

MAMULENGO

nº 20 - 2022

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 20 -2022

Revista da Associação Brasileira de
Teatro de Bonecos - ABTB
Centro UNIMA Brasil – CUB
AGOSTO DE 2022

CONSELHO EDITORIAL:

Alexandre Fávero

Companhia Teatro Lumbra – RS

Prof. Ms. Anibal Pacha

*Universidade Federal
do Pará – UFPA*

Conceição Rosière

*Associação de Teatro de Bonecos do
Estado de Minas Gerais – ATEBEMG*

Prof. Dr. Gilson Motta

*Universidade Federal do
Rio de Janeiro - UFRJ*

Henrique Sitchin

Companhia Truks – SP

Izabel Vasconcelos

*Companhia de Teatro
Epidemia de Bonecos – CE*

Prof.^a Dr.^a Izabel Brochado

*Universidade Nacional
de Brasília – UNB*

Prof. 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. Dr. Mauro Rodrigues

*Universidade Estadual
de Londrina – UEL*

Prof. Dr. Miguel Vellinho Vieira

*Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro – UNIRIO*

Omar Rocha

*Circo Tupiniquim – Teatro
de Bonecos – CE*

Prof. 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 2022-2025

Presidente | Andreisson Quintela (CE)

Vice-Presidente | Beth Bado (RS).

Secretária | Maria da Conceição Reis

Rosière (Conceição Rosière) (MG).

Tesoureira | Carolina Maia (PR).

1º suplente | Hermes Perdigão (MG)

2º suplente | Nelson Haas (RS).

Conselho fiscal | Denise Di Santos

(BA), Thiago Francisco (DF) e Cida

Lopes (PE)

COMISSÃO DE PESQUISA E FORMAÇÃO PROFISSIONAL

Alex de Souza (SC), Carolina

Garcia (RJ), Chico Simões (DF),

Fabiana Lazzari (DF), Luciane

Figueiredo (PR), Marcia Alves

(SP), Maria Madeira (RJ),

Valmor Nini Beltrame (SC)

MAMULENGO

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

Periodicidade semestral
Ano 48, v. 20, julho 2022.

Editores desta edição:

Adriana Cruz, Adriana
Schneider Alcure, Amabilis
de Jesus, Gilson Motta,
Miguel Vellinho e
Sandra Vargas

Diagramação e projeto gráfico

Roberta de Freitas

*Capa Imagem criada pela artista
visual Laura Erber, 2022.*

CONTATO:

Rua Apeninos, 23 - ap. 601 - C

Córrego Grande, Florianópolis,

SC CEP: 88037-620

revistamamulengo@gmail.com

55 48 9 9116 5360

[https://abtbcentrounimabrasil.](https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/publicacoes/revista-mamulengo)

[wordpress.com/publicacoes/](https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/publicacoes/revista-mamulengo)

[revista-mamulengo](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,julho/setembro
(1973)- Florianópolis: ABTB/CUB.
Ano 48, n. 20, agosto 2022.
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.

MULHERES NO TEATRO DE ANIMAÇÃO DO BRASIL



_ SUMÁRIO



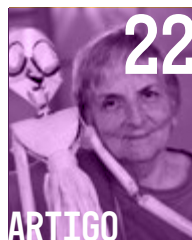
EDITORIAL

Manifesta,
mulheres!



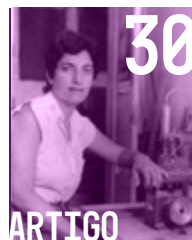
ARTIGO

Mamulengando
Alegria: legitimação
do fazer feminino
na cultura da
tradição popular
Cida Lopes



ARTIGO

Um olhar sobre
Magda Modesto
Maria Luiza Lacerda



ARTIGO

Terezinha Veloso:
bonequeira (artista
múltipla)
Cássia Macieira



ARTIGO

LEVEZA -
MOBILIDADE
RESISTÊNCIA:
relances sobre
a vida e obra de
Rachel Joffily
Ribas, bonequeira,
cenógrafa,
aderecista e
produtora cultural,
entre tantas outras
coisas.
Flora Petri Branco



