curso nas temáticas dos teatros de animação e desde 2010 criou e coordenou o Grupo de Pesquisa Laboratório de Teatro de Animação, LATA-ICHCA/UFAL, o qual agora, após a fatalidade de sua partida, foi aprovado pelo colegiado do curso a receber a homenagem de seu nome agregado à sigla LATA.

Coordenou alguns Projetos de Extensão na universidade como: Cine Axé - NEAB/UFAL, As Cirandas que já Brinquei!, Mamulengos Caxapá - NEAB/UFAL. Foi, no ano de 2018, convidado a assumir a direção geral do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore/UFAL, no qual permaneceu por um ano.

Desenvolveu experiências com: Concepção, Construção/Confecção, Montagem, Manutenção

¹ Professor adjunto da Universidade Federal de Alagoas (UFAL) desde 2012, doutorado e mestrado em Teatro pelo IA/UNESP, pós doc pela ECA/USP, ator, diretor, artista circense, pesquisador nas linguagens circenses e em pedagogias das máscaras. E-mail:ivanildopiccoli@hotmail.com; @ivanildopiccoli

de Cenografia; Figurino; Maquiagem e Máscaras; Adereços; Teatro de Bonecos; Teatro de Sombras; Teatro de Máscaras; Teatro de Objetos; Teatro de Formas Animadas; Teatro de Brincantes; Teatro de Figurinos e Teatro de Ruídos. Todas estas áreas renderam na sua carreira acadêmica frequentes disciplinas eletivas no curso de Teatro Licenciatura.

Uma das últimas entrevistas do Prof. José Acioli foi concedida para a TV Mamulengo⁷, mantida por Andreisson Quintela, de Fortaleza (CE), na qual é possível conhecer um pouco mais de detalhes de sua carreira.

Destaco aqui o evento organizado pelo Prof. Acioli em 2016 e que gerou o MIAMA: o I Colóquio do Laboratório de Teatro de Animação, que contou com a participação da Profa. Dra. Ana Maria Amaral/ USP, com a temática *Cultura Popular – Caminhos da Animação*, proporcionando um espaço de intercâmbio entre estudantes, professores, pesquisadores e artistas.

Este evento constituiu na segunda vinda da Profa. Dra. Ana Maria Amaral à UFAL, pois, anteriormente, ela já havia ministrado uma oficina de formas animadas para professores que deu origem à disciplina Teatro

de Animação no Curso de Teatro Licenciatura. Com essa parceria e aproximações surgiu, em junho de 2019, a homenagem no Projeto MIAMA, segundo as palavras do próprio professor em seu projeto de implementação do mesmo:

[...] temos na Ana Maria Amaral nossa referência que nos proporcionou refletirmos, construirmos e vivenciarmos o Teatro de Animação dentro do processo criativo nos espaços de formação. Assim sendo, nominamos Projeto Museu Itinerante Ana Maria Amaral de Teatro de Animação (MIAMA) para enfocar o trabalho artístico e suas potencialidades para o aprendizado e a formação dos indivíduos, no ensino formal, não formal e informal. Nossa experiência referenda-se a ações com Teatro de Animação e a variedade de modalidades dentro desta linguagem e suas possibilidades



Profa. Eudora Accioly. Foto: Acervo do Prof. Dr. José Acioli.



Prof. Dr. José Acioli e Profa. Dra. Ana Maria Amaral. 1º Seminário Poéticas do Inanimado. Universidade Estadual Paulista – UNESP. São Paulo, 10 de agosto de 2019. Foto: Ivanildo Piccoli.

dentro da escola e/ou espaço de convivência, enquanto lugar de encontro, entre a arte bonequeira e a relação Objeto Bonecal, Educação e Sociedade. Esta ação cultural que rompe com as rotinas escolares e comunitárias, pode instigar a construção de conhecimentos pela experiência estética. [...] apreciar e vivenciar a linguagem do Teatro de Animação é conceber a vida e a aparência que se dá à vida através do vocábulo “ânima”, significado de sopro, de alento, de alma. Portanto, a animação vem da ação de animar. Como tratei na minha dissertação de mestrado “os quatro princípios básicos da animação: 1.Deslocamento; 2.Olhar/Foco; 3.Abrir/Fechar; e 4.Parada” do objeto mecânico e inanimado. [...] Os gêneros ou modalidades ou categorias presentes nesta linguagem e vivenciadas são Bonecos, Sombras, Máscaras, Formas Animadas, Objetos, Brincantes, Figurinos e Ruídos, os quais nomino de Objetos Bonecais. (ACIOLI FILHO, José. Projeto cadastrado no SIGAA. UFAL, 2019)

I Colóquio – LATA-ICHCA/UFAL. Maceió. 2016.



O MIAMA⁸ pretende desenvolver a interação da comunidade alagoana com a academia através de vários Projetos de Extensão e de Pesquisa; o primeiro deles é a parceria com o LATA, criado em julho de 2010. O Laboratório ganhou uma sede física no Espaço Cultural Universitário Prof. Salomão de Barros Lima e se integrou ao NEPED/CNPq/UFAL⁹. O MIAMA está em processo de se tornar um movimento por diversos lugares, como praças, escolas, ONGs, formando-se por uma equipe multidisciplinar de professores/as, museóloga, bonequeiros/as, artistas, estudantes de graduação, pós-graduação e do ensino fundamental e médio:

[...] em suas ações buscamos: 1.Aprender fazendo e refletindo os saberes, fazeres e sabores no conhecer, refletir e modelar uma figura dos Objetos Bonecais: Bonecos, Sombras, Máscaras, Objetos, Brincantes, Figurinos e Ruídos; 2.Colocar as ideias e sentimentos com liberdade; 3.Trocar e enriquecer as experiências pessoais; 4.Desenvolver a fala e a imaginação criadora; 5.Brincar e superar barreiras; 6.Desenvolver o senso de responsabilidade pessoal e social; 7.Vivenciar um grupo de trabalho; 8.Distribuir e cumprir etapas; 9.Autorizar-se para construir e enxergar o belo numa apreensão sensível; 10.Desinibir e encorajar para enfrentar os sabores, saberes e dissabores do cotidiano; 11.Conceber e construir Objetos Bonecais [...]; 12.Educar-se para saber ouvir e valorizar o outro; e 13.Animar brincando animando Objetos Bonecais [...]. [...] como também: 1.Circular com a Exposição do Acervo com os circuitos Objetos Bonecais Alagoanos e Objetos Bonecais Brasileiro; 2.Planejar Oficinas nas modalidades do Teatro de Animação: Teatro de Bonecos, Teatro de Sombras, Teatro de Máscaras, Teatro de Brincantes, Teatro de Objetos, Teatro de Figurinos e Teatro de Ruídos, Cenografia, Figurino Cênico, Maquiagem dentro de uma pedagogia do aprender fazendo e refletindo sobre as especificidades de todo processo criativo; 3.Montar três espetáculos-folguedos da cultura popular com as seguintes temáticas: a)Bumba-Meu-Boi, b)Guerreiro e c) Pastoril; 4.Realizar apresentações de Teatro de Animação em suas variadas modalidades [...]; 5.Ministrar palestras e formação continuada nas escolas e instituições periféricas; 6.Desenvolver Pesquisas dos processos criativos, educativos do Teatro de

Animação e suas categorias; 7. Vivenciar Experimentações Cênicas (Cortejos) com obras do acervo disponíveis para esse fim; e 8. Elaborar Publicações físicas e virtuais dos resultados das ações do MIAMA e suas pesquisas em forma de livro digital (ACIOLI FILHO, José. Projeto cadastrado no SIGAA. UFAL 2019).

Muitas experiências já foram desenvolvidas pelo Prof. Acioli e equipe nestes últimos anos de criação do MIAMA; uma delas é o projeto Caminhos dos Bonequeiros e Bonequeiras do estado de Alagoas¹⁰, que traçou um mapeamento de importantes bonequeiros no estado. Entre os 66 conhecidos, destacam: Luiz Caxapá que brincava de Cassimiro

Coco desde o início da década de 1960, na cidade de Pão de Açúcar, e depois se transferiu para o bairro periférico de Maceió; Bento Calaça, professor e bonequeiro de Alagoas; Gilberto Tatuamunhada, cidade de Porto de Pedras; Maury Jose Ferreira, que possui uma boneca gigante que há décadas é o ícone do bloco carnavalesco Filhinhos da Mamãe; Mestre Delberto Santana, formado pelo curso da UFAL há 30 anos, que trabalha com bonecos e deficiência física; Mestra Vânia, a única com título de Patrimônio Vivo do Artesanato de Alagoas; Mestra Ana Ferreira, que confecciona bonecos vestidos do folgado Guerreiro; Mestre Cícero, que possui uma boneca de tamanho natural e que se apresenta

Participantes do I Colóquio do Laboratório do Teatro de Animação em frente ao Museu de Antropologia e Folclore da UFAL. Maceió, 2016.
Foto: Washington da Anunciação



dançando forró; João Paulo, que cria bonecos com ferro, madeira e sucatas; Mestra Lurdes de Piaçabuçu, entre outros tantos artistas e grupos que trabalham com os bonecos em suas criações e espetáculos.

Cito ainda outros projetos que o MIAMA desenvolveu recentemente: Projeto Mamulengos do Axé¹¹ e a criação da Rede de Teatro de Bonecos de Alagoas, propondo o projeto Varal de Mamulengos em praças públicas, unindo os cordelistas para juntos difundirem uma agenda mensal de brincar o mamulengo com a dramaturgia dos cordéis; bem como o projeto Meia Banda de Pifano com o Prof. Washington d'Anunciação (banda Fulô da Chica Boa), é Meia Banda, pois os integrantes fixos são apenas os dois professores e os demais instrumentos são utilizados a cada local pelos presentes disponíveis a experimentar.

O acervo atual do MIAMA e do próprio LATA/UFAL ainda não passou por catalogação, mas segundo depoimentos de seus integrantes e parceiros de trabalhos constantes, como os bonequeiros Pierre de Almeida, Bete Miranda e Pierre Pelegrini, estes materiais somam mais de 300 peças distribuídas entre mamulengos, bonecos de luvas, bonecos de varas, burrinhas, cabeções, máscaras, bonecos confeccionados com materiais recicláveis, entre outros, produzidos pelo próprio Acioli, por seus alunos e parceiros de projetos.

A partida do professor ainda é recente, e o NEPED, juntamente com a UFAL, estuda a possibilidade de criação de um espaço físico para o MIAMA, onde acolherá o acervo resultante dos projetos e a continuidade itinerante das atividades desenvolvidas pelo Mestre.

NOTAS

² MIAMA sigla de Museu Itinerante Ana Maria Amaral de Teatro de Animação: Objeto Bonecal, Educação e Sociedade.

³ Bonequeira que iniciou, na linguagem do Teatro de Bonecos, os dois mais importantes expoentes da Cenografia alagoana (Gustavo Leite e Beto Leão) e outros bonequeiros alagoanos, a exemplo de Bento Galaça, Delberto Santana e Márcio Ribeiro. Eudora conseguiu reunir democraticamente em torno

dos Bonecos estudantes, artistas, crianças, jovens, adultos e idosos, para fazer, consertar, animar e brincar, tendo uma experiência estética sensível e pessoal por meio do Teatro de Bonecos de Alagoas. Disponível em: <https://facebook.com/photo.php?fbid=3209437775735899&set=pb.10000091244931.-2207520000.&type=3>

⁴ Currículo Lattes não atualizado do professor. Disponível em: <https://lattes.cnpq.br/4474661625236121>

⁵ Dissertação: *O Teatro de Animação-Linguagem Artística e Pedagógica Numa Abordagem Complexa e Multirreferencial*, 2010.

⁶ Tese: *A lei 11.645/2008 e seus Reflexos na Educação Étnico-Racial: uma Proposta Dialógica Através do Teatro de Animação*, 2017.

⁷ TV Mamulengo foi ao ar em 03/03/2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C071SVCSO_8

⁸ Vídeo disponibilizado em 13 de agosto de 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=keDx_rJ7Es4

⁹ NEPED é um grupo de pesquisa formado em 2013, a partir de atividades coletivas realizadas entre alguns professores(as) e estudantes da Ufal.

¹⁰ Projeto Caminhos dos Bonequeiros e Bonequeiras do Estado de Alagoas. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-K1_vFWzGuY

¹¹ Projeto Mamulengos do Axé. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IvtWPNqJ-s>

O MUSEU ESPAÇO DO BONECO E A COMPANHIA POLICHINELO DE TEATRO DE BONECOS: HISTÓRIAS ENTRELAÇADAS

Márcio Pontes¹

Na cidade de Araraquara, no centro do estado de São Paulo, nascia, em 1997, uma companhia de teatro que buscava na linguagem dos bonecos o seu caminho para a cena. Desde então, ela tem se dedicado ao fomento, à prática, à difusão e à valorização do teatro de animação, principalmente no interior paulista.

Esta seria uma síntese possível da história da Companhia Polichinelo de Teatro de Bonecos que, em sua trajetória, muito se assemelha a tantas outras. No entanto, o que talvez a torne peculiar seja o conteúdo que se encerre em seu histórico; por isso acredito ser oportuno nos atermos um pouco mais a contá-la.

Em 1997, o que movia toda a equipe, que naquele momento dava início à primeira montagem da Cia. Polichinelo (*A Princesa e a Lua*, uma livre adaptação de *Many moons*, de James Thurber) era uma grande vontade de estar no palco. Jovens, vindos de outras companhias e/ou grupos, ávidos pelo fazer teatral, se encontraram e buscaram criar um trabalho juntos. Creio que todos nós naquele momento, ao nos depararmos com a nova possibilidade do exercício da arte, nos sentimos no lugar certo, em um espaço onde nos encaixávamos perfeitamente, como se, de fato, tivéssemos sido criados para ele. Foi, sem dúvida, um momento alegre de encontro.

O palco nos acolheu generosamente. Seguimos criando esses “diálogos” com a plateia por meio de nossos espetáculos, nossas histórias e nossos bonecos. Montagens que falavam sobre saudade, medo, morte, amor, alegria... uma gama de assuntos que eram tratados de maneira poética e até hoje o são, sempre sob nosso ponto de vista, então compartilhado com o público.

Com o passar do tempo fomos adquirindo uma percepção mais sensível desse lugar que estávamos ocupando. Entendemos melhor que, a cada vez que nos apresentávamos, éramos responsáveis por uma transformação, ora sutil, ora mais clara, tanto de nós mesmos como do público que nos acompanhava. Incontáveis pessoas que, por mais de duas décadas, estiveram ouvindo e vendo o que tínhamos para dizer e mostrar. Neste tempo, tivemos a oportunidade de viajar por todo o Brasil e até um pouco pelo exterior, de ganhar prêmios, de ser reconhecidos pelo trabalho e de contar nossas histórias para tantas pessoas.

Então, com a consolidação de nossos entendimentos e de nossas percepções, os espetáculos passaram a ter que corresponder de forma mais intensa a inquietações como “Por que queremos dizer isto?” e “Para quem e como queremos dizer?” Passamos a refletir e debater muitas horas a mais sobre essas questões. Foram respostas a estas perguntas que nortearam montagens como *Frankenstein* (2009), *As histórias do Caixão do Zé* (2010), *Cartas de um menino viajante* (2013) e *Lá onde mora a saudade* (2018). Era interessante percebermos como estávamos nos sentindo cada vez mais criteriosos com relação ao que produzíamos e o quanto a maturidade artística nos afastava do simples ato de querer estar em cena para dar lugar à responsabilidade de estar nela.

¹ Ator, bonequeiro, diretor artístico da Cia. Polichinelo da qual é um dos fundadores. Criador do Museu Espaço do Boneco de Araraquara (SP) também atua como arte-educador ministrando cursos, oficinas e outras atividades formativas. E-mail: pontesmarcio@uol.com.br



Ame Kalulua (2007). Direção: Márcio Pontes. Museu Espaço do Boneco. Araraquara (SP). Foto: acervo da Cia. Polichinelo de Teatro de Bonecos.

Ao mesmo tempo, entendíamos o quanto era importante instigar a participação do público nas atividades culturais para além daquelas subsidiadas por aportes governamentais. Sentíamos que uma de nossas funções como artistas era estreitar os laços com a sociedade, auxiliando-a no entendimento de que todo cidadão pode e precisa buscar essa experiência sensível da arte, inclusive com investimentos próprios, como a compra de ingressos. Se assim fosse, certamente o público manteria nosso trabalho nos hiatos dos projetos apoiados pelo governo.

Foi por conta desta percepção que, em 2010, resolvemos criar um espaço cultural na cidade de

Araraquara, que sempre nos abrigou desde nossa fundação. A ideia inicial era a de fortalecer essa proximidade com nosso trabalho e tentar acolher qualquer iniciativa no âmbito do teatro de animação na qual nossa experiência pudesse colaborar.

Enquanto nossas atividades cotidianas na Companhia se desenrolavam, o local ia se tornando um grande foco de atenção. Tivemos que deixar de lado ideias pré-concebidas daquilo que nós acreditávamos ser importante e passar a observar como a cidade nos entendia e nos absorvia. Enfim, nós que estávamos acostumados a falar, tivemos que exercitar o ato de ouvir: prestar atenção numa cidade.

Foi desta maneira que o Museu Espaço do Boneco foi sendo construído, num equilíbrio entre o que pensávamos em oferecer e aquilo que o público gostaria de receber. E assim como os espetáculos são aperfeiçoados com a presença do público, o espaço também foi se transformando, observando, respondendo, cedendo e, muitas vezes, impondo outras ações culturais diferentes da preferência padrão.

Compreendemos desde o início que deveríamos ser acessíveis e que parte do trabalho deveria ser gratuito para que pudéssemos instigar a presença do público no local, já que a iniciativa nos parecia pioneira no interior paulista. Teríamos que criar um hábito: o da presença em um espaço alternativo e independente, e que pouco se parecia com os usualmente suntuosos teatros públicos. Frente ao nosso persistente empenho, pouco a pouco o público foi respondendo ao convite e participando cada vez mais ativamente da programação.

Percebemos também uma inversão daquilo que acreditávamos ser o ideal do local. Imaginávamos um museu atrativo e que nele houvesse um teatro que

atuaria em segundo plano de interesse. Nossa surpresa foi entender que o contrário seria mais estimulante para o público: ouvindo-o, entendemos que deveríamos acolhê-lo, oferecendo-lhe entretenimento enquanto lhe mostrávamos mais do que tinha vindo buscar, deixando que ele absorvesse à sua maneira tudo o que lhe estávamos ofertando.

Nesse contexto, intensificamos a programação teatral, enquanto disponibilizávamos cursos, *workshops*, visitas monitoradas ao acervo, enfim, buscávamos oportunizar a formação artística e sua prática concomitantemente aos espetáculos, e assim temos feito desde então.

A atuação do local passou a ser referência na cidade e além. Pouco a pouco, o Museu foi se tornando um polo de formação e valorização do teatro de animação no estado de São Paulo, tanto que recebeu indicação ao Prêmio Governador do Estado, em 2016, pelo seu trabalho.

Em 11 anos de atividade ininterrupta, o Museu Espaço do Boneco conta com um número de visitantes expressivo, recebendo visitantes tanto do Brasil como

Parte do acervo do Museu Espaço do Boneco. Araraquara (SP). Foto: acervo da Cia. Polichinelo de Teatro de Bonecos.





Personagem Juvenal. *Juvenal e o Dragão* (2013). Direção: Márcio Pontes Foto: acervo da Cia. Polichinelo de Teatro de Bonecos.

do exterior. Seus projetos, alguns contemplados por editais públicos, abarcaram uma variedade de programação, inclusive engajando muitos profissionais: Cia. Truks, Valdeck de Garanhuns, Cia. Morpheus, Baul de La Fantasia, Abraão Gouvêa, entre outros, são alguns dos nomes que estiveram se apresentando no palco do miniteatro do Espaço.

Em 2018, em meio à crise política e econômica, o Museu precisou reduzir seu espaço físico, passando a contar, por ocasião de suas dificuldades financeiras, com metade do local que o abrigou por quase nove anos. No entanto, mesmo reduzido, o Espaço continuou ativo e com sua programação rotineira.

Com o agravamento da pandemia, em fevereiro de 2020, o espaço precisou ser fechado e sua programação completamente suspensa. De fevereiro do mesmo ano a julho de 2021, o local permaneceu apenas com alguns funcionários e poucas atividades *online*, que buscaram, na sensibilização do seu público, doações para manter suas despesas em ordem.

Foi em novembro de 2020, ainda em meio à pandemia, que a Cia. Polichinelo viu a possibilidade de mudar seu museu para outro local que seria mais bem preparado para acolher suas atividades. Assim, de janeiro a julho de 2021, o novo local passou a ser reformado para abrigar o Museu Espaço do Boneco, que, mais uma vez, adequava-se às situações do país para seguir adiante.

Mesmo diante de tantos percalços, o Museu continua abrigando seu acervo de quase cem bonecos criados pela própria Cia., que aproveita essa exposição para também registrar sua caminhada, sempre aberto à visitação de forma gratuita. O espaço dispõe de um miniteatro com capacidade para 50 pessoas, o que possibilita inúmeras apresentações, além de local para oficinas e um pequeno café, que, ao mesmo tempo que traz charme ao lugar, ajuda na manutenção do Museu. Ou seja, tornou-se um espaço que conta e faz história ao mesmo tempo.

Desde julho de 2021, o Museu Espaço do Boneco voltou à atividade, retomando paulatinamente sua programação, contando com a presença do público que o entende, cada vez mais, como um local importante, de resistência pela arte, e o valoriza por sua trajetória.

Em 2021, o Museu completou 11 anos de existência, enquanto a Cia. Polichinelo marcou seus 24 anos de um trabalho constante. A história das duas instituições culturais se funde cada vez mais: o Museu é para a Polichinelo um marco que perpetua sua trajetória, ao mesmo tempo que lhe serve de ninho para suas primeiras experiências artísticas antes dos espetáculos ganharem a estrada; já a Cia. é para o Museu sua principal mantenedora, quem auxilia em seu trabalho e em sua permanência, pois o espaço ainda precisa do trabalho que ela desenvolve para angariar fundos.



Visão de parte da área de exposição do acervo do Museu Espaço do Boneco. Araraquara (SP). Foto: acervo da Cia. Polichinelo de Teatro de Bonecos.

Ambos trabalham, portanto, com grande afinco em defesa da arte e pela arte, mesmo diante de adversidades.

É importante ainda reforçar que, desde sua criação até os dias de hoje, o Museu precisou sempre do apoio da Cia. Polichinelo, tanto em sua programação artística, já que grande parte dela é realizada pela própria companhia, quanto para manter sua estrutura funcionando, sendo que foram raros os momentos em que ambos obtiveram aportes públicos para seus trabalhos.

Porém, tanto uma quanto o outro registram em seu histórico inúmeros momentos em que o público mostrou a resposta para a importante questão sobre manterem-se ou não ativos, reflexão que certamente deve pairar sobre a mente e os bolsos de vários outros artistas e de iniciativas como esta. E não foi pouca a amostragem: a presença constante do público, que cada vez mais procura o Museu, e as histórias sobre os bons momentos vividos pelas pessoas no local, tanto em suas visitas ao acervo quanto como espectadoras, são relatos importantes que materializam o pensamento da Cia. Polichinelo sobre a sua responsabilidade artística.

Certamente para a Companhia Polichinelo de Teatro de Bonecos sua trajetória de montagens, projetos, contações de histórias e apresentações é de grande relevância. São inúmeras atividades que, juntas, devem somar aproximadamente mais de 60 montagens, entre muitos outros trabalhos que produziu para outras companhias do interior e da capital de São Paulo. Os prêmios conquistados em alguns festivais dentro e fora do país, as reportagens sobre a sua atuação, as críticas sobre seus trabalhos: tudo isso é algo extremamente importante, sem dúvida alguma, e traz alegria e orgulho a todos que aqui estiveram.

No entanto, é no seu trabalho no fomento do público, na forma como “contaminou” com a arte dos bonecos um público tão grande que reside o maior triunfo da companhia. É o fato de trazer para um prédio tantas pessoas, recheando de almas o local que fortalece no entendimento de sua responsabilidade artística. E isso só parece possível quando se adquire a percepção sobre o quanto a arte pode mudar a história de alguém, de um grupo, de uma cidade, de um estado, de um país.



Réplica do boneco criado para *A Princesa e a Lua* (1997). Primeiro trabalho da Cia. Direção: Márcio Pontes. Foto; acervo da Cia Polichinelo de Teatro de Bonecos.

MUSEU, AUTOGESTÃO E PERSPECTIVAS PROFISSIONAIS: A ATUAÇÃO DOS ARTESÃOS DO MUSEU DO MAMULENGO DE GLÓRIA DO GOITÁ

Gilvanildo Klebson Mendes Ferreira¹

Contextualizando o Museu e os artesãos

A Associação Cultural dos Mamulengueiros e Artesãos de Glória do Goitá – ACMAGG e o Museu do Mamulengo de Glória do Goitá – MMGG foram fundados em maio de 2003, no município de Glória do Goitá, Zona da Mata Sul do estado de Pernambuco — cerca de 60 km de Recife. A concepção da ACMAGG foi idealizada por um conjunto de atores composto por políticos, professores e detentores da manifestação cultural, após a realização do projeto Mamulengo: Boneco Brasileiro, realizado em 2000, em parceria com o Programa Artesanato Solidário – ARTESOL, financiado pelo Banco Mundial. O projeto teve o objetivo de criar o Centro de Revitalização do Mamulengo Pernambucano e transformar Glória do Goitá e Olinda em dois grandes polos de produção de bonecos e de mamulengueiros. Assim como muitos museus, o MMGG foi criado a partir de uma “intuição museológica”, fenômeno no qual os grupos sentem a necessidade de salvaguardar e comunicar determinado patrimônio. Ao conceberem a Associação, os detentores construíram um espaço museal e realizaram o processo de musealização — preservando e expondo os bonecos de Mamulengo.

O MMGG e a ACMAGG estão sediados em prédio público municipal. É importante enfatizar que o Museu tem gestão independente e não angaria

verba permanente de nenhuma instituição pública ou privada; seu fundo financeiro se dá exclusivamente a partir da captação de recursos via editais e da arrecadação das vendas realizadas pela Associação, que é a gestora do Museu. Esta é uma organização privada e sem fins lucrativos, composta por cerca de 25 pessoas, dentre elas mestres, mamulengueiros, bonequeiros, artesãos e colaboradores acadêmicos. Entre os serviços oferecidos pelo Museu, destacam-se a visita guiada, o espetáculo de mamulengo e as oficinas, além da comercialização dos artesanatos confeccionados pelos integrantes da Associação. No espaço, também há seis grupos de mamulengo, com destaque para o “Nova Geração”, da própria Associação; o Mamulengo “Flor do Mulungu”, formado somente por mulheres e liderado pela Mestre Titinha, todas membros da Associação; o acervo do Mamulengo “Riso do Povo”, doado ao Museu pelo Mestre Zé de Vina (1941 – 2021), pouco antes de falecer; e, recentemente, foi criado o Mamulengo “Risadinha”, o primeiro grupo infantil de mamulengo, composto por jovens entre 11 e 17 anos.

A arte do mamulengo e suas alternativas profissionais

As últimas gestões da Associação solidificaram o processo de institucionalização das práticas e parcerias. Com esta ação, a Associação e o Museu passaram a frequentar festivais fora do estado e a exportar bonecos para outros municípios, estados e até para outros países, tornando-se presente em feiras de artesanato e festivais culturais. Outras ações também foram desdobradas, como a inscrição no Cadastro Nacional de Museus - CNM, do Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, inventário museológico do acervo, programação para registro jurídico de criação do museu², construção do plano

¹ Doutorando e mestre em Antropologia (PPGA-UFPE), graduado em Museologia (DAM-UFPE), especialista em Museus Comunitários, produtor cultural Responsável técnico do Museu do Mamulengo de Glória do Goitá (PE). E-mail: gmanipanoso@gmail.com



Fachada do Museu do Mamulengo de Glória do Goitá (2021). Foto: Paulo Matos.

museológico³; e diálogos próximos com órgãos encarregados pela salvaguarda do patrimônio cultural.

O grupo também se especializou na captação de recursos via editais públicos e privados. Com esse movimento, contemplou prêmios, como o Prêmio de Culturas Populares – 100 anos de Frevo, Mestre Duda, do Ministério da Cultura, em 2007, e o Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural - Promoart, em 2009, que destinou recurso para a reforma da edificação e montagem da atual narrativa expográfica. Ainda em 2021, a Associação, a Mestre Titinha, o Mestre Bila e o Mestre Bel foram contemplados pela Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural de Pernambuco (Lei Federal nº 14.017/2020), totalizando quatro prêmios.

Dentre os muitos projetos de captação de recurso já executados, destacam-se dois agraciados pelo 6º

Prêmio Ayrton de Almeida Carvalho (Secretaria de Cultura de Pernambuco – Secult-PE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco - Fundarpe), ambos com incentivo da Fundarpe. O Projeto Mais Mamulengo e Menos Barbie, coordenado pela Mestre Titinha, ficou em primeiro lugar na categoria Formação; já o Inventariando o Patrimônio: Criação, Organização e Difusão do Acervo Etnográfico Permanente e Documental do Museu do Mamulengo de Glória do Goitá, coordenado pelo autor deste texto, ficou em primeiro lugar na categoria Acervos Documentais e Memória Cultural.

Em 2019, o Museu recebeu cerca de quatro mil visitantes — uma quantidade considerável em se tratando de um espaço no interior do estado. Com a pandemia, assim como todos os museus do país, o MMGG passou vários meses fechado e cercado



Confecção de lansãs por Mestre Bila (2021). Foto: Pablo Dantas.

de incertezas sobre o futuro — o que seria de um espaço dedicado à difusão de um bem cultural com a impossibilidade de se comunicar? As redes sociais se tornaram uma ferramenta imprescindível para o desenvolvimento das atividades. Nelas, foram ofertados espetáculos, oficinas, *lives*, sorteios e, o mais importante, a proximidade com o público foi reestabelecida e fortificada. Hoje, o processo de musealização⁴ do MMGG perpassa, necessariamente, pelas mídias digitais. No universo digital, foi possível também a criação do “Feirão do Mamulengo”, que, em 2021, realizou sua segunda edição. A concepção do Feirão foi idealizada para substituir a participação na Feira Internacional de Artesanato de Pernambuco - FENEARTE (organizada pelo Governo do Estado), durante o período pandêmico. Mas, diante do sucesso, foi integrado como um evento permanente na agenda anual.

Essas são algumas das estratégias construídas pelos integrantes da ACMAGG e do MMGG nos últimos anos. As alternativas visam garantir que as ações administrativas, técnicas, políticas e, em especial, financeiras sejam sistematizadas pela instituição. É por meio deste planejamento que está sendo possível definir as prioridades, metas, os indicadores e sinalizar os caminhos imperativos para a plena gestão, como também acompanhar as atividades e avaliá-las. Essa gestão institucionalizada tem fomentado, nos associados, uma maior desenvoltura no chamado empreendedorismo cultural, garantindo a manutenção e ampliação do ciclo financeiro para os artesãos.

Autogestão e protagonismo: quando a relação é simétrica

Apesar dos patrimônios culturais serem parte fundamental da memória coletiva e símbolo de identificação, alguns grupos ou atores não se reconhecem e nem se sentem representadas por esses bens. Bezerra de Almeida (2003) alega que o principal motivo não é a falta de conhecimento, muito menos a negação da população sobre suas raízes e origens. O problema está “na forma como se reconhece e, por consequência, se reconhece a/na história da nação” (BEZERRA DE ALMEIDA, 2003, p. 285). Embora as comunidades necessitem da consciência do que significa o patrimônio na construção das suas identidades, é possível “dizer, então, que não somos um povo sem memória, mas um povo que não participa ativamente da construção de sua memória e, por essa razão, não se identifica com o patrimônio cultural de forma ampla” (BEZERRA DE ALMEIDA, 2003, p. 286). O poder dominante, de acordo com o autor, manipula o passado, impondo memórias e histórias das quais não participamos e, logo, não nos identificamos.

Geralmente, não há ressonância sobre patrimônios que são construídos por “outros”, sem a colaboração dos agentes locais. Esse trabalho só se realiza em conjunto, como troca, desde sua concepção, e não somente quando as informações são transformadas em conhecimentos e os grupos são convidados a se apropriar. É inútil, nesse sentido, construir um conhecimento *compartilhado* que possa ser acessado por todos, edificado a partir de uma linguagem *simples, acessível* à população *comum*. Com efeito, a inacessibilidade é menos pela falta de *instrução* do que por envolvimento. As bases patrimoniais



Circuito expográfico do Museu do Mamulengo de Glória do Goitá (2021). Foto: Willy Vila Nova.

devem funcionar como uma conquista de todos, não somente encastelada pelas teorias acadêmicas. À vista disso, as comunidades passam de simples beneficiárias (*passivas*) a agentes ativas nos processos de interpretação e gestão desse patrimônio (VERDE, 2015). Além de contribuir para o processo de fortalecimento da identidade e cidadania, colabora para o desenvolvimento socioeconômico e para a democratização das políticas públicas do patrimônio.

Durante a inserção do autor deste texto na ACMAGG e no MMGG, de maneira efetiva há cerca de quatro anos,

foi exposta pelos brincantes e gestores a necessidade cotidiana de instrumentalizar seus saberes e práticas direcionados para a administração da instituição. A partir de uma intenção advinda desses próprios atores, percebeu-se que um conjunto de práticas podiam ser substanciadas para a melhor organização, manutenção e gestão. A convergência entre os saberes dos detentores e dos profissionais acadêmicos possibilitou a maior fruição da manifestação cultural e o compartilhamento de conhecimento sobre processos de planejamento museológico. A colaboração permanente desses



Confecção de Diabos por Mestre Bel (2021).
Foto: Pablo Dantas.

integrantes se faz imprescindível não só pela extrema importância da simples participação⁵, mas pela integralização desses praticantes durante a concepção e execução das ações e práticas, para que possam dar continuidade em atuações futuras de forma mais autônoma, favorecendo sua soberania e independência. O compartilhamento das decisões permite o desenvolvimento de métodos mais sintonizados com as necessidades da instituição.

Portanto, no caso analisado, a elaboração dessa transição da “informalidade” à institucionalização é regulada a partir da colaboração direta dos integrantes da instituição, presentes em todas as atividades e ações arroladas. Ou seja, com o agenciamento garantido, os atores podem tomar a liderança de forma compartilhada e sugerir direções sobre o que está sendo tratado, tornando-os ativos no processo. Soma-se a esses fatores de apoio as condições sociais e materiais dos saberes dos grupos e de sua organização comunitária, a difusão e democratização desses bens para a população e a valorização da cultura popular pernambucana. Nesse sentido, a importância da ACMAGG e do MMGG em relação a essa manifestação cultural específica pode tornar essa experiência singular um modelo e estímulo para que outros grupos planejem estrategicamente a salvaguarda e comunicação de suas expressões artísticas e culturais por meio da autogestão.

NOTAS

² A juridicidade não é uma condição *sine qua non* para existência concreta de museu enquanto instituição. As legislações nacional e internacional museais não definem a instituição museu através de sua base jurídica, mas a partir de suas práticas. O MMGG acessa essa dimensão burocrática por visionar maiores contribuições políticas e financeiras.

³ Ferramenta de gestão estratégica para museus, por meio do qual a instituição identifica sua realidade, reflete sobre sua vocação e elabora ou sistematiza sua missão, visão e valores, além de perceber e delimitar os pontos fortes e as fraquezas.

⁴ Musealização é utilizada aqui como um “[...] ato social de construção de valores e transformação de realidades por meio da comunicação museológica” (BRULON SOARES, 2018, p. 190), por meio da salvaguarda, pesquisa e difusão.