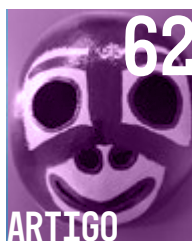
ARTIGO

O coletivo
particular: modos de
existência no Teatro
Lambe-lambe
**Inecé Gomes e
Jó Fornari**



ARTIGO

A RBB - Rede
de Bonequeiras
Brasileiras.
Verônica Gerchman



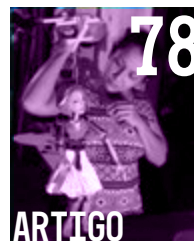
ARTIGO

Movimentos
de mulheres
Makuusi : maracás,
cuias pintadas e
pantonkon
Ananda Machado



ARTIGO

Boneca Abayomi,
artesanato brasileiro
contemporâneo:
afeto, memória,
referência
**Caeli da Silva
Gobbato**

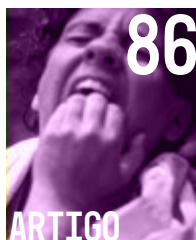


ARTIGO

Bagagens
emocionais
cenográficas para as
formas animadas :
A acolhida através
da cenografia criada
para o marionetismo
do Projeto Camapu
Nina Brito

REVISTA MAMULENGO Nº 20

MULHERES NO TEATRO DE ANIMAÇÃO DO BRASIL



A marionete é livre
Juliana Notari



Bonecos, de Ana
Teresa Pereira Neto
Beth Bado



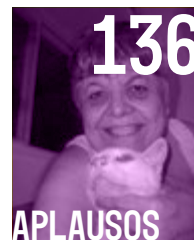
Ana Maria Amaral:
da poesia ao teatro
de bonecos
Wagner Cintra



Os amores de
Catarina
**Catarina
Calungueira**



Ao mestre Saúba,
com carinho,
admiração e
gratidão pelos dias
vividos ao seu lado
como aprendiz e
amigo
Sandro Roberto



A Mestre permanece
viva na arte dos
seus discípulos
Liz Moura



À memória do
Mestre Edicharles -
Bezerra da Costa
Ricardo Gutí



A Árvore Mãe
Iasmim Marques



Fernando Augusto
**Valdeck de
Garanhuns**



**Livros, Dissertações
e Teses**



Pombo Correio



MANIFESTA, MULHERES!

A luta de mulheres contra as formas de opressão nas sociedades patriarcais se interpõe às práticas das artistas do Teatro de Animação. O machismo e a misoginia matam, estupram e controlam nossos corpos, mas também nos silenciam, interrompem, invisibilizam e inferiorizam todos os dias. Imbuídas do compromisso ético e político da arte, é a luta que nos provoca a agir e nos une a favor das transformações que visam o mundo que queremos.

A revista Mamulengo nº 20 com o tema **Mulheres no Teatro de Animação do Brasil** traz olhares importantes para a força da resistência de mulheres entre nós, uma rede tramada por fios em conexões finas, mulheres diversas, vozes entrecruzadas nas linhas e entrelinhas dos textos, conexões entre práticas artísticas entrelaçadas. Traz homenagens importantes, memórias como forças propulsoras desta arte. Saudamos nossas antecessoras que, com suas conquistas, desbravaram caminhos.

Ouçamos a voz de Conceição Evaristo no trecho do poema *Meia Lágrima*: "Da língua cortada, digo tudo, amasso o silêncio e no farfalhar ao meio som, solto o grito do grito e encontro a fala anterior, aquela que emudecida, conservou a voz e os sentidos

nos labirintos da lembrança". Viva aquelas que abriram caminhos! Por elas somos encorajadas a fazer parte dessa arte. Viva Magda Modesto, Maria Terezinha Veloso Apocalypse, Raquel Joffily Ribas, Ismine Lima e tantas outras!

Nesta edição, as leitoras e leitores encontrarão **Artigos** sobre as poéticas de mulheres em diferentes regiões do país. Diferenças que se configuram também por esferas diversas de participação de mulheres na arte do Teatro de Animação e os seus modos de trabalho nesta linguagem.