⁵ A dimensão participativa é entendida como forma básica de colaboração, no entanto o participante não detém poder de liderar ou direcionar aquilo com que trabalha. Já com a colaboração, o agente pode tomar a liderança de forma compartilhada e sugerir direções sobre o que está sendo tratado, ou seja, é um ator ativo no processo (FERREIRA, 2020).

REFERÊNCIAS

- BEZERRA DE ALMEIDA, Marcia. O Público e o Patrimônio Arqueológico: Reflexões Para a Arqueologia Pública no Brasil. *Habitus*, Goiânia: v. 1, n. 2, 2003.
- BRULON SOARES, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. *Museologia e Patrimônio*, v. 11, n. 2, 2018.
- FERREIRA, Gilvanildo Klebson Mendes. *O Fenômeno Turístico como subsídio para os museus comunitários*. Uma análise a partir da proposta de criação do Museu Comunitário e Arqueológico de Ponta Grossa (Icapuí-Ceará) - Escola de Inovação e Políticas Públicas – FUNDAJ, Recife, 2020.
- INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. *Subsídios para a elaboração de Planos Museológicos*. Brasília: Ibram, 2016.
- VERDE, Rosiane Lima. *Arqueologia Social Inclusiva: a Fundação Casa Grande e a Gestão do Patrimônio Cultural da Chapada de Araripe, Nova Olinda, CE, Brasil*. Tese (Doutorado em Arqueologia) - Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015.

BATELADA: O REGISTRO DOS 35 ANOS DE TEATRO DO SOBREVENTO

Luiz André Cherubini¹

O Sobrevento sempre resistiu em escrever um livro sobre as suas memórias, entendendo uma publicação de tal tipo, de algum modo, como uma ação que marca o fim de uma carreira. O que talvez não passe mesmo de uma desculpa, de uma justificativa frágil, apoiada em um fazer constante e feérico e no desinteresse por reminiscências e passadismos, não se choca em nada com os projetos que culminaram na iniciativa, possivelmente pioneira, de recuperação e divulgação dos acervos de uma companhia de teatro brasileira. Debruçar-se sobre o seu acervo é tentar reconhecer a si mesmo, buscando perspectivas que provoquem desafios e cruzamentos insuspeitos, que são a própria base do fazer artístico de um dos coletivos teatrais mais atuantes e irrequietos do país.

Tendo nascido no Rio de Janeiro, em novembro de 1986, a busca de reunião e profissionalização de jovens artistas que acreditavam na organização de um coletivo independente e de repertório como forma de fazer Teatro, o Sobrevento constituiu, desde o seu início, um grupo de pesquisa teatral. Explorando as possibilidades e os limites de diferentes linguagens artísticas, movimentos e fenômenos teatrais — especialmente do Teatro de Animação —, buscava estabelecer diferentes encontros com o público. Tal entendimento da sua trajetória, porém, não é mais do que uma construção *a posteriori*, a partir de uma observação feita de um certo lugar, em um certo momento. Outros tantos discursos lhe serviram de

mirante, de gávea: ser um grupo de pesquisa, de bonecos, de Teatro de Animação, contemporâneo, erudito, popular. Igualmente, alinou-se com diferentes movimentos: Teatro Antropológico, de Grupo, para a Infância e a Juventude, para Bebês, de Objetos, de Objetos Documental... Estando em movimento constante, entre apresentações, montagens, ensaios, estudos, leituras, festivais, viagens, buscas e intercâmbios, vez por outra, precisa parar para olhar para trás e reconhecer o caminho trilhado, que, surpreendentemente, é tão movediço quanto aquele a percorrer.

A base do acervo

Muitas companhias perdem os seus registros (quando os fazem), os seus materiais, os seus bonecos, os seus livros, os seus elementos de cena. O Sobrevento percebeu a muita sorte que teve ao encontrar tantos documentos — e em bom estado —, no momento em que decidiu organizar os seus acervos. Atribui isso a alguns fatores:

- 1) Manter um repertório de tantos espetáculos, com apresentações frequentes: o Sobrevento ainda apresenta cerca de 20 dos 26 espetáculos que montou. Materiais de cena, em uso constante, exigem cuidados e manutenção;
- 2) Sempre ter contado com espaços de armazenamento. Muitos coletivos têm que se desfazer de seus acervos pela impossibilidade de armazená-los e poucas vezes o Sobrevento precisou escolher, entre documentos, o que manter e o que descartar. Guardar objetos pode ser um fardo na caminhada ou ajudar a situar e a nortear;
- 3) Ser zeloso com agendas, anotações, diários, cadernos

¹ Diretor teatral, ator, um dos fundadores do Grupo Sobrevento (1986), na cidade do Rio de Janeiro. O grupo hoje está sediado em São Paulo. O presente texto foi escrito com a colaboração de Sandra Vargas e de Maurício Santana. E-mail: grupo@sobrevento@com.br



Espaço Sobrevento – Bairro Belenzinho - São Paulo. Lugar com sala de teatro, hemeroteca e videoteca especializada em Teatro de Animação. Foto: Luiz André Cherubini.

de montagem, projetos: documentos que possibilitaram o assentamento acurado das atividades do Grupo desde o seu início e cultivar o hábito de manter registros e de não descartar documentos, quando já não mais em uso;

4) Colecionar livros e revistas que alimentaram e realimentaram as pesquisas do Grupo, largamente usados no desenvolvimento dos seus espetáculos.

A organização dos acervos

O reconhecimento público do trabalho — ao mesmo tempo, consolidado e em constante desenvolvimento — do Grupo permitiu-lhe criar ações de manutenção, registro, organização e divulgação de seus acervos, valendo-se de editais de instituições públicas — como o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e o Programa de Ação Cultural do Governo do Estado de São Paulo — e privadas — como o Projeto Rumos, do Itaú Cultural. Tais projetos receberam nomes que demonstram bem o vínculo do Grupo com o registro das suas realizações: Aquilo que Somos e de que Esquecemos; Memórias e Trajetórias – Sobrevento 30 anos; Bonecos, Dúvidas e Muitas Caixas; O Teatro Esquecido nas Coisas Guardadas, entre outros.

Foi o Projeto Fantoches nas Praças — uma ampla ação de difusão do Teatro de Animação pela Zona Leste de São Paulo, iniciada em 2002 — que demandou a constituição de uma biblioteca organizada e acessível aos jovens que — no estudo do Teatro de Bonecos e na construção de espetáculos do gênero — buscavam informações técnicas, plásticas e históricas em referências bibliográficas. Os fundadores do Sobrevento se viram obrigados a transladar os livros de sua casa para a sede do grupo, o que demandou estruturas de armazenamento com portas (pesquisa e confecção eram realizadas concomitantemente) e rodas (exiguidade do espaço), bem como a organização e catalogação dos itens. Investiu em ferramentas digitais de catalogação bibliográfica — sempre as gratuitas e as que dispensam mediadores para atualizações e mudanças, pelos recorrentes “tempos de vacas magras” —, passando a lutar constantemente com a pouca consistência e adaptabilidade destes recursos às características específicas de suas coleções. Tendo sempre buscado seguir normas bibliográficas internacionais e reunir uma grande quantidade de informações sobre cada item, foram os projetos ligados à memória e à reflexão sobre o seu fazer que levaram o grupo a um registro mais extensivo dos seus acervos, incluindo recortes, material gráfico impresso, fotografias, vídeos, anotações de ensaio, bonecos, figurinos, músicas, etc.



BATELADA

A REUNIÃO DE TODOS OS ACERVOS CATALOGADOS PELO SOBREVENTO ESTÁ AQUI

A HISTÓRIA DO SOBREVENTO, PORÉM, ESTÁ AQUI!

Site Batelada (<http://www.batelada.com>).

O Sobrevento consultou profissionais nas áreas de Arquivologia, Biblioteconomia, Restauração de acervos têxteis, Fotografia de acervos e traçou as normas mais adequadas para a organização e manutenção das suas coleções. Higienizou e restaurou cuidadosamente cada documento: por sorte, a sua atriz Liana Yuri² é especialista em papéis e fez cursos de restauração. Restaurou bonecos – com os artistas plásticos Mandy e Roberta Nova Forjaz. Restaurou figurinos – com o figurinista Dalmir Rogério³ – e adequou manequins para o registro. Com o renomado fotógrafo Marco Aurélio Olimpio⁴, criou um miniestúdio para garantir relevo às fotografias dos trajes de cena⁵. No escritório, registrou recortes de imprensa; digitalizou vídeos e músicas (armazenados nos mais diferentes formatos), bem como capas de livros, DVDs e CDs; e recuperou logomarcas e informações de instituições e companhias de Teatro de Bonecos⁶. O grande esforço, em um processo longo, terminou por revelar-se infinito, permanente e, igualmente, entusiasmante, engajador e congregador.

O levantamento de dados surpreendeu o Sobrevento: até março de 2020, o Sobrevento havia realizado 3.913 apresentações — em média 118 apresentações por ano (como uma a cada três dias), por 33 anos, e havia se apresentado em quase todos os estados brasileiros (exceto RN e RO), em 42 cidades espanholas, em 207 cidades de 17 países, de quatro continentes, dados confirmados por meio de documentos reunidos no processo de pesquisa.

Acesso público aos documentos e dados do Sobrevento

Se o grupo, desde os primórdios da *Internet*, construiu e manteve um *site* em que reuniu suas informações históricas — e mesmo, antes disso, em dossiês —, percebeu, só recentemente, a importância de divulgar o grande número de informações reunidas em um *site* exclusivamente dedicado aos seus acervos. Tendo passado por diferentes *softwares* de catalogação, o



Share



Title

BK - Gordinho Ato 2

Creator

GRUPO SOBREVENTO

Contributor

VARGAS, Sandra (pup) | VELLINHO, Miguel (pup) | Grupo Sobrevento (cib) |
 CHERUBINI, Luiz André (prt)

http://bonecos.batelada.com/BK_-_Gordinho_Ato_2_0.jpg

Description

Espetáculo Beckett | Usado em cena.

Type

Objeto físico | boneco

Format

Boneco | Manipulação direta | Fibra de vidro | Madeira | Espuma |
 Tecido | 58cm. | 650g.

Coverage/Location/Extension

Rio de Janeiro (RJ) | Brasil

Date

1992

Identifier

B0013

Comments

Preservation: 10

Modelo de catalogação dos bonecos do Sobrevento no site Batelada (<http://www.batelada.com>).

Sobrevento incorporou-se — de forma pioneira para uma companhia teatral — ao Projeto Tainacan⁷ de divulgação de acervos digitais, organizado pelo IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus. Primeiro grupo de Teatro brasileiro na plataforma e maior acervo teatral publicado por meio dela⁸, o Sobrevento desenvolveu um *site* que chamou de Batelada (<http://www.batelada.com>), com a finalidade de divulgar o seu repositório — a coleção de suas coleções —, possibilitando o acesso público digital ao acervo especializado de livros, revistas, figurinos, bonecos, músicas e outros documentos que mantêm fisicamente.

O nome batelada alude à grande quantidade de itens do repositório, que constitui, provavelmente, o maior acervo especializado em Teatro de Animação aberto à consulta pública do país. Criado em novembro de 2021, o site contém o registro de seus 1.167 livros e revistas e de 477 vídeos especializados — cadastrados, com riqueza de detalhes, sob normas internacionais Dublin Core e MARC —, 142 figurinos, 261 bonecos, 429 peças gráficas de grupos

(companhias, coletivos, solistas), 113 de instituições (escolas, museus, fundações) e 128 de eventos (festivais, mostras, exposições), sempre relacionados ao Teatro de Animação. Paralelamente, levantou o texto e as músicas (partituras, gravações, letras e outros registros) de todos os seus espetáculos, as fotografias, os recortes, dossiês de espetáculos (anotações de ensaio, projetos, etc.) e materiais gráficos do grupo (impressos pelo próprio grupo e por terceiros), que atingem a casa das dezenas de milhares de itens e ocupam 12 *Hds* de grande capacidade.

Se a consulta a todo esse material pode ser feita *online*, o conhecimento de itens específicos deve ser feito presencialmente. Para tanto, o Sobrevento facilita a pesquisa de seus acervos, em visitas programadas. Muitos pesquisadores e artistas têm se valido de pesquisas *in loco*, contando com a orientação do grupo ou com diálogos com ele.

Um dos primeiros conselhos ouvidos de arquivologistas e biblioteconomistas — e que passamos a seguir à risca — foi não descartar nenhum documento original. Mais de



Figurino de *UBU!* (1996). Grupo Sobrevento. Direção: Luiz André Cherubini. Foto: Marco Aurélio Olímpio.

uma vez (talvez constantemente), tivemos que redigitalizar documentos porque a resolução alta de uma época passou a ser insuficiente ou porque o arquivo digital encontrava-se corrompido. Acervos físicos e digitais não se excluem mutuamente, e isso demanda um custoso espaço — físico e digital. A sua conservação, porém, ajuda a transformar o Espaço Sobrevento, de um teatro, em um centro de pesquisa e referência: em um lugar congregador de artistas especializados.

Objetos, Memória e Perspectivas

Os projetos de registro e conservação de acervos fizeram com que o grupo pudesse, reconhecendo a sua trajetória, desenhar — mais do que uma narrativa — perspectivas. Não por coincidência, o Sobrevento vem se dedicando ao Teatro de Objetos e, mais particularmente, à sua vertente Documental, em que os objetos são tratados como documentos que registram histórias profundamente humanas. É como se os objetos emanassem memórias que são a base para a construção de espetáculos delicados que falam de fragilidade, de intimidade, de proximidade, de afeto. Mesmo pequeno, o Sobrevento trata de entender e transformar o mundo e, simultaneamente, a si mesmo. O Teatro de Objetos Documental apoia-se não no memorialismo, no saudosismo, no passadismo, mas nos sutis e estreitos laços de afeto entre as pessoas, que os objetos presentificam, comprovam, registram. Como vestígios, pegadas, objetos arqueológicos, eles permitem entender menos o mundo passado do que o presente. A história é menos uma lupa do que um espelho que, ao mesmo tempo, refrata e reflete.

O Sobrevento sonha que a reunião de acervos de muitos grupos ajude a contar a história tão mal contada do Teatro do Brasil, em um tempo em que pequenos núcleos ajudam a levar adiante uma arte tão antiga quanto a humanidade, tão alta quanto os seus sonhos, tão profunda quanto a vida e igualmente pujante e perene, em sua efemeridade e fragilidade.

NOTAS

² A atriz cursou Biblioteconomia, estagiando na Biblioteca Mário de Andrade, de São Paulo.

³ Prof. Dr. da Universidade Federal de Goiás, cenógrafo e

figurinista, pesquisador do Teatro de Animação, também foi um dos responsáveis pelo restauro e organização dos trajes de cena do Teatro Municipal de São Paulo.

⁴ Fotógrafo especializado no registro de espetáculos musicais e teatrais, parceiro de longa data do Sobrevento, também desenhou a luz para a fotografia dos acervos de trajes de cena do Centro de Produção Teatral, do SESC, utilizados nos espetáculos do diretor Antunes Filho.

⁵ Dalmir montou cada figurino e Marco Aurélio fotografou, em pelo menos quatro ângulos, as centenas de figurinos, adereços e bonecos do Sobrevento. Cada sessão de fotografia demandou a presença de seis a oito integrantes, na higienização e restauro dos itens, produção da imagem, ajustes da iluminação, localização e armazenamento, antes dos cliques finais.

⁶ Tarefa realizada pela atriz Melissa Mardones e Liana Yuri, sob a coordenação de Luiz André Cherubini, com a colaboração dos artistas do Sobrevento Daniel Viana, Sueli Andrade, Leia Izumi, Maurício Santana, Sandra Vargas, Agnaldo Souza e Marcelo Amaral (estes dois últimos desencavaram muitos objetos de cena para as fotografias e os acomodaram em caixas plásticas padronizadas, fotografadas, etiquetadas e catalogadas), além do técnico Vinicius Soares e do programador de informática Javier Cruz.

⁷ https://pesquisa.tainacan.org/wp-content/uploads/2019/04/tic_cultura_2018_livro_eletronico-61-70.pdf

⁸ Os Grupos Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre, e Contadores de Estórias, de Paraty, vêm trilhando os mesmos passos.

MUSEU DO MAMULENGO: ESPAÇO TIRIDÁ

Izabel Concessa P. de A. Arrais¹

No alto de Olinda (PE), cidade reconhecida pela UNESCO como Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade, no ano de 1994, foi fundado o Museu do Mamulengo - Espaço Tiridá. Foi o primeiro museu na América Latina criado para exposição e preservação do teatro de bonecos popular.

A ideia de criação do museu partiu do Mamulengo Só-Riso, grupo de teatro de bonecos formado pelos artistas Fernando Augusto Gonçalves Santos, Nilson de Moura (1948 – 1994) e Luís Maurício Carvalheira (1945 – 2002). A iniciativa da criação de um museu, vindo de um grupo de atores, e não de órgãos públicos como era de se esperar, encontra explicação na trajetória do grupo: os integrantes do Mamulengo Só-Riso eram oriundos do Teatroneco, coletivo de teatro de bonecos do Centro Educativo de Comunicação Social do Nordeste (CECOSNE), entidade sediada em Recife (PE), que a partir do final da década de 1960 iniciou ações voltadas para a pesquisa e prática do teatro de bonecos popular do Nordeste, seguindo os caminhos abertos pelo pesquisador, dramaturgo e diretor Hermilo Borba Filho (1917 – 1976), autor do clássico *Fisionomia e espírito do mamulengo*, que também atuou junto àquela instituição.

Tendo formado, em 1975, seu próprio grupo de teatro de bonecos, conhecedor da relevância dessa forma de arte como manifestação da cultura popular do Nordeste e consciente da necessidade de resguardá-la e propagá-la, Fernando Augusto e seu grupo prosseguiu na pesquisa em torno do mamulengo e no contato com os artistas populares fazedores dessa

arte. Aos poucos, e por quase duas décadas, eles foram adquirindo pequenas coleções de mamulengueiros falecidos, quando as famílias queriam se desfazer dos bonecos, ou quando as peças “estavam ao longo dos anos sendo vendidas pelos antiquários como objetos de decoração.” Bonecos importantíssimos, explicaria Fernando Augusto, caracterizando o acervo constituído como “o testemunho de cinquenta a sessenta anos de trabalho de cada bonequeiro, ou seja, a maior e mais importante coleção de bonecos populares das Américas” (FERRAZ, 2011, p. 94-95).

Assim foram se formando as coleções, com material pertencente aos mais importantes mestres mamulengueiros do Nordeste, que viriam a constituir a porção inicial do acervo do Museu do Mamulengo. Eram 960 peças. Desse total, 640 foram compradas ao Mamulengo Só-Riso pela Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) e doadas ao Museu do Mamulengo quando da sua inauguração, e 320 peças foram doadas pelo grupo Mamulengo Só-Riso ao Museu.

Há muito que se ver no museu. Desde a coleção de mestres anônimos datada do século XIX, às coleções de diversos mestres do século XX e XXI, como Luiz da Serra, Solón (1920 – 1987), Pedro Rosa, Bate-Queixo, Saúba, Manoel Amendoim, Zé da Burra, Zé Lopes (1950 – 1920), Zé de Vina (1940 – 2021) e Januário de Oliveira (1920 – 1977), mais conhecido como Mestre Ginu, cujo personagem principal das suas brincadeiras, o Professor Tiridá, dá nome ao espaço.

O museu foi criado mediante o esforço conjugado do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE) e Prefeitura de Olinda. As más condições do seu edifício original, situado à Rua do Amparo, n.º 59, na parte antiga da cidade, que após alguns anos apresentou fissuras na sua estrutura,

¹ Mestre em História, atriz, bonequeira. Professora na Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. E-mail: izabel.melo@ufpe.br



Bonecos do acervo do Museu do Mamulengo - Espaço Tiridá. Olinda (PE). Foto Izabel Concessa.

forçou a mudança para preservar a segurança do acervo. Assim, a partir de 2006, sua sede mudou para o n.º 344 da Rua de São Bento, Varadouro, na parte alta do sítio histórico da cidade. Em 2018, a prefeitura resolveu transferir o museu para o recém-inaugurado Centro Cultural Mercado Eufrásio Barbosa, construção do século XVII, onde funcionou a primeira Casa de Alfândega de Pernambuco.

Mas em 2020 veio a pandemia. E para atender às medidas de segurança sanitária, que levou, pouco a pouco, às medidas de isolamento social e ao fechamento das portas das instituições, a presença das pessoas no museu foi drasticamente limitada. Museus vivem da presença dos visitantes, sejam esses públicos de exposições, espetáculos e oficinas, assim como de pesquisadores que podem partir da documentação



Mercado Eufrásio Barbosa. Centro Cultural que abriga o Museu do Mamulengo - Espaço Tiridá. Olinda (PE). Foto: Izabel Concessa.

guardada na instituição e dos testemunhos materiais, bonecos e objetos, para auxiliar na preservação da memória do mamulengo, e tudo isso foi suspenso com a pandemia.

O museu fechou as portas, mas se esforçou para se conservar próximo de seus visitantes, buscando alternativas em atividades virtuais. A comunicação com o público manteve-se, principalmente, por meio do *instagram* do museu, que veiculou *lives* e oficinas curtas. Em maio de 2020, por exemplo, durante as comemorações do dia Internacional dos Museus, foram oferecidas virtualmente duas

oficinas curtas para crianças, sendo uma de confecção de bonecos com materiais recicláveis e outra, intitulada “Carimbos Divertidos”, ensinando a confeccionar carimbos com representação de figuras do mamulengo. Suas ações também tiveram em mira aproximar os mamulengueiros do museu e do público. Isso ocorreu quando se convidou o cordelista e bonequeiro Davi Teixeira para participar de uma *live* no mês de agosto de 2020, nas comemorações do Dia Internacional do Folclore, prestando uma homenagem ao mamulengueiro Zé Lopes (1950 – 2020), falecido naquele ano. Uma forma divertida

encontrada para se comunicar com o público tem sido a TV Mamulengo. Consiste, essa iniciativa, em uma caixa colorida, recoberta por chita, tecido popular que tradicionalmente veste os bonecos e as tendas, aberta na frente imitando a tela de TV e com um microfone à disposição dos visitantes para que eles tirem fotos e gravem vídeos. O museu tem feito uso da TV Mamulengo, doada por Davi Teixeira, para produzir vídeos curtos com depoimento de visitantes ilustres e enviar recados para o público. Ao final das atividades, sempre um lembrete e um convite aos assistentes:

“E quando tudo isso acabar a gente espera vocês no Museu do Mamulengo para conhecer todas as histórias do museu e dos mestres.” A organização de eventos incluía *lives* com palestras curtas - mesmo que não exatamente sobre mamulengo - com assuntos referentes a museus e sobre o momento da pandemia, tendo sido iniciativas adotadas para movimentar o público em torno do museu.

Em agosto de 2020, o museu reforçava seu compromisso com o público anunciando no *instagram*: “estamos a todo o vapor com atividades lúdicas

Vista interna do Museu do Mamulengo - Espaço Tiridá. Olinda (PE). Foto Izabel Concessa.





Caixas de isopor utilizadas para guardar e conservar parte do acervo do Museu do Mamulengo - Espaço Tiridá. Olinda (PE). Foto Izabel Concessa.

virtuais” e naquele mesmo mês lançou o primeiro volume da *Cartilha encantada*, procurando atrair os pais e as escolas, seu público fiel, a solicitar a cartilha através do e-mail do museu. Mais uma estratégia bem-sucedida para manter o público próximo. Os pedidos da cartilha continuam sendo feitos em grande quantidade. A publicação foi produzida a partir do material do acervo físico do museu, tratando, nesse primeiro volume, da atividade do cangaço e das carpideiras. Outra atividade destinada às crianças

na pandemia, entregue aos visitantes e enviada por e-mail, é “Mamulengos para colorir”: desenhos de personagens do mamulengo, pertencentes ao acervo, enviados com o nome do boneco e do mestre com a sugestão: “use sua criatividade e faça a sua versão dos nossos mamulengos.” A própria situação provocada pela pandemia suscitou uma atividade de reflexão quando, em 2021, na comemoração da 10ª Semana dos Museus, cujo tema era justamente “O futuro dos museus: recuperar e reimaginar”, o

jornalista e professor Gabriel Marquim palestrou sobre “Como a arte pode ser um vínculo em tempos de distanciamento físico e a solidão na pandemia”. O antropólogo Marjones Pinheiro falou sobre “Morte e memória”. Promoveram-se, também, debates com a equipe do IPHAN a respeito do patrimônio imaterial e sobre a salvaguarda do mamulengo.

Em 2021, obedecendo a todos os protocolos de segurança sanitária, o museu abriu ao público, por um dia, a Exposição de Carnaval, recebendo trinta e nove visitantes. A partir de 23 de junho o museu foi reaberto fisicamente ao público nos horários normais. Dos quatro museus de Olinda, o Museu do Mamulengo é o mais visitado. Apesar da queda no número de visitantes devido à pandemia, foram recebidos 233 visitantes em julho e, em agosto, 191 visitantes brasileiros e 11 estrangeiros (Relatório 2021). Mas por trás de tudo isso a preocupação mais importante, com o museu fechado, foi a manutenção e segurança do acervo, guardado em um prédio antigo que apesar de totalmente reformado, requer todos aqueles cuidados devido aos problemas próprios de uma edificação antiga. As paredes do Centro Cultural, por exemplo, apresentam umidade e, quando chove intensamente, verte água por baixo das portas adentrando alguns metros nas salas de exposição. Por isso a diretoria do museu montou a exposição fazendo um recuo para evitar eventuais danos às peças. Durante a pandemia, atenção especial foi dada à higienização e manutenção do acervo, visando não apenas as peças expostas como as peças da reserva técnica. Esse trabalho foi realizado frequentemente, por toda a sua equipe, enquanto o museu se encontrava fechado.

O espaço atual destinado à exposição das peças é menor que o existente no casarão que abrigava o acervo anteriormente. O espaço para a reserva técnica, em contrapartida, que na casa anterior era bem pequeno, tem dimensões maiores. Uma das providências para se manter o acervo da reserva mais bem acondicionado foi o uso de caixas grandes de isopor para guardar as peças, em substituição as caixas de madeira, mais propensas ao mofo e ao ataque de pragas. No entanto, as caixas de isopor fechadas e sem aberturas ainda não permitem uma ventilação adequada das peças. O museu também encontra dificuldades quanto às verbas disponíveis para o enfrentamento dos problemas e o empreendimento de certas atividades. Atualmente seu acervo encontra-se totalmente

fotografado, mas o trabalho foi um “presente” da fotógrafa profissional Valéria Gomes. Segundo o seu diretor, Luciano Borges Souza, o conjunto total do acervo conta hoje com 1.800 bonecos. De três em três meses se renova a exposição com substituição das peças expostas por peças da reserva, de modo que os visitantes sejam estimulados a virem visitá-lo novamente. Nos intervalos entre cada uma dessas exposições, tem-se um cuidado redobrado com a conferência das peças, ressalta Luciano, porque na sua gestão foi detectado o desaparecimento de peças do acervo (SOUZA, 2021b).

Ressalte-se, por fim, que a pandemia tem sido um desafio para os museus, tanto no sentido de não se permitir que os museus caiam no esquecimento, como de manter a segurança da parte material do Bem. Esse desafio é constante e deve constituir uma preocupação de todas as épocas. No entanto, o Museu do Mamulengo conta hoje com apenas quatro funcionários, incluindo o seu diretor, e alguns estagiários, buscando dar conta da missão de conservar e fortalecer a memória coletiva de um povo. Assim conclui o diretor: “Sou muito esperançoso e, mesmo com todo o caos, entendo que crescemos muito. Todos tivemos de nos adaptar e aprender muito. Então, considero positivamente os desafios enfrentados.” (SOUZA, 2021a).

REFERÊNCIAS

FERRAZ, Leidson (org.). Memórias da Cena Pernambucana. Recife: L. Ferraz, n. 4, 2009. Museu do Mamulengo. Recife, 2020, 2021. Instagram: @museudomamulengo. Disponível em: <https://www.instagram.com/explore/locations/275002479/museu-do-mamulengo/>. Acesso em: 17 out. 2021.

Museu do Mamulengo. *Relatório 2021*. Recife, 2021.

SOUZA, Luciano Borges. Via e-mail. [Entrevista cedida a Izabel Concessa P. de A. Arrais] Recife, 25 out.2021a.

SOUZA, Luciano Borges. Depoimento. [Entrevista cedida a Izabel Concessa P. de A. Arrais] Recife, 12 nov. 2021b.

O TEATRO DE JOÃO REDONDO NO RIO GRANDE DO NORTE: AVANÇOS E DESAFIOS APÓS O REGISTRO COMO PATRIMÔNIO CULTURAL DO BRASIL

Maria das Graças Cavalcanti Pereira¹

Em abril de 2004, o pedido de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco como Patrimônio Cultural do Brasil foi encaminhado ao IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB – Centro UNIMA Brasil). No entanto, a pesquisa para o processo de registro somente teve início em março de 2008, tendo como eixo abarcar os dados referentes à circulação, comercialização, transmissão e continuidade da brincadeira, com o objetivo de obter um conjunto documental dessa prática.

Na análise dessa pesquisa, verificou-se a identificação de um significativo número de mestres em plena atividade com a sua brincadeira. Em contrapartida, também se evidenciou algumas dificuldades enfrentadas por esses brincantes, como os casos daqueles que atuavam eventualmente ou que já tinham cessado suas atividades ou por proibição religiosa ou por falta de convites para fazer apresentações. Essa pesquisa possibilitou um inventário de vários saberes sobre o universo desses sujeitos: a manutenção das características básicas quanto à utilização dos bonecos de luva em sua manipulação, a manutenção das características básicas quanto à tipologia, fisionomia e manipulação dos bonecos, em sua maioria de luva;

a estética do tipo de empanada/tolda; a utilização da música, geralmente o forró; a extensão das cenas (cenas sempre curtas); o auxílio de um ajudante; os enredos com personagens da tradição, bem como a introdução de novos personagens; piadas e temáticas que falam de suas vivências sócio-históricas, econômicas e culturais.

Propostas das ações de Salvaguarda: avanços e desafios

Essa longa pesquisa foi importante para o reconhecimento dessas manifestações como Patrimônio Cultural do Brasil, pois, além de lhe agregar valor, apontou para sua importância vital como identificador de memória e de identidade para a sociedade brasileira.

Após a aprovação do processo de registro por unanimidade, em 5 de março de 2015, algumas reuniões aconteceram no IPHAN, em Brasília (DF), com coordenadores, pesquisadores, representantes de associações de teatro de bonecos do Nordeste e representantes do coletivo do bem registrado, para que elaborassem uma proposta para o Plano de Salvaguarda, partindo das recomendações das ações colhidas pelas equipes de pesquisas dos brincantes, dos artistas, do público e dos gestores, incluindo as que foram registradas nos Encontros ocorridos, a partir de 2009, e que foram apresentadas no Dossiê de Registro (IPHAN, 2014).

Neste mesmo ano de 2015, o IPHAN promoveu duas importantes ações de salvaguarda, como as cerimônias públicas para a entrega do título de Patrimônio Cultural do Brasil aos mestres bonequeiros e o lançamento do edital PRÊMIO TEATRO DE BONECOS POPULAR DO NORDESTE – Mamulengo, Babau, João

¹ Doutora em Ciências Sociais. Presidiu a Associação Potiguar de Teatro de Bonecos - APOTB e atualmente dirige o Museu da Cultura Popular Djalma Maranhão - FUNCARTE, da Prefeitura Municipal de Natal. Foi subcoordenadora da equipe de pesquisa para o Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Imaterial do Brasil. E-mail: galnatal@hotmail.com



Mala de bonecos do Mestre Raul dos Mamulengos. Foto: Vinicius Cavalcanti Rocha.

Redondo e Cassimiro Coco. Nesse edital, o Rio Grande do Norte teve a aprovação de dezessete mestres bonequeiros/as premiados e dois mestres na categoria *in memoriam*, com o valor individual de vinte mil reais.

Percebeu-se, a partir de então, que a aprovação do registro aumentou o número de pesquisadores interessados nessa temática, destacando-se a presença de jovens para fazer a brincadeira, operando novos códigos de linguagem e atualizando a comunicação. A aprovação aumentou a inserção de mulheres interessadas nesse saber-fazer, bem como incentivou a realização de mais festivais e encontros de João Redondo/Calungas pelo estado. Além do encontro anual em Currais Novos, temos outros que, mesmo sem patrocínios, acontecem, tais como, o festival da Serra da Melosa, de Barra do Cunhaú, do Riacho fechado, de Macau e o de Ipueiras, promovendo intercâmbios com outros bonequeiros.

Em setembro de 2009, durante o Encontro de Bonecos do João Redondo, realizado pelo IPHAN, foi criada a Associação Potiguar de Teatro de Bonecos

(APOTB), passando a assumir papel significativo, seja na conclusão do inventário, seja na elaboração de projetos em editais para a cultura. A partir da criação dessa Associação, houve a promoção dos Encontros de Bonecos e Bonequeiros do Teatro de João Redondo no RN como uma forma de incentivar a discussão e a reflexão sobre a cultura popular.

Os dois primeiros encontros, realizados em 2011 e 2012, foram em Natal, sob o patrocínio do Governo do Estado, no evento *Agosto da Alegria*. Em 2013, não houve o patrocínio governamental para a realização do encontro. Em contrapartida, ocorreu o lançamento do edital do *Prêmio Deífilo Gurgel de Cultura Popular*, que contemplou 21 mestres do Teatro de João Redondo com a aquisição de indumentária para os bonecos, de equipamentos eletrônicos, compra de empanadas, além de oficinas itinerantes para a formação e multiplicação de novos brincantes.

Nos anos seguintes, a partir do convite da Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Currais Novos, os encontros passaram a ser realizados nesse município.

A concordância deve-se ao fato dessa região ser um polo centralizador dos mestres bonequeiros, como também a facilidade para liberações dos espaços, formação de plateia, dentre outras.

Assim, o III Encontro (2015) aconteceu em Currais Novos, sob o patrocínio do IPHAN, Fundação José Augusto e Prefeitura Municipal local, contando com a participação de 32 mestres. Entre as principais atividades programadas, destacam-se: entrega dos certificados, pela Superintendência Estadual do IPHAN, aos mestres; exposição *Acervos do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste*, de Izabela Brochado e Marcos Pena, de Brasília (DF); apresentação da caixa de lambe-lambe da mestra Ângela Escudeiro, de Fortaleza

(CE) e apresentações públicas em vários espaços e instituições.

Nessa oportunidade, ficou acertado um encontro posterior ao evento para as tratativas da criação do Conselho de Mestres do Teatro de João Redondo no RN e a formação de um comitê gestor para a salvaguarda. Mas, esse encontro não aconteceu e até esse momento não se concretizou por vários motivos, dentre eles, as exonerações ocorridas tanto na Fundação José Augusto, quanto na Superintendência Regional do IPHAN. Apesar disso, os encontros anuais continuaram acontecendo.

O IV Encontro, em 2016, contou com a participação de 30 mestres e apresentou uma inovação ao incluir a

Exposição "Teatro de João Redondo". Encontro da SBPC – UFRJ, Natal. (2010). Foto: Fernando Pereira.





Bonecos do João Redondo – Foto: Autor desconhecido, acervo da autora.

homenagem ao mestre Severino Dantas (Mestre Bastos - 1911 – 1982) e o lançamento de um livro (impresso e digital)² com os mestres premiados. Posteriormente, o IPHAN começa a fomentar os projetos de intercâmbio entre os bonequeiros de outros estados. No ano seguinte, o V Encontro (2017) homenageou o mestre Zé Relampo (1928 – 2002) e houve a entrega de livros com os mestres premiados, produzidos pelo IPHAN. Em 2018, o VI Encontro homenageou Francisco Ângelo da Costa (Mestre Chico Daniel - 1926 – 2007), e contou com o patrocínio do IPHAN.