A capa criada pela artista visual e poeta Laura Erber nos impulsiona, de imediato, a pensarmos no contínuo espaço-temporal dos nossos corpos, no silêncio instaurado, ou no grito prestes a sair, guardando e velando outra de nós. Sua escrita-imagem se abre em diferentes sentidos, tão fortes e capazes de abrigar as tantas cenas de animação que se apresentam ao longo desta edição.

Esta Mamulengo abre com um texto da mamulengueira pernambucana Cida Lopes. Como um editorial, esse texto reúne, para nós, a maioria dos subtemas que a revista traz. Além de abordar a importante questão da presença cada vez maior de mulheres no mamulengo, o texto

é um disparador de observações certeiras sobre as estruturas patriarcais do brinquedo e de um Brasil que insiste em permanecer no passado.

Em seguida, a revista apresenta textos que remetem à memória do Teatro de Formas Animadas, homenageando mulheres que influenciaram, construíram e mudaram os rumos desta arte no Brasil. Maria Lúcia Lacerda escreve sobre a importante trajetória de Magda Modesto. Flora Petri fala sobre Rachel Ribas a partir de sua intimidade no ateliê dos Contadores de Estórias, em Paraty, onde morou com sua mãe. Cássia Macieira oferece a perspectiva e a importância da presença artística múltipla de Terezinha Veloso Apocalypse na trajetória do Giramundo.

Inecê Gomes e Jô Furnari mostram uma rede de ações que propiciaram a eclosão do Teatro Lambe-Lambe, os modos de organização que muito contribuíram para a autonomia das mulheres como produtoras, diretoras e autoras de seus próprios espetáculos.

Verônica Gerchman trata da criação da RBB - Rede de Bonequeiras Brasileiras, logo no início do processo de distanciamento social devido à pandemia da Covid-19. A rede se constituiu como um espaço inédito de afetividade, solidariedade,

interseccionalidade, organização e mobilização.

Na sequência, Caelí Gobbato escreve em diálogo com Lena Martins, artesã e brincante maranhense, criadora das bonecas Abayomi. O texto dá voz à história de Lena, que está entrelaçada com a potência de vida e de luta dos movimentos negros dos anos 1980.

Ananda Machado escreve sobre outras perspectivas para a animação de formas e matérias a partir da relação de mulheres indígenas da etnia Macuxi, de Roraima, com objetos cotidianos e ritualísticos, suas memórias e histórias.

Finalizando esta seção, a revista traz dois textos sobre poéticas feministas no Teatro de Animação. Nina Brito escreve sobre as suas experiências como artista no projeto Camapu, em Belém, abrindo o baú de memórias de seus processos criativos. E Juliana Notari compartilha o seu manifesto, expondo a luta da artista pela autonomia na criação.

A seção **Galeria** recupera e apresenta um recorte do expressivo conjunto de fotos de Ana Teresa Pereira Neto, uma das poucas fotógrafas que construiu um acervo focado no Teatro de Animação. O material é parte da exposição *Bonecos*, criada por ela e que é parte da memória

afetiva de quem frequentou os Festivais de Canela (RS) no final dos anos 1980 e início dos anos 1990, cuja programação era de uma riqueza inestimável, difundindo a diversidade e a força do Teatro de Animação brasileiro daquela época. Ana Teresa registrou companhias de grande porte e importância no panorama nacional e internacional, com seu senso crítico e poético que aparece plenamente nas fotos presentes nesta edição.

Com toda a delicadeza e sensibilidade que Ana Maria Amaral merece, na seção **Percursos**, Wagner Cintra apresenta um aspecto pouco difundido da trajetória desta mulher que ele afirma "ser uma, se não a principal responsável pelo processo de amadurecimento e profissionalização do teatro de animação no Brasil". Ressalta também como foi a passagem da poeta Ana Maria Amaral para a pesquisadora e diretora teatral.

Nesta edição, convidamos a artista potiguar Catarina Calungueira para estreiar na seção **Texto Dramático** com *Os amores de Catirina*, em que inaugura a pauta feminista na Calunga do Rio Grande do Norte. Bela estreia neste espaço que recupera uma tradição dos antigos edições dos anos de 1970 e 1980, em que dramaturgias vindas

de dentro das toldas do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBNP) foram popularizadas.