Em abril de 2019, a presidente do IPHAN cedeu a casa da Rua da Conceição, antigo prédio da Superintendência Regional do IPHAN-RN, para que

se transformasse em um Centro de Referência para os detentores do registro do Patrimônio Imaterial do RN, dentre eles, o teatro de João Redondo que terá como os demais, uma sala para exposições, guarda de acervos e espaço para pesquisas, além de um lugar físico para eventos e recepção dos mestres e mestras, que seria administrado e mantido por uma associação, para um contrato de cessão de uso por dez anos.

Em agosto de 2019, aconteceu o VII Encontro e a homenageada foi Maria Ieda da Silva Medeiros (Mestra Dadi 1938 – 2021), única mulher, na época, a fazer todas as etapas de confecção e apresentação da tradição do teatro de bonecos no RN. Esse encontro foi realizado pelo IPHAN, pela APOTB e pela empresa

ganhadora da licitação para a sua execução. No ano seguinte, foi planejada a realização do VIII Encontro pelo IPHAN-RN em que teríamos como homenageado o mestre João Viana da Silva, além da presença de mestres convidados de estados vizinhos. No entanto, esse encontro foi adiado, com a chegada da pandemia mundial, provocada pela Covid-19.

Em relação às tratativas para a ocupação do Centro de Referência Cultural, mesmo com a reforma da casa concluída, sua ocupação nesse período da pandemia não aconteceu, devido à espera da autorização do projeto para o mobiliário e para a expografia. Além

disso, houve mais uma exoneração recente na Superintendência Regional do IPHAN, se fazendo urgente a retomada das tratativas anteriores com a atual gestora.

Nesta pandemia, registrou-se um material qualitativo e quantitativo muito grande, produzidos com os recursos da Lei Emergencial Aldir Blanc³, tais como, prêmio de mestres e mestras da Cultura Popular; oficinas virtuais para confecção de bonecos; participações de mestres em curtas cinematográficas; apresentações virtuais; projetos de formação e pesquisa; participações no *III Animaneco*, de Joinville

Mestra Dadi com bonecos em sua casa, em Carnaúba dos Dantas (RN). Foto: Fernando Pereira.





Bonecos do João Redondo. Museu de Cultura Popular Djalma Maranhão. Natal (RN). Foto: Vinícius Cavalcanti Rocha

(SC); *lives* na TV Mamulengo e na Cia. Epidemia de Bonecos, dentre outros.

Muitos são os relatos de mestres que se reinventaram, obrigados a repensar modos de agir e fazer, como, por exemplo, passar o chapéu de forma *online*, não só para a manutenção da própria sobrevivência, como também, para não colocar em risco a própria saúde e a de outras pessoas. Nesse período, aconteceu o I Festival de Mulheres Bonequeiras do RN, dentre outras oportunidades de visibilidade, acreditando que, mesmo depois da pandemia, o formato continuará sendo uma opção para muitas trocas e afetos.

No mês de agosto de 2020, a divisão técnica do IPHAN-RN, enviou para a diretoria da APOTB-RN, uma mensagem para a divulgação de produtos (diferentes materiais artesanais confeccionados por mestres), assim como suas performances, oficinas e aulas *online* que seriam produzidas pelos detentores, por meio de um *subsite* do IPHAN. Esse *subsite* não tinha a pretensão de funcionar como uma plataforma de vendas, mas como um meio de divulgar os canais disponibilizados pelos próprios detentores, que eram responsáveis pela comercialização de seus produtos diretamente com o interessado, a partir de negociação estabelecida sem qualquer participação do IPHAN.

Em caso de vendas *online*, o envio dos produtos seria de responsabilidade exclusiva do detentor, que faria o acordo das taxas de envio com o comprador, além da postagem de um vídeo com o perfil de cada mestre, no *Conectando Patrimônios*: <http://portal.iphan.gov.br/conectapatrimonios>. No nosso estado, não houve adesão dos mestres a essa consulta. Mas, para o projeto dos vídeos, que teria início com as mestras e os mestres da capital e, posteriormente, com os mestres do interior, houve consenso, mas ainda não foi concretizado.

Raul do Mamulengo - Curso *online*.

LIVE -
ETAPAS PARA CONFEÇÃO DE BONECOS DO
TEATRO DE JOÃO REDONDO

PELO CANAL DO YOUTUBE: RAUL DO MAMULENGO
DIA 27/02 (HOJE) AS 15H



ASSUNTO:

- **TIPOS DE MADEIRAS;**
- **TIPOS DE TINTAS;**
- **PRINCIPAIS FERRAMENTAS;**
- **COMO FAZER UM BONECO JOÃO REDONDO.**

Conclusão

Diante do exposto, procuramos refletir sobre a importância do João Redondo na cultura local e destacamos também o processo do inventário e do registro do teatro de bonecos, ressaltando os avanços ocorridos após a sua aprovação como patrimônio cultural brasileiro e os desafios que teremos que enfrentar nessa caminhada.

A investigação exposta no inventário mostrou que a interpenetração no imaginário e nas práticas sociais do cidadão norte-rio-grandense vem ganhando novas reconfigurações devido às novas mídias, principalmente, nesse período da pandemia. Hoje, entrando em *sites* e em outras mídias digitais, já se pode ter acesso a algumas informações sobre essas práticas e sobre seus praticantes, como ocorre no *Instagram/Facebook/WhatsApp* da APOTB. Isso vai se tornando tão natural que os mestres do teatro de bonecos do Brasil estão se encontrando em diversas plataformas digitais, o que seria impensável no modo presencial.

Logo, parece-nos interessante lembrar que brincantes, aprendizes, pesquisadores, produtores culturais e todas as pessoas envolvidas com o João Redondo e com o teatro de bonecos sabem o quanto de caminhada ainda há por fazer para atingir uma condição satisfatória para esse segmento. Contudo, destacamos que os passos dados nesses últimos seis anos foram fundamentais para a conquista da meta de salvaguardar o teatro de João Redondo no Rio Grande do Norte.

NOTAS

² Disponível em: https://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/premio_teatro_de_bonecos.pdf

³ Lei nº 14.017 de 29 de junho de 2020 elaborada pelo Congresso Nacional com a finalidade de atender ao setor cultural do Brasil, maior afetado com as medidas restritivas de isolamento social impostas em razão da pandemia de Covid-19.



Bonecos do João Redondo no Museu de Cultura Popular Djalma Maranhão. Natal (RN). Foto: Vinícius Cavalcanti Rocha.

REFERÊNCIAS

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengos, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco: dossiê interpretativo*. Brasília: IPHAN, 2014.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Prêmio Teatro de Bonecos Popular do Nordeste Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco*. Brasília: IPHAN, 2016.

PEREIRA, Maria das Graças Cavalcanti. *Dadi e o Teatro de Bonecos: memória, brinquedo e brincadeira*. Natal: Fundação José Augusto, 2011. Disponível em: <https://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Termoreferencialsalvuardabensregistrados2015.pdf>. Acesso em: 20 set. 2020.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. *O mundo mágico do João Redondo*. Rio de Janeiro: MEC; Serviço Nacional do Teatro, 1971.

GALERIA

FRAGMENTOS DO ENCANTO

Eu me apaixonei pelo mundo dos bonecos logo no espetáculo de abertura da primeira edição do Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte, realizado naquela cidade no ano 2000. Na verdade, já tinha sido arrebatado por eles ao ver as fotografias enviadas por algumas das companhias que compunham a grade de programação daquela edição. Elas me foram apresentadas pelo querido e saudoso amigo Lelo Silva, curador e coordenador das 15 edições desse maravilhoso festival, no dia em que sentamos para conversar sobre a sua cobertura fotográfica. Nesse dia nos conhecemos e nesse mesmo dia uma magia entrou em minha vida. Saí do teatro depois de assistir e fotografar *Cuentos Pequeños* dos peruanos Hugo y Ines, espetáculo de abertura da primeira edição, querendo ligar para todos os amigos para que ninguém deixasse de assistir aquele que, eu já sabia, seria um dos festivais mais marcantes de minha trajetória. E essa história se repetiu a cada uma de suas edições. Das passeatas de bonecos que marcaram a abertura de diversas programações, onde nos encontrávamos todos, equipe e público com imensa alegria, até os pequenos mamulengos do Mestre Chico de Daniel, não havia espaço para a tristeza, mesmo em meio às fortes emoções e reflexões trazidas por diversos espetáculos destinados ao público adulto.

Quantas vezes, por ocasião de falta de luz em casa, brinquei de teatro de sombras com minha filha, nascida no decorrer desses anos de festival, inspirado nas maravilhosas *Las Cónicas*. E quanto ela não se encantou em seus primeiros anos de vida com os espetáculos da Cia. Truks, A Caixa do Elefante e tantas outras companhias de tão diferentes lugares mundo afora.

Inesquecíveis as ilusões provocadas pela Cia. Phillippe Genty, a beleza estética arrebatadora de inúmeros espetáculos, bem como a ternura e simplicidade de tantos outros.

Ah, e da maravilhosa semelhança entre criadores e criaturas em meio a completas diferenças? O que dizer? Como não lembrar da apresentação de *Sangue Bom* à meia-noite e de todos os outros espetáculos da Cia. PeQuod, sempre experimentando, surpreendendo e encantando? E a *Catibrum*, companhia de Lelo e Adriana Focas? Se já não bastasse nos premiar com o festival, ainda nos levaram para dar a volta ao mundo, nos ensinaram que homem voa sim, e que enxergamos para muito além de nossos olhos!

Não há magia igual àquela que reina no mundo das formas animadas. A mim, coube o privilégio de ter sido tocado por ela e poder, de alguma maneira, tentar registrá-la.

















LEGENDAS



O som das cores. Catibrum Teatro de Bonecos, Belo Horizonte (MG). Inspirado nas mais famosas fantasias literárias, o espetáculo conta a história da jovem Lúcia, que se aventura no mundo do impossível. Do subterrâneo das estações de metrô até o universo infinito de sua imaginação, ela terá que enfrentar seus medos e todos os seus inimigos. Fotografia feita em 2013.



Banda Salsicha Recheada. Cia. A Caixa do Elefante, Porto Alegre (RS). Cachorros cantores e dançarinos que empolgam a plateia interpretando músicas das décadas de 1970 e 1980. Uma performance espetacular, repleta de encantamento. Fotografia feita em 2008.



Passageiros Clandestinos. Cie. Philippe Genty, França. Quatro passageiros clandestinos a revisar a geografia de seus corpos, delegando-os funções que sua lógica diurna quer ignorar. Quatro gnomos, tentando impor sua concepção de sexualidade, do nascimento e da fisiologia. Seus corpos se fazem terreno de jogo, combate, desordem e fantasia. Fotografia feita em 2001.



Canto a Orfeo. Controluce Teatro D'Ombre, Itália. Ao longo do tempo, a milenar história de Orfeu - o artista que liberta a amada Eurídice da morte com sua lira e seu canto - foi descrita por inúmeros poetas e enriquecida por diversas lendas. Nesta versão, cuja concepção é profundamente humanista, a trajetória poética do herói se faz por uma sutil interação de música, imagem e movimento. Fotografia feita em 2004.



Filme Noir. Cia. PeQuod - Teatro de Animação, Rio de Janeiro (RJ). Trama policial ambientada nos anos 1940 em que um fracassado detetive se depara com uma cliente que jura estar sendo perseguida. A cliente é uma cantora de um clube de jazz acusada de assassinato. Durante a investigação, ele chega à conclusão de que também está sendo seguido. Os motivos são muito obscuros. Fotografia feita em 2005.



Cuentos Pequeños. Teatro Hugo y Ines, Peru. Partes do corpo se transformam em divertidos personagens que, nos breves momentos de sua existência em cena, pretendem captar aqueles breves momentos poéticos que se encontram escondidos na vida cotidiana. Com seus sonhos e frustrações, com seus êxitos e fracassos, eles contam o eterno drama da tragicomédia humana. Fotografia feita em 2005.



Mamulengos. Mestre Chico de Daniel e Mestre Josivan de Chico de Daniel, Natal (RN). A plateia atua com os artistas nestes espetáculos originários e característicos de diversos estados do Nordeste do Brasil dos quais fazem parte a linguagem peculiar, os personagens fixos, os textos improvisados, a malícia, o humor, a música ao vivo e a dança. Fotografia feita em 2000.



Princípio do Espanto. Morpheus Teatro, São Paulo (SP). Um homem procurando algo nas páginas de um livro. Um boneco entra em cena, encantado pelo que vê. Ele pensa conduzir os objetos e a vida à sua frente. O homem crê controlar o boneco que construiu. Criador e criatura, em uma relação sem palavras. Ambos procurando... o que as palavras não dizem. Fotografia feita em 2011.

PERCURSOS

UM OPERÁRIO DO TEATRO: A ATUALIDADE DA ARTE BONEQUEIRA DE FERNANDO LIMOEIRO

Gabriel Couto Pereira¹

Os títeres, como os homens, têm uma história.

Sempre viveram juntos.

(BORBA FILHO, 1966, p. 10)

Não é raro o espanto quando, em minhas andanças bonequeiras pelo Brasil, relato que a arte do Mamulengo não apenas sobrevive em Minas Gerais, como ainda por cima se reproduz e reinventa a cada dia por obra de um dramaturgo e diretor teatral pernambucano de nome Fernando Limoeiro.

Maior ainda é a curiosidade de meus interlocutores quando menciono que este artista é também professor e que ministra aulas, há mais de 30 anos, no Curso Técnico de Formação do Ator da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, o Teatro Universitário, conhecido simplesmente pela sigla T.U, e que ele colaborou na formação de gerações e gerações de artistas, gestores culturais e um sem-número de pessoas que hoje não mais se dedicam à arte como ofício, mas carregam viva a lembrança do artista e de sua obra. Contrariando a tendência do “santo da casa não operar milagres”, os anos de dedicação de Fernando Limoeiro ao ensino e à arte na capital mineira forjaram uma reputação duradoura, galvanizada em montagens antológicas como *Deu Bode, My God!* (2001); *As Grandes Lonas do Céu* (2005) e *A Queixa* (2014), que aliam a literatura de cordel, o Mamulengo, a embolada e a tradição do

Circo-teatro à dramaturgia épica de Bertolt Brecht (1898 -1956) e à interpretação stanislavskiana².

Nascido na pequena João Alfredo (PE) e criado em Limoeiro (PE), Fernando conviveu desde pequeno com os mamulengos da Zona da Mata, o Coco-de-roda e os folhetos-de-feira (também chamados folhetos-de-cordel). Quando garoto, assistia comovido à declamação estilizada que *Seu Manuel Sabelê* realizava na feira local, encantando os trabalhadores rurais, muitas vezes analfabetos, que dispunham de suas parcas economias para adquirir uma cópia de seu folheto preferido. Nos circos-populares alimentava seu espírito com a poesia e a malícia do melodrama e da palhaçaria, deixando marcas duradouras que retornariam posteriormente em sua poética teatral e literária. O Movimento de Cultura Popular – MCP, constituído por artistas e intelectuais recifenses na década de 1960, e em especial o Teatro do Estudante de Pernambuco - TEP, fundado pelo diretor e dramaturgo Hermilo Borba Filho (1917 – 1976), são suas maiores inspirações no campo teatral, o que o levou a criar o TAEL – Teatro Estudantil de Limoeiro, o qual também dirigiu, ensaiando e assinando a autoria das peças.

Logo, um convite inesperado de uma parente distante e uma bolsa de estudos abriram portas para o rapaz estudioso que vivia com as orelhas metidas entre os livros, orador empolgado dos bailes, premiado tantas vezes nos campeonatos de récita de poesia,

¹ Ator, brincador e diretor de teatro. Mestre em Artes da Cena pela EBA-UFMG, atua junto a diversas companhias de teatro e grupos de cultura popular.
E-mail: gabrielcoupe@gmail.com



Fernando Limoeiro (2016). Foto: Gabriel Coupe.

comuns à escola desta época. E lá se foi Limoeiro para o mundo, lembrando-se sempre da cena tão candidamente “pintada” por Luiz Gonzaga (1912 – 1989) em *No Dia em Que eu Fui Embora*: a mala pronta, o choro e a preocupação dos familiares, as incertezas do destino do jovem que, como tantos outros, iria buscar formação e trabalho na metrópole São Paulo. Os anos 1970 testemunharam a repressão e a luta contra a ditadura, os desaparecimentos, exílios, presos

políticos e a grande metrópole em ebulição, em que Limoeiro foi se formar na Fundação das Artes de São Caetano do Sul - FASCS, com mestres consagrados como Antonio Petrim e Eugênio Kusnet (1898 – 1975), e logo teve a oportunidade de atuar junto a grupos como o Teatro União e Olho Vivo, de César Vieira, com o qual fez sua primeira turnê internacional, na antológica montagem de *O Evangelho Segundo Zébedeu* (1976).

Ao final dos conturbados anos 1970, terminado o período de formação em São Paulo, Limoeiro retorna à sua terra natal, atendendo a um convite para trabalhar no Serviço Social da Indústria – SESI, de Pernambuco. É nesse momento que estabelece conhecimento mais profundo com os mestres mamulengueiros da tradição, em especial com Mestre Solón (1920 – 1987), com quem manteria longa e profícua parceria. Entra em contato também com a pedagogia de Paulo Freire (1921 – 1997), seu predecessor no Setor de Educação e Cultura do SESI, e inicia o trabalho com grupos de teatro popular e de bonecos nas fábricas da Bombril do Nordeste. Viajando pelo interior do estado, Limoeiro criou grupos de Cavalo-Marinheiro e Mamulengo com funcionários das indústrias, exercitando e aprimorando o jogo e a brincadeira tradicional de sua terra. É dessa época também algumas direções memoráveis e contestatórias de sua autoria como a do *Pastorial Familiar* (1982) e de *Guarani com Coca-Cola* (1980), do TUBA – Teatro Universitário Boca Aberta.

O contato intenso de Fernando Limoeiro com os bonecos o levou ao encontro com a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, da qual foi secretário³, e com o Grupo Giramundo, com o qual colaborou em diversas montagens, como ator e dramaturgo, a partir dos anos 1980, quando casou-se com Madu, uma de suas fundadoras, e mudou-se para a cidade de Lagoa Santa (MG), onde reside até os dias de hoje. Em Minas Gerais lecionou e participou da criação de importantes escolas de teatro, como a Oficina de Teatro de Pedro Paulo Cava e o Curso Técnico de Teatro do Palácio das Artes, hoje integrante do já tradicional Centro de



Fernando Limoeiro e Madu Vivacqua, com os mestres Solón e Maurício Carvalheira, em Olinda (PE), no ano de 1980. Foto: acervo do autor.

Formação Artística e Tecnológica da Fundação Clovis Salgado - Cefart/FCS. É então a partir de 1982 que passa a integrar o corpo docente do Teatro Universitário da UFMG, onde ainda desenvolve sua longa trajetória de teatro popular e de mobilização social, devotado às urgências da arte e do povo brasileiro.

A partir dos anos 1990, Limoeiro desdobrou sua pesquisa em teatro de formas animadas em oficinas e montagens em projetos de grupos teatrais formados por operários das mineradoras Vale do Rio Doce e

MBR - Mineradoras Reunidas Brasileiras. Segundo narra o diretor, era possível avistar de longe seu "Poderoso Exército de Brancaleone", formado por cozinheiros, vigias, engenheiros, supervisores de linha e técnicos de segurança do trabalho, que se viam de pronto, transfigurados pela comicidade farsesca do circo-teatro popular e do teatro de mamulengos. A necessidade humana de expressão e a riqueza latente na alma dos trabalhadores levou à longa persistência desses grupos de teatro dentro das empresas, além



Cadê a Bailarina?. Grupo Giramundo (1995). Foto: acervo do autor.

de um efeito colateral menos óbvio da vivência teatral: o incentivo indireto à formação continuada dos participantes das oficinas, que em sua totalidade retomaram e completaram os estudos formais, vários deles ingressando inclusive no Curso Técnico de Formação do Ator do Teatro Universitário. Além disso, neste período a técnica e a estilística utilizada por Limoeiro na construção dos bonecos se desenvolveu agregando a preocupação com a reutilização de materiais e a sustentabilidade ecológica das matérias utilizadas nas oficinas de confecção de bonecos,

levando o artista a criar a metodologia do “Mamulata”, o boneco de luva reciclado, que evoca a brincadeira popular ao mesmo tempo que conscientiza o operário no seu local de trabalho.

Foi na Trupe a Torto e a Direito, que participava das atividades da extensão universitária da UFMG, que meu caminho se cruzou com o do mestre. A Trupe, em atividade até os dias de hoje, a meu ver, é o projeto que melhor sintetiza as experimentações formais e dramáticas da trajetória de Limoeiro, unindo o mamulengo, o cordel, a opereta popular, o teatro do



Three puppets are performing on a stage. The stage is covered by a yellow canopy with a green scalloped edge and a green star on the yellow fabric. The puppets are: a white one with a ruffled collar, a red one with a long red dress, and a white one with a ruffled collar. The stage is set against a black backdrop.

GRUPO VALE ARTE

Apresenta

Cautela que a Vida é Bela

Texto e Direção: F. Limoeiro



A Queixa (2014). Trupe a Torto e a Direito. Direção: Fernando Limoeiro. Foto: Fabiano Mendonça.

oprimido e a dramaturgia épica numa combinação singular. Atuando junto ao Programa Polos de Cidadania, da Faculdade de Direito da UFGM, a Trupe cria esquetes em sinergia com os núcleos de atuação do Programa, dedicados às questões de defesa dos direitos humanos, da luta pela terra, das associações de bairro e de pessoas em situação de rua. O processo inclui a pesquisa bibliográfica levantada pelos grupos multidisciplinares do Programa: advogados, cientistas sociais, psicólogos, comunicólogos se debruçam sobre os problemas sociais e buscam a melhor maneira de comunicar as questões urgentes apresentadas pelas

comunidades com as quais dialogam. A partir daí, a dramaturgia, que é a espinha dorsal do trabalho teatral, é escrita e reescrita um sem-número de vezes e burilada ao longo de apresentações em leituras dramatizadas e ensaios abertos direcionados aos diversos grupos implicados na temática abordada. O texto é quente e mutável, exigindo grande domínio dos atores que, praticamente a cada nova apresentação, se adaptam às circunstâncias propostas em conjunto pelo público e pelo diretor. Foi a partir dessa metodologia de pesquisa e participação criativa que se originou o espetáculo *A Queixa*, que narra as desventuras da

personagem Rosinha e seu marido violento Zé Brasil. Abordando a temática da violência intrafamiliar contra a mulher, a peça busca conscientizar e incentivar o combate a esse tipo de violência, ao mesmo tempo que leva a alegria e a delicadeza dos bonecos a diversos centros de referência e assistência social, comunidades rurais, escolas e teatros do estado de Minas Gerais.

Inquieto, transitando entre Recife e Belo Horizonte, entre o São Francisco e o Capibaribe, Fernando Limoeiro exerce também importante papel como curador de festivais e jurado de mostras competitivas em eventos como o Janeiro dos Grandes Espetáculos do Recife (PE) e o Festival de Araçuaí (MG), cidade onde tutora e dirige grupos teatrais locais em oficinas e montagens. O objetivo do autor deste ensaio é simplesmente apresentar às novas gerações a produção ainda pulsante do artista “pernamineiro” e reavivar a memória de várias gerações de artistas veteranos que porventura possam ter cruzado seu caminho. Não devo me alongar mais, pois enquanto escrevo essas linhas, lá vai Limoeiro aprontando outra das suas, criando e recriando sua poesia, como um corisco, difícil de capturar. Deixo aqui, portanto, este pequeno instantâneo de sua produção até o momento, ansioso pelas produções futuras, já que, como diria o mestre com sua usual irreverência, “essa história de homenagem tem um cheiro de defunto danado”. Entre seus alunos, é viva em especial, a memória de suas antológicas aulas inaugurais, nas quais após um discurso incendiário, no qual exorta seus alunos a se dedicarem com paixão e rigor ao árduo ofício, é costume seu proferir com um misto de severidade e afeto o epíteto: “Doravante sois operários do teatro!”

NOTAS

² Konstantin Stanislavsky (1863-1938) foi um importante ator, pedagogo e encenador russo que revolucionou a prática moderna do ator e da própria criação teatral como um todo. (STANISLAVSKY, 1989)



Ensaio Zé Potoca (2005). Foto: acervo do autor.

³ Gestão da ABTB dos anos 1979 – 1981, presidida por Fernando Augusto Gonçalves Santos.

REFERÊNCIAS

BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e espírito do mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1966.

STANISLAVSKY, Konstantin. *Minha vida na arte*. (Trad. de Paulo Bezerra). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

DRAMATURGIA



CONTESTADOS¹

Gregory Haertel

PRÓLOGO

(Público entra com as 2 atrizes preparando mate, servindo e convidando o público para sentar e matear)

Mônica – Vai um mate aí? A senhora aceita um mate? E o senhor? Quando a gente vê alguém tomando mate hoje em dia, a gente lembra dos gaúchos, não é? Mas o costume de tomar mate, o costume do chimarrão, abarca uma área enorme. Rio Grande do Sul, oeste de Santa Catarina, Paraná e até alguns estados do Centro-Oeste.

Laura - E também outros países, como Argentina, Uruguai, Paraguai, Chile... Se a gente voltar pro início do século XX, a erva mate era abundante em Santa Catarina. Ela chegou a ser chamada de ouro verde.

Mônica - Já naquela época era muito comum que os catarinenses que viviam no oeste do estado de Santa Catarina tomassem mate. Mas quem eram esses catarinenses do início do século XX?

Laura - Eu tenho outra pergunta. Quem são os catarinenses hoje? *(Perguntas para o público sobre sua procedência)*

Mônica - E conta sobre você, eles devem estar curiosos com teu sotaque...

Laura - Eu sou nascida na Argentina e moro há 11 anos aqui, tenho parte da minha família aqui, meu trabalho, e

¹ *Contestados*, espetáculo da Cia. Mútua estreou em 2019. O texto foi escrito por Gregory Haertel, a partir da dramaturgia construída previamente pelos integrantes da Cia. Mútua e pelo diretor do espetáculo. A peça aborda a Guerra do Contestado, conflito de terras ocorrido entre os estados do Paraná e de Santa Catarina, entre 1912 e 1916, envolvendo o Exército Brasileiro, a empresa norte-americana Brazil Railway e milhares de homens e mulheres, conhecidos como os caboclos que viviam na região.

olha só, pago meus impostos também (*Risos*), então eu me considero catarinense. Mas você tem uma história boa... conta!

Mônica - Meus documentos dizem que eu sou gaúcha, mas eu nunca morei no Rio Grande do Sul. (*Conta história de seu nascimento*)

Laura - Aqui temos descendentes de alemães, de italianos, de portugueses, de espanhóis, poloneses, indígenas... Mas naquela época, longe do litoral, as pessoas que moravam no oeste catarinense eram os caboclos.

Mônica - E uma dessas áreas onde eles moravam foi motivo de uma grande disputa por terras.

(*Atrizes jogam a terra sobre uma mesa*)

Atrizes Mônica Longo e Laura Correa. *Contestados* (2019). Cia Mútua. Direção: Willian Sieverdt. Foto: Diego Miranda.



Mônica - O Paraná dizia que aquelas terras eram suas. (*Traça uma linha*).

Laura - Santa Catarina dizia que não, que aquelas terras eram suas (*Traça outra linha*).

Mônica - Essa terra é minha.

Laura - Não, não. Essa terra é minha.

Mônica - E aquela região seguiu sendo contestada por ambos os estados. Até que o Governo Federal, querendo ligar São Paulo ao Rio Grande do Sul, teve a ideia de construir uma estrada de ferro que passasse por ali.

Laura - E procurou alguém que quisesse se meter nesse negócio.

Mônica - Alguém? Alguém quem?

Laura (*Manipulando o Sr. Farquhar*) - Eu! Percival Farquhar. Eu posso construir! Sei construir boas estradas de ferro. Posso fazer. Mas tenho uma condição. Eu quero 15 quilômetros de cada lado da ferrovia pra mim.

Mônica - 15 quilômetros?

Laura (*Manipulando o Sr. Farquhar*) - Sim. 15 quilômetros.

Mônica (*Pensa e depois fala*) - Tudo bem. O senhor constrói a estrada de ferro (*Faz o desenho de uma linha reta na terra*) e fica com 15 quilômetros de cada lado.

Laura (*Manipulando o Sr. Farquhar*) - Quase isso. (*Apaga a linha reta que a Mônica desenhcou. À medida que fala, traça uma nova linha, agora cheia de curvas*). Eu construo a estrada de ferro e fico com "15 quilômetros" de cada lado da ferrovia para mim.

Mônica - E o governo brasileiro fechou negócio com o Sr. Farquhar. Dali em diante, aquelas terras tinham um novo dono.

CENA 1 – TREM

Mônica - Até 1912 a vida era tranquila por ali. (*Montagem da mata*). Existiam muitas árvores. Araucárias. Pinheiros. Imbuías. Erva-mate. Fazia poucos anos que o Brasil tinha se tornado uma república. (*Entra uma casa*). Os caboclos viviam bem. E viviam do que a terra lhes dava.

Laura - Como você sabia disso?



Contestados (2019). Cia Mútua. Direção: Willian Sieverdt. Foto: Diego Miranda. Todas as demais fotos que ilustram o presente texto têm os mesmos dados técnicos.

Mônica - Como eu sabia disso? Porque eu também estava lá. *(Aparece a figura da Mulher que está narrando. Entra galo, porco, homem do arado, homem do machado derruba a árvore e constrói uma casa. Tempo de calma. Depois de algum tempo, começa um barulho alto de trem. Por onde o trem passa as árvores vão sumindo. As pessoas saem das casas. Chegam os vaqueanos)*

Mônica - E, como se não bastasse, chegaram umas pessoas estranhas, que a gente nunca tinha visto antes.

Laura *(Manipulando os vaqueanos)* - O senhor Farquhar comprou essas terras e exige a saída de todos vocês! Imediatamente!*(Sai o homem do machado)*

Mônica *(Manipulando a Mulher e falando para os vaqueanos)* - Nós não vamos sair. Essa terra é nossa. Os nossos avós nasceram aqui. Os nossos pais nasceram aqui. Nós nascemos aqui. Os nossos filhos também vão nascer aqui. Isso tudo é nosso.

(Homem da enxada se aproxima dos vaqueanos e fala) - Ela tem razão.

(Vaqueanos atiram, homem cai. Vaqueanos derrubam as casas e saem)

Aquela foi a primeira morte. A minha primeira morte. Ele era um dos nossos. Mas, mais do que nosso, ele era meu. O meu homem. O pai do meu filho. Um filho que ele nunca ia conhecer. *(Enterra homem. Blecaute)*

CENA 2 – MONGE IRANI

(Acende luz. Monge está em cena sobre morrinho)

Laura - O chão é de quem nasce nele. O chão é igual à barriga da mulher. É ali que o homem é gerado. Ninguém pode roubar o chão do homem. Ninguém.

(Entra Mulher e fala)

Mônica - Eu conheci o Monge e aquelas coisas que ele falava tocavam o meu coração. *(Entra música. Entram mais duas pessoas para ouvir o Monge)*

Monge (Em off) - Quem tem, mói. Quem não tem, mói também. E no final, todos ficam iguais. Eu aprendi todas as coisas com a terra. É ela quem nos une. É ela quem nos torna irmãos.

(Grupo grande de caboclos entra, se colocando na frente do Monge)

Aqueles que invadiram as nossas terras não nos conhecem. Eles não conhecem a nossa história. Eles não têm nenhum direito de tocar esse chão! Haverá uma guerra. Muito sangue correrá. Mas nós estaremos juntos. Porque nós somos os escolhidos. Nós marcharemos juntos até a terra celestial!

(Gritos eufóricos) - Viva o Monge! Viva!

Mônica - Mas lá pelos lados de Curitiba, a imprensa noticiava - Bando de fanáticos coloca a ordem em perigo.

Laura *(Manipulando recortes de jornais)* - Catarinenses invadem terras do Paraná.

Mônica *(Manipulando recortes de jornais)* - Monarquistas incitam caboclos à guerra.

Laura *(Manipulando recortes de jornais)* - Fanáticos querem derramar sangue.



Mônica (*Manipulando recortes de jornais*) - Há necessidade de uma resposta imediata!

(Entra tropa. Do meio do grupo de caboclos frente ao Monge, aparece a Mulher)

Mônica (*Manipulando a Mulher*) - Até aquele primeiro combate, que hoje chamam de combate de Irani, eu não conhecia nada de aquilo, não. As nossas armas eram feitas de paus e pedras. A gente também tinha nossos braços e pernas para lutar. Depois eu me acostumei. Hoje eu conheço canhões, granadas e até metralhadoras. Mas naquele tempo eu não conhecia nada disso não.

Laura - Coronel João Gualberto!

(Mulher sai e entra João Gualberto)

Laura - Preparar! (*Entra a metralhadora*). Apontar! (*Aponta*). Fogo! (*Metralhadora quebra*)

(Grupo de caboclos se vira e estão armados. Um soldado avança e mata o Monge. Um caboclo mata Gualberto. Confronto entre coletivo de soldados e caboclos. Soldados e caboclos saem. Soldados voltam para buscar João Gualberto.)

Mônica - Falam que 21 pessoas morreram naquele combate. Eu não me lembro de todos. Eu me lembro do Carlos, que tinha uma filha. Eu me lembro do Zeca, que era bem novo e não gostava de mate. Mas eu me lembro mesmo era do Monge. Eu não acreditava que ele estava morto. Nenhum de nós acreditava. Porque as palavras dele ainda estavam tão vivas.

(Laura pega um punhado de terra pra colocar sobre o corpo do Monge. Mônica a interrompe)

Mônica *(Para Laura)* - Não. Não faz isso. Ele vai ressuscitar.

Ele vai se levantar e trazer junto com ele um exército pra nos defender. Um exército encantado!

(Atrizes olham luz acima. Blecaute)

CENA 3 – TAQUARUÇU | CARAGUATÁ

(Luz acende com a igreja em cena e se organiza o quadro santo enquanto Mônica fala)

Mônica - A morte do Monge não acabou com o nosso movimento. A população que esperava a volta dele crescia muito. Além da gente, remanescentes da guerra do Paraguai, pessoas que estavam de passagem e muitos ex-trabalhadores da estrada de ferro, chegavam e acabavam ficando por ali também. Era muita gente. E tudo se organizava devidamente. Em meio a tudo isso, surgiu uma nova liderança. Uma virgem. Maria Rosa, de 15 anos, dizia poder ouvir o Monge.

(Maria Rosa aparece entre os caboclos e coordena a oração no quadro santo).

Laura *(Manipulando Maria Rosa)* - O Monge me disse que esta terra é nossa e que sempre será! Pelo ar que respiramos, pelo sol que queima a nossa pele, pela terra onde pisamos, por tudo que nós somos é que a gente vai continuar a viver e que a gente vai continuar a lutar! Ninguém e nenhum governo vai nos tirar daqui! O Monge está conosco!

(Procissão)

Viva o Monge!

(O povo responde "Viva!")

Viva a nossa gente!

(O povo responde "Viva!")

Viva a nossa terra!

(O povo responde "Viva!")

Viva o exército encantado!

(O povo responde "Viva!")

(Maria Rosa e homens saem)

Mônica - O nosso reduto crescia, e crescia muito! Maria Rosa percebeu a necessidade de criar um novo reduto em outro local. Ela e os homens partiram para fundar Caraguatá. Nós, mulheres, ficamos no reduto, cuidando dos velhos, dos doentes e das crianças. Todos entramos na igreja pra rezar pelo Monge, desejando que o trajeto fosse tranquilo e que eles estivessem em segurança.





(Ladainha enquanto mulheres entram na igreja. Mulher e filho ficam para trás. Se escuta o som da tropa)

Mônica - Vem, meu filho. Vem. Vem. Entra.

(Mulher e filho entram na igreja)

Reza. Reza pro Monge. Aqui a gente está protegido. Fecha os olhinhos, meu amor. Vai dar tudo certo.

(Entram na Igreja. Soldados entram)

Laura - Preparar *(Entra canhão)*. Apontar *(Aponta)*. Fogo! *(A igreja pega fogo. Luzes se apagam em resistência e entra a fala)*

Mônica - A nossa igreja queimou. Mais de trezentas pessoas morreram ali. Entre elas, o meu filho. *(Blecaute)*. Eu tinha sobrevivido, mas estava morta de novo. Morta pela segunda vez.

CENA 4 – CONTRAOFENSIVA CABOCLA

(Luz. Terra é nivelada)

Mônica - Enquanto os que sobraram de nós queimavam de dor e de saudade, a vida dos fazendeiros, políticos e proprietários da região seguia seu curso normal.

(Entram negociantes, se monta a cidade, passa a carruagem)

Uma cidade tinha sido construída para os funcionários e familiares, com casas confortáveis, estabelecimentos comerciais, cartório e até um cinema! A madeireira, que também era do Sr. Farquhar, ia de vento em popa, mandando toneladas de madeira para fora do país.

(Entra trem e processa a madeira, Contemplação. Som dos caboclos chegando)

Mas a gente não deixaria por menos, a morte dos nossos familiares e amigos.

(Chegam caboclos. Homens brancos fogem. Os caboclos atacam o cartório, atacam a madeireira – que quebra. Avançam sobre trem, que quebra, descarrilha. Os caboclos estão indo embora, mas um deles volta para pegar uma vaca. Contemplação)

CENA 5 – FESTA / CERCO

Mônica *(Vai para frente e fala enquanto o reduto está sendo montado)* - O povo todo estava feliz. A gente tinha destruído a cidade branca. A cidade dos ricos. E sem ferir nenhum inocente. A gente tinha vingado os nossos! *(Pausa)* Eu sabia que a dor da morte do meu filho nunca passaria, mas eu tinha que continuar, *(colocando a igreja)*, era preciso acreditar, era preciso seguir em frente. Viva o Monge!

Laura - Viva!

(Montagem das casas e a árvore do enforcamento)

Mônica - Não existia dinheiro entre a gente. Nós formávamos uma comunidade diferente das outras. Uma irmandade. Todos se ajudavam. Tudo era de todos. *(Entra a Mulher)*. Quem tem mói.

(Entra um grupo).



Quem não tem mói também.

(Entra outro grupo) e no final todos ficam iguais.

(Entra homem com vaca).

E comida, pelo menos naqueles dias, não faltava.

(Entra grupo de guerreiros caboclos).

É bom quando as coisas caminham bem, não é? A gente tá tão feliz. Parece que finalmente tá tudo tranquilo. A gente só quer que a vida continue assim. E a festa só está começando.

(Entra música, músicos e bandeirinhas). E isso não é tudo.

(Atrizes trazem casal de bonecos para a frente da cena)



Mônica - Esse é o João.

Laura - E essa é a Maria das Graças. Eles acabaram de se casar.

(Atrizes dançam)

Mônica - Vão ser muito felizes.

Laura - Eles e os filhos deles.

Mônica - Uma vida inteira de paz.

(Colocam o casal na frente da igreja)

Mônica e Laura - Viva os noivos! *(Jogam terra como se fosse arroz)*

(Atrizes voltam para trás da mesa. Contemplam. Músicos saem. Música vai diminuindo. As pessoas vão saindo. Anoitece. Acendem luzes na casa do casal. Se escuta o choro de um bebê. Anoitece totalmente. Quando amanhece, os soldados já estão em cena)

Mônica - Em 1915, depois de mais de três anos de guerra, o general Fernando Setembrino de Carvalho, cerca a região.

Laura *(Colocando Setembrino em cena)* - Vocês estão cercados. Se entreguem!

(Pessoas aparecem).

Laura *(Manipulando Setembrino)* - Avançar!

(Soldados avançam. Caboclos se agrupam)

Laura *(Manipulando Setembrino)* - Não adianta resistir, se entreguem!

(Soldados avançam. Caboclos se agrupam)

Mônica - O general Setembrino havia estreitado as linhas até nos encurralar em um único local. Éramos mais de mil caboclos. Estávamos sem saída. A fome, as doenças e o frio minavam a nossa resistência.

Laura *(Manipulando Setembrino)* - Quem quiser se entregar, que venha e se entregue. O governo dará liberdade e terras.

Mônica *(Manipulando Adeodato)* - Adeodato, nosso último líder, nos disse - Vocês podem se render, mas nunca se rendam por dentro.

(Grupo se entrega na árvore)

Mônica - Alguns de nós se renderam.

(Retira dois grupos)

Outros fugiram.

(Saem casas)

O reduto foi destruído.

(Sai igreja)

A virgem estava morta.

(Olha para cima)

O Monge não voltou.

(Sai Adeodato)

Adeodato, nosso último líder, foi preso.

(Saem canhões e Setembrino)

O exército saiu vitorioso. E aos que se renderam *(Soldados e caboclos rendidos saem, revelando enforcados na arvore)* só restaram as promessas.

(Foco na arvore dos enforcados. Blecaute)

(Projeção no fundo, com imagens e depoimentos de historiadores e caboclos nos tempos atuais. Imagens retiradas do filme "Terra cabocla", de Márcia Paraíso).

CENA FINAL – LIMPEZA ÉTNICA

(Termina projeção. Acende luz. Cena vazia, as atrizes vão montando o crematório com pedras)

Mônica - Lá na região do Contestado, depois da guerra, sobraram poucos caboclos. A maioria foi dizimada durante os combates.

Laura - As forças repressoras e as milícias da época procuravam aqueles que ainda estavam vivos.

Mônica - O governo e os poderosos não queriam que a história continuasse. Eles queriam queimar a história e para isso matavam os caboclos e seus descendentes.

(Entra Mulher). Eu era um deles.

(Caboclos são, um a um, queimados no crematório. A última é a Mulher)
(Pausa).

(Atrizes avançam para frente da cena)

Laura - A região passou a ser povoada por imigrantes. E a história foi sendo apagada.

Mônica - Pouco se falava nas ruas.

Laura - Pouco se falava nas escolas.

Mônica - Ainda hoje, pouco se fala sobre isso.

Laura - Quase ninguém sabe que naquela região aconteceu uma das maiores guerras em território brasileiro.

Mônica - Porque a gente não estava mais ali pra falar.

Laura - Porque a gente morava na terra e a terra nos foi tirada.

Mônica - A terra. O mate. A voz. Os filhos.



Laura - Eles tiraram tudo da gente.

(Pausa longa)

Mônica - Quase tudo. Porque ninguém consegue apagar tudo. Porque o fogo é feito pra queimar. Às vezes parece que ele está morto. Mas é só uma fagulha surgir... Uma pequena fagulha. Pro fogo crescer. E começar a queimar tudo. Por fora. Por dentro. Como um incêndio.

Laura - E daquele fogo que matou os caboclos surgiu uma fagulha que começou pequena e se alastrou.

Mônica - Ninguém mais conseguia se calar. Aquilo precisava ser dito. Aquela história. Essa história. O fogo.



Esse fogo que fica queimando por dentro até que explode. Porque nem eles nem nós vamos deixar que essa história se transforme em cinzas.

(Blecaute. Projeção no fundo com imagens de caboclos nos tempos atuais)

FIM

Ficha técnica:

Direção - Willian Sieverdt

Atuação - Laura Correa e Mônica Longo

Dramaturgia - Guilherme Peixoto, Laura Correa, Mônica Longo e Willian Sieverdt

Texto - Gregory Haertel

Operação técnica - Guilherme Peixoto

Cenografia - Jaime Pinheiro

Trilha Sonora - Guilherme Santiago

Desenho e Pintura de Figuras Planas - Marcos Leal

Mecanismos - Guilherme Peixoto

Iluminação - Flávio Andrade

Figurino - Lucas David

Arte Gráfica - Antônio Humberto

Voz do Monge - Luciano Pedro Estevão

Coro de Vozes - Alzira Prates, Ana Luiza Marcolina, Antônio Humberto Noronha Pereira, Felipe dos Santos, Junior Farias, Laura Correa, Luís Henrique A.S., Mônica Longo, Murilo da Costa, Sabrina Francez, Thais Tonin e Victor Siczko.

Edição de Vídeos – Leonam Nagel (a partir do documentário Terra Cabocla, de Márcia Paraíso).

Técnica de confecção e animação os dos bonecos - figura plana

Duração do espetáculo - 55 minutos

Classificação - 12 anos

APLAUSOS

ANA LÚCIA GRALA, MINHA MESTRA-MÃE BONEQUEIRA

Nascida em Canoas (RS), filha de Leda Richesky e Valdemar Grala, irmã de Paulo e Rita.

A família tem veia artística, Valdemar era carpinteiro, Leda, por sua vez, criava qualquer coisa que visse, em matéria de artesanato.

Foi assim que Ana e os irmãos tiveram seus primeiros brinquedos e os primeiros contatos com bonecos. Conta a história familiar que ao passarem numa rua de Porto Alegre (RS), Leda e os filhos viram um bonequinho que virava cambalhotas. Sem dinheiro para comprar, Leda analisou o brinquedo e chegando em casa conseguiu recriar o boneco. Este brinquedo, anos depois, serviu de inspiração para Ana e seu esposo, Marco (o Paulista), criarem os bonecos e fantoches da Cabana da Bruxa. O ano era 1992, e a entrada no mundo dos bonecos se deu ao mesmo tempo em que nascia seu filho caçula. Agora, Ana era mãe de Leo, Nanda e Marquinhos. Como o tempo passa rápido! Um tempo mais à frente, virou avó de Rayssa e, depois, de Lara.

E lá se foram 30 anos de histórias de alegrias e tristezas com bonecos, cotidiano do processo criativo de cada artista. Poderíamos lembrar aqui os inúmeros bonecos singulares que eles fizeram para grupos de teatros famosos, para o poder público, escolas, para parques de diversões etc.

Apesar disso, queremos apenas lembrar aqui os milhares de bonecos que fizeram parte da história de cada pessoa e família que abriram as portas para a nossa trupe de fazedores de bonecos. Seja no Brique da Redenção, no Festival Internacional Bonecos de Canela ou nas inúmeras feiras e festivais nos quais o casal, junto com os filhos, expunha seus bonecos. Ou seja, no dia a dia davam vida para cada boneco que levou em seu semblante o humor de seus criadores.

Nossa estimativa é de que cerca de 15 mil fantoches e 200 mil dedoches ganharam vida em novos lares por meio das mãos habilidosas de Ana e Marco nesses 30 anos de jornada. E temos orgulho disso. É parte de nós que foi morar em outras casas, outras cidades, outros países. Nossos filhos queridos!



Ana Lúcia Grala. Foto: Marco Antônio Barbosa.

Porém, agora, Ana se foi e precisamos encerrar um ciclo. Com sua partida, no dia 26 de julho de 2021, não existe mais a Cabana da Bruxa. Nossos irmãos e filhos estão vivendo suas trajetórias pelo mundo, pelos museus de bonecos, pelas casas, por trás das empanadas aguardando um novo espetáculo iniciar.

Leo Grala,
Manaus (AM), outubro de 2021.

APESAR DA COVARDIA, ACIOLI VIVE

Há fatos que repercutem de uma forma avassaladora em nossas vidas e nos vemos irremediavelmente devastados e impotentes. Experimentamos essa sensação ao tomarmos contato com o brutal, estúpido e covarde assassinato, no dia 16 de setembro de 2021 do nosso querido Prof. José Acioli Filho, pesquisador e criador do Laboratório de Teatro de Animação – LATA, da Universidade Federal de Alagoas - UFAL.

Acioli era dessas figuras completamente devotadas ao seu ofício, ao seu objeto de pesquisa e ao compromisso social de levar o teatro de bonecos para os alunos da rede pública. Essa era uma atividade que o deixava inteiramente feliz e realizado, porque tinha plena clareza que o resultado contribuiria sensivelmente para o despertar de consciências.

No dia em que a covardia o abateu, ele me telefonou logo cedo e conversamos longamente sobre o projeto que estava desenvolvendo e sobre pretensões futuras junto ao nosso Núcleo de Estudo e Pesquisa das Expressões Dramáticas – NEPED-UFAL. A felicidade tomava conta e isso nos encorajava a continuar na luta em favor da arte. Sim, em favor da arte, porque nos tempos atuais se tornou um ato de resistência e uma tarefa que o momento histórico nos impõe.

Durante vários anos tivemos o prazer de assistir à Mostra de Teatro de Animação realizada através do LATA e não é exagero afirmar a satisfação que se estampava no rosto de todas e de todos. Eram momentos de encantamento observar os bonecos interagindo com os espectadores e nessa interação constatar a manifestação da cultura popular mantendo-se viva e preservada.

O amor e o desprendimento pelo teatro de animação era a sua principal característica e esse sentimento Acioli socializava com seus alunos que, estimulados, passaram a confeccionar os próprios bonecos e a desenvolverem atividades nos mais variados lugares. Isso o deixava com a extraordinária sensação de dever cumprido e a certeza de que a arte de bonecos continuaria viva e atuante.

Para nós, que tivemos o prazer e o privilégio da sua convivência, muito nos emociona e entristece vê-lo transformado em boneco, porém entendemos tratar-se da mais pura e afetuosa homenagem a um mestre bonequeiro. Algumas alunas o fizeram e o fizeram emocionadamente, com a mais absoluta certeza de que desta forma o nosso Acioli continuará vivo e a nos alegrar através do universo da arte.

Seus bonecos, habitantes do restrito universo familiar, com certeza estão tristes e doídos por presenciarem



José Acioli Filho. Foto: imagem captada Youtube.

mudos e indefesos ao ataque covarde e brutal sobre aquele que lhes dava vida e os abrigava carinhosamente.

Saudade, muita saudade, e um desejo imenso que o seu novo caminho seja repleto de luz. Descanse em paz, amigo.

Otávio Cabral
Maceió (AL), outubro de 2021.

EM MEMÓRIA DE MESTRE VITORINO

José Vitorino Freires nasceu em 24 de junho de 1923, no distrito de Palmeira, em Paudalho (PE), filho de Severina Maria da Conceição e José Vitorio Freires. Seu primeiro contato com o teatro de mamulengo se deu em Vitória de Santo Antão (PE), aos sete anos de idade, com o brinquedo do Mestre Manoel da Luz, de Chã de Alegria (PE). A partir daquele momento, encantado com Mestre Manoel, o menino Vitorino começou a fazer alguns bonecos ao seu modo, a reproduzir os textos e cantigas que via nas apresentações. Aos 12, 13 anos, fez sua primeira brincadeira em casa, junto com seus dois irmãos: "mas os bonecos eram feitos de todo jeito". Durante a apresentação, um homem que acabara de chegar por lá, achou muita graça e o convidou para apresentar em sua casa. Aceitou o convite e se apresentou! Todos gostaram! A partir de então, começou a brincar todos os sábados e não parou até os seus 97 anos.

"Sou muito grato, muito agradecido, por tudo que vem me acontecendo! Tudo que você faz bem, e faz os outros sorrirem, Deus está achando bom, ele está comemorando também! Porque Deus é tão bom, que ele dá prazer ao povo."

Ele foi um homem de muita fé, um verdadeiro exemplo, um ser bom, não só pelos bonecos que o tornaram conhecido, mas também graças às suas rezas e garrafadas que fazia com ervas naturais e com as quais ajudou muita gente.

"Tudo o que você faz, sem esperar algo em troca, Deus te recompensa com felicidade!"

Com mais de 80 anos dedicados à arte do mamulengo, Mestre Vitorino foi considerado Patrimônio Vivo da Cultura de Igarassu (PE), cidade onde morou desde 1974. Faleceu no dia 28 de outubro de 2021, aos 98 anos de idade, e nos deixou grande legado, recheado de ensinamentos e aprendizados.



Mestre Vitorino. Foto: Antero Assis

Viva Mestre Vitorino

Mestre Vitorino
Homem honrado,
Respeitado, sobretudo amado.
Vitorino um grande mestre
brincante, que com seus bonecos, trazia consigo uma
alegria contagiante
Homem cheio de luz e fé
Exemplo de como uma pessoa deve ser.
Com pouco conhecimento de educação escolar,
mas com um grande coração e ensinamentos a
compartilhar.

VITORINO

Que nos deixou enriquecidos de tanta coisa boa que
plantou
E que até o fim colheu só amor.
Viva ao Mestre
Viva ao Mestre Vitorino
Que do céu nos olha com amor
E na esperança que coloquemos em prática
Todos os ensinamentos que nos deixou, como, filho,
irmão, tio, pai, avô, bisavô e amigo.
Viva ao Mestre
Viva ao Mestre Vitorino.

Lilian Kelly da Silva - sua bisneta
Igarassu (PE), outubro de 2021.

MÁRCIO NEWLANDS NOS DEIXOU

Márcio Newlands nos deixou. Com a sua partida, uma parcela da alegria e da garra da PeQuod se perde para sempre. Márcio foi – acho que posso dizer isto – meu primeiro filho artístico. Levei-o para o Sobrevento e estreamos juntos em *UBU!*. Sua vontade e determinação de crescer como artista foram fundamentais para deixar claro que ele era a pessoa certa para aquele espetáculo estreado em 1996.

A força e a juventude de Márcio nos contagiaram e vi nele a possibilidade de um novo projeto coletivo, no Rio de Janeiro. Foi com ele e com mais alguns companheiros próximos que levantamos do nada o espetáculo *Sangue Bom* em 1999, gerando uma nova companhia, com um perfil próprio e uma linda história em que Márcio esteve sempre presente. Como ator e manipulador, ele foi do inesquecível vampiro desta primeira montagem ao anjo Gabriel de *Noite Feliz*, nosso auto natalino; do maravilhoso Velho da Horta ao charmoso Detetive Race de *Filme Noir*; da inesquecível Curva de *Peer Gynt* ao Lúcifer de *PEH QUO DEUX*; e, por fim, um santo: nosso São Jorge n'A feira de maravilhas do fantástico *Barão de Münchhausen*.

Márcio, portanto, era uma pedra fundamental na PeQuod, mas suas ambições foram além, pois permitiram-lhe transitar pelo videoclipe, pela televisão, pelo cinema e pelas ruas da cidade, sempre com algum boneco nas mãos. Ainda não é possível mesurar sua perda. Com sua partida, sai de cena também um grande confeccionador de bonecos e uma figura singular no panorama nacional do Teatro de Animação.

Por muitas vezes, suas percepções aguçadas abriram novas perspectivas para que a PeQuod pudesse experimentar outros caminhos, outras formas de expressão. Não raro, nos ensaios, Márcio trazia uma sugestão que nos levava a reorganizar tudo, solucionando um problema que não conseguíamos resolver. Bastava um olhar seu para compreender o que era preciso, algo



Márcio Newlands. Foto: Miguel Vellinho.

que apenas a cumplicidade e a comunhão de ideias são capazes de produzir.

Foram 25 anos acompanhando seu crescimento e amadurecimento em muitas viagens, aeroportos, vans, coxias, camarins, palcos, cidades, temporadas, festivais, turnês e também... roubadas. E ali o humor do Márcio era fundamental para superar as adversidades que acompanham a nossa profissão. Nesse tempo todo, fomos entendendo a importância de um coletivo artístico e como ele é um porto seguro frente às intempéries da vida. Infelizmente, a pandemia nos afastou fisicamente e não pudemos estar por perto quando você mais precisou. Como é duro dizer isto...

Obrigado, Márcio, por tantas alegrias, por tantas coisas lindas feitas nessas duas décadas e meia de estrada em que caminhamos juntos. Nós nunca o esqueceremos. Eu nunca o esquecerei. Nunca.

Miguel Vellinho

Rio de Janeiro (RJ), outubro de 2021.

SENHOR DR. BONEQUEIRO, AMIGO/IRMÃO ALAOR

Falar de um amigo/irmão e ainda companheiro bonequeiro é como entrar em uma redoma giratória e voltar no tempo, lembrando de cada acontecimento sério ou simples, que nos uniu por uma amizade durante 60 anos. Penso em grandes acontecimentos como o casamento do Alaor com a comadre Auxiliadora, batizados de nossas filhas e o casamento delas. Lembro de como iniciávamos e terminávamos a criação de um texto. Amigos temos muitos no decorrer da vida, mas amigo Anjo? Um, ou no máximo dois. Nos anos 60, como muitos jovens em busca de sonhos, saímos do interior rumo à capital paraense cheios de sonhos procurando o novo. Alaor Gregório de Oliveira iniciou sua trajetória como aluno do Curso Permanente de Teatro, do Teatro Guaíra, onde tivemos nosso primeiro contato e firmamos uma amizade de vida.

Os anos que antecediam o golpe de 1964 eram anos agitados, todos os que se propunham a fazer arte eram visados como esquerdistas, mas isso não o perturbava. Tinha emprego fixo para se autossustentar e ainda recebia ajuda da família para realizar seu sonho de fazer teatro. Na época estudava Filosofia e mais tarde Direito. No ano de 1964 estourou a grande bomba, o GOLPE e daí... cada um por si. Sumimos todos!

Passaram-se quinze anos quando, do nada, este amigo apareceu na minha frente em um mercado. Coisa de louco, não há como explicar este momento, só dizer que foi bom demais. Retomamos nossa parceria como bonequeiros, dramaturgos, críticos, diretores, encenadores e amigos/irmãos. Isso aconteceu no ano de 1979 e, imediatamente, como se os anos não tivessem passado, ele começou a integrar o Grupo Pau de Fita. Trabalhou em várias montagens do Grupo, com destaque para *Grão de Milho*, texto que, como sempre, escrevemos a duas mãos.

Alaor foi fundamental para o movimento do teatro de boneco em Maringá e no Paraná. Participou da criação da APRTB, juntamente com Manoel e Marilda Kobachuk, Renato Perré e eu.

Escrevemos mais de 30 textos para teatro de bonecos, fizemos muitas produções e direções teatrais em parceria



Alaor Gregório. Foto: autor não identificado.

e, durante anos, ele foi defensor jurídico dos artistas maringaenses. Poeta, contista, roteirista e, sobretudo, militante contra o racismo, criou o Movimento Consciência Negra, em Maringá (PR), e seu trabalho ganhou projeção nacional. Alaor, meu amigo/irmão pessoa maravilhosa, nos deixou no dia 12 de agosto de 2021. Agora ele está no andar de cima arrumando tudo para reiniciarmos o que sempre fomos. Basta um tempinho para novamente, juntos, voltarmos a escrever e falarmos de bonecos.

Leonil e Sueli Lara
Maringá (PR), outubro de 2021.

**RESUMOS DE LIVROS,
DISSERTAÇÕES E TESES**

Em cada edição, divulgaremos livros e/ou pesquisas sob as diferentes expressões do Teatro de Animação. Nosso objetivo é tornar os trabalhos conhecidos e estimular a leitura. Pelo endereço *online* o leitor poderá acessar o texto completo.

FREIRE, Susanita; CURCI, Rafael. *Misericordia Campana*. Buenos Aires: Tridente Ediciones, 2021.

Resumo: A irrupção de Misericordia Campana como figura principal de um incipiente teatro de títeres uruguaio do século XIX, decididamente inaugural, espontâneo e popular, foi um acontecimento extraordinário e sem precedentes. Este livro examina, de forma detalhada, esse personagem criado pelo artista negro brasileiro Ambrosio Camarinhas, campaneiro da igreja Matriz e de São Francisco, bem como toda a comparsaria de fantoches que o acompanhava. Esta trupe de bonecos, chamada de Títeres Arcaicos Montevideanos para o propósito deste estudo, teve repercussão e ressonância na capital do Uruguai há 170 anos. O valor destes títeres como expressão genuína e popular vai além da sua escassa e reduzida transcendência, constituindo-se como um verdadeiro registro artístico, histórico e documental que reflete uma determinada época da sociedade e da cultura rioplatense. Em consequência, sua exposição e pertinente revalorização também aportam novas evidências que nos ajudam a entender como e de que maneira se gestou e evoluiu a Arte dos Títeres na América do Sul.

Para adquirir o livro, contatar: Susanita Freire - susanitafreire@gmail.com

CARTÁGENES, Silvana Raposo. *O Teatro de Animação e o espetáculo "A Canga"*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Maranhão – UFMA, 2021. Orientador: Prof. Dr. Tácito Freire Borralho.

Resumo: Nesta dissertação analiso o Teatro de Animação presente no espetáculo *A Canga*, montado pelo grupo LABORARTE - Laboratório de Expressões Artísticas, na categoria de Teatro de Atores e Bonecos. Tomo como suporte documental para o desenvolvimento da referida análise, fragmentos de anotações de minhas próprias observações e relatos de artistas, técnicos agentes das entidades promotoras e lideranças de movimentos sociais que participaram do trabalho que envolveu o espetáculo. Prouro compreender sua dramaturgia, a estética do boneco e o envolvimento político desse trabalho. A pesquisa em pauta revela como se deu a participação desse espetáculo junto aos movimentos sociais que atuavam como apoio aos trabalhadores rurais e serviam de instrumento de resistência e enfrentamento à opressão, no final da ditadura militar. Este trabalho pretende contribuir com o testemunho da importância desse tipo de produção de espetáculo para a história do Teatro de Animação, no bojo das Artes Cênicas do Maranhão.

Para solicitar o texto, contatar: Silvana Cartágenes - silvana.cartagenes@discente.ufma.br

GONZAGA, Jorge (Gim). *INFANTOCATA 40 ANOS - Edição Comemorativa.* Paty do Alferes: Sugim Produções Artísticas, 2021.

Resumo: Em comemoração aos 40 anos de atividade da Cia. Infantocata, os seus fundadores, Celso Ohi, Suely Endo e Jorge Gonzaga (Gim), editaram uma revista para apresentar sua trajetória aos amantes do Teatro de Bonecos.

Os textos abordam sua fundação numa ilha do estado do Pará, passando por várias cidades do país, até os dias de hoje em sua nova sede (em construção) na cidade de Paty do Alferes (RJ). A edição conta com a colaboração dos seguintes profissionais: Stefano Azevedo, Jornalista Responsável; Mira Zaramella, Revisora; Maria Madeira e Sandro Roberto, Articulistas Convidados. Alexandre Braz, Suely Endo e Celso Ohi formam o conselho editorial e Gim é seu redator-chefe.

Editada pela editora Print, a Revista foi lançada no dia 18 de agosto de 2021, na abertura da 3ª Mostra de Teatro de Bonecos e Formas Animadas de Volta Redonda (RJ), realizada pela Associação Rio de Teatro de Bonecos. O evento teve o patrocínio da Lei Aldir Blanc através do edital Fomenta Festival da Secretaria de Cultura e Economia Criativa – SECEC-RJ.

Para adquirir a Revista, contatar: (21) 6929-9596 ou *e-mail*: sugim.art@gmail.com

PERAZA, Javier y PERAZA Ernesto. *El arte de los Títeres.* Montevideo: Publicaciones Títeres de Cachiporra, 2021.

Resumo: *El arte de los títeres* documenta o trabalho de quase cinquenta anos da companhia Títeres de Cachiporra, sediada na cidade de Montevideu, Uruguai. A primeira parte do livro reúne as pesquisas realizadas sobre as diferentes técnicas de animação como bonecos de luva, de vara, teatro de luz negra, teatro de sombras, manipulação direta e muitas outras. Revela também os processos de escrita de textos originais e as adaptações de obras de reconhecimento mundial que a companhia encenou na sua trajetória. Apresenta ainda os procedimentos usados na direção dos seus espetáculos com bonecos nas suas variadas possibilidades e o método de encenação que norteia o trabalho da companhia uruguaia, além de demonstrar a preparação necessária para a formação do ator-titireteiro. Na segunda parte da obra, os *causos* dos Títeres de Cachiporra são apresentados em uma mescla indistinta entre vida e arte, já que para os integrantes da companhia, não há como separar uma da outra. Por último são anexados diversos textos dramáticos originais criados pelo grupo. Um projeto feito com muito carinho, com a intenção de circular gratuitamente e com o objetivo de aproximar os mais jovens de uma experiência profissional e de vida.

Interessados podem solicitar o livro em formato PDF para: teatrocachiporra@hotmail.com

POMBO-CORREIO

Recebemos diversas mensagens, cartas de leitores da Revista Mamulengo N.º 18 com o tema central *A presença negra no teatro de animação brasileiro* e compartilhamos aqui com vocês. Este espaço será mantido nas próximas edições da Revista.

Participe. Diga-nos o que achou da presente edição. Envie seus comentários para revistamamulengo@gmail.com.

Sentido, precioso trabajo...¡ Felicidades!!!!... Necesario a nuestra historia, fundamental a nuestra cultura, imprescindible a la escena, alentador a los creadores de animación de objetos, a su crecimiento, promoción y reflexión, a la memoria colectiva.

Morelba Dominguez – Caracas, Venezuela, 11 de julho de 2021.

Fico emocionado muito especialmente com o número 18 da Revista Mamulengo. (...) É pulsante, tem vida, tem cor, as ilustrações são lindas, as experiências mostradas são vibrantes. (...) Muito, muito obrigado!

José Ronaldo Faleiro – Florianópolis (SC), 6 de julho de 2021.

Muito obrigada pelo envio em PDF da belíssima Mamulengo nº. 18!

Abraços,

Clorys Daly – Rio de Janeiro (RJ), 6 de julho de 2021.

Que primor! Parabéns a todos! Linda edição em textos, imagens e homenagens aos que foram brincar no reino do invisível. Gratidão imensa e desejo força e paixão para seguir! Um forte abraço.

Kaise Helena – Brasília (DF), 6 de julho de 2021.

Muchas gracias, la reseñaremos en la sección Últimas Publicaciones Recibidas de la Revista Conjunto. Abrazos,

Vivian Martínez Tabares - Editora Revista Conjunto

La Habana, Cuba, 5 de julio de 2021.

Maravilha! Uma pedra preciosa, com certeza. Bravo, equipe editora!

Cauê Perrotta – Curitiba (PR), 5 de julho de 2021.

Ya su revista está en toda América y llegó hasta España. Aquí la Institución Casa de las Américas. La envié también a Casa de la Memoria Escénica en Matanzas – Cuba.

Todos la reciben con entusiasmo. Excelente.

(...)

Muy hermosa la Mamulengo, estuvimos mirándola ya. La distribuiremos entre los colegas, un lujo y un honor para nosotros.

GRACIAS! Abrazo fraterno!

Carmela y Leovaldo - La Habana, Cuba, 5 de julio de 2021.

Muito obrigado, estou divulgando. Uma rápida olhada no sumário já me deu a dimensão da importância deste número.

José Bessa – Rio de Janeiro (RJ), 4 de julho de 2021.

Muchísimas gracias por compartir esta revista tan necesaria y fundamental para nuestra profesión. Y en este número en

particular dejando constancia de un tema tan caro a nuestro pueblo, como lo es la presencia negra en el teatro de animación.

Tito Lorefice - Buenos Aires, Argentina, 4 de julio de 2021.

Com afeto, agradeço! Uma alegria fazer parte de um trabalho de tanta boniteza! Recebam meu abraço e minha admiração!

Daniela Rosante Gomes – Palmas (TO), 4 de julho de 2021.

Merci beaucoup pour la Revista Mamulengo. Le sujet m'intéresse beaucoup et je vais la garder et essayer de la lire. Je vous félicite pour ce numéro et pour tout le travail.

Irina Niculescu - Connecticut, USA, 3 de julho de 2021.

Que maravilla reencontrarse con esa belleza que es Mamulengo. Recuerdo que fue hace mucho tiempo fuente de conocimiento e inspiración para nuestro trabajo. Lo difundiremos todo lo posible.

Javier Perazza – Títeres de Cachiporra - Montevideo, Uruguay, 3 de julio da 2021.

Magnifico! Obrigada.

Cristina Grazioli – Padova, Italia, 2 de julho de 2021.

Acabei de dar uma olhada na revista Mamulengo e fiquei impressionada com a qualidade das imagens, diagramação, títulos etc. Está maravilhosa. Obrigada.

Teresinha Heimann – Blumenau (SC), 2 de julho de 2021.

Parabéns pelo número da revista. E pelo tema é cada vez mais importante, também aqui, na velha Europa e neste velho Portugal! Um grande abraço.

Christine Zurbach – Évora, Portugal, 2 de julho de 2021.

Muchas gracias! La compartiremos con nuestros miembros. Saludos!

UNIMA Costa Rica – 2 de julho de 2021.

Com muita alegria recebo essa belíssima edição. O tema, o conteúdo e o cuidado na publicação me enche de inspiração. É necessário a manutenção da Revista e a sua ampla difusão. Gostei muito do evento de lançamento e das sessões da revista, que nos aproximam e evocam o afeto, que tanto nos faz falta e sustenta. É sempre inspirador e comovente essas edições e publicações sobre o nosso vasto e querido universo artístico. (...) Parabéns! Um forte abraço e seguimos na luta.

Alexandre Fávero – Dois Irmãos (RS), 2 de julho de 2021.

Fico muito agradecido pessoalmente e em nome da Unima Portugal pela gentileza do envio do PDF. Um Abraço e tudo de bom. Até breve.

Ildeberto Gama – Lisboa, Portugal, 2 de julho de 2021.

Ontem vi o lançamento e dei uma olhada na revista. Muito significativo o aporte de toda a equipe. Também a compartilhei nas redes de OANI. Continuarei apoiando a divulgação.

Camila Landon Vío – Valparaíso, Chile, 2 de julho de 2021.

Edição histórica, conteúdo importantíssimo, diagramação e capa muito bem trabalhadas. Agradeço e parabênizo toda equipe. Somos porque somamos.

Chico Simões – Taguatinga (DF), 1º de julho de 2021.

Ontem estive no lançamento da revista, e já comecei a difundir!!! Importantíssimo o tema do Teatro Negro! Trabalhei com o Coletivo Negro, que tem exatamente este foco. Vou enviar para eles também. Que siga forte a revista Mamulengo!!!

Silvana Marcondes – São Paulo (SP), 1º de julho de 2021.

Desejo vida longa à Revista Mamulengo e, com certeza, estarei divulgando.

Um grande abraço,

Maria Oliveira - Recife (PE), 1º de julho de 2021.

Parabéns pela qualidade dos artigos e dos envolvidos nas reportagens.

Um inédito material para nossa memória! E vamos em frente.

Jorge Crespo - Brasília (DF), 1º de julho de 2021.

Esse número da revista Mamulengo ficou impecável! Além dos artigos de pesquisadores, artistas e ou de ativistas, como o da Dep. Benedita da Silva, sobre uma temática tão relevante nesse momento em que estamos vivendo no mundo, além da pandemia...

Graça Cavalcanti - Natal (RN), 1º de julho de 2021.

PARA SE ASSOCIAR À ABTB - UNIMA Brasil

A ABTB - Centro Unima Brasil reúne uma grande família de artistas bonequeiros do país e do mundo, através da rede Unima Internacional. A associação é uma decisão voluntária. Associar-se é aderir a um grupo que compartilha das mesmas ideias que você. Acreditamos que a convivência com outros profissionais da área, a troca de experiências, ideias e informações já seriam bons motivos.

- Não se associam grupos, e sim pessoas físicas;
- A associação à ABTB inclui, obrigatoriamente, a associação à Unima Internacional;
- A anuidade vai de janeiro a dezembro do mesmo ano;
- Você recebe uma carteira e o selo correspondente ao ano pago, para ser nela colado.

Para se associar, entre na página da ABTB e veja as instruções:

<http://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/filiacao-e-anuidade>