Por fim, nossa seção **Aplausos** homenageia aquelas e aqueles que construíram uma parte significativa da trajetória do Teatro de Animação neste país. Para que sejam sempre aplaudidos e lembrados. Salve Mestre Saúba! Salve Daisy Nery! Salve Mestre Edicharles! Salve Ismine Lima! Salve Fernando Augusto! Nosso respeito e nossa gratidão.

Por fim, saudamos a nova gestão da ABTB/CUB que iniciou seus trabalhos este ano e segue conosco até 2025. Parabenizamos Andreisson Quintela, presidente (CE); Beth Bado, vice-presidente (RS); Maria da Conceição Reis Rosière (Conceição Rosière), secretária (MG); Carolina Maia, tesoureira (PR); Hermes Perdigão, 1º suplente (MG); Nelson Haas, 2º suplente (RS); Denise Di Santos (BA), Thiago Francisco (DF) e Cida Lopes (PE), conselheiros fiscais. Nossos votos de uma feliz gestão repleta de novas conquistas e realizações.

Comunicamos ainda que a partir desta edição, os queridos Omar Rocha, do Circo Tupiniquim - Teatro de Bonecos, de Fortaleza (CE), e o Prof. Dr. Gilson Motta, da Universidade Federal do Rio

de Janeiro (UFRJ), passam a ocupar o Conselho Editorial da Revista. Nossas boas-vindas aos estimados companheiros que, a partir de agora, se aproximam ainda mais desta Mamulengo, cada vez mais uma revista associativa.

Leitoras e leitores, desejamos que esta edição contribua para fomentar reflexões e discussões prementes sobre todas as mulheres, gritos que se multiplicam a cada dia, ecoando para transformar condições que já não cabem mais, nem dentro nem fora do contexto artístico do Teatro de Animação. Mais uma vez, queremos expressar também nossa gratidão a todas aquelas e aqueles que contribuem para que a Revista Mamulengo continue presente na leitura e no debate acerca das pautas que atravessam esta arte.

Escrito por Adriana Cruz, Adriana Schneider, Amabilis de Jesus e Sandra Vargas, editoras desta edição, juntamente com Gilson Motta e Miguel Vellinho.

ARTIGOS

MAMULENGANDO ALEGRIA: LEGITIMAÇÃO DO FAZER FEMININO NA CULTURA DE TRADIÇÃO POPULAR

Cida Lopes

O que representa nossa existência feminina, numa brincadeira popular, tradicionalmente de hegemonia masculina? Quantos sentidos podem ser dados e por quantas perspectivas podemos falar sobre mamulengo e gênero? E, cá estamos, novamente, diante dessa questão. A cada vez que somos provocadas a pensar sobre essa ser brincante é como se estivéssemos diante de um espelho, buscando dentro de nós respostas que nos levam a novas perguntas, e há em tudo isso uma sensação de constante busca pelo entendimento e afirmação de nossas identidades.

O mamulengo, teatro de bonecos popular brasileiro, é uma brincadeira popular, de natureza dramática, por meio da qual reunimos a comunidade para contar, cantar e encantar a existência de nossas vidas. Há muitas maneiras de discorrer sobre o teatro de bonecos popular: sua historicidade, os elementos que o compõem, a brincadeira, as histórias de vida dos nossos mestres, etc. Porém, no contexto de uma sociedade patriarcal e machista, como uma

*Mestre Zé Lopes
entre as filhas
Larissa e Cida
(2003). Foto: Acervo
Família Lopes*

1. Mamulengueira, bonequeira, produtora e arte educadora. Nasceu em Glória do Goitá, zona da mata pernambucana em 1989, brinca mamulengo desde os seus 7 anos, aprendeu o ofício com seu pai o mestre mamulengueiro Zé Lopes, patrono dos mamulengos de Pernambuco. Email: cirleide.nascimento89@gmail.com



família de mulheres mamulengueiras, residentes no interior de Pernambuco, cuja trajetória tem sido marcada pela busca de legitimação de nosso ofício, gostaríamos de partilhar um pouco dos obstáculos enfrentados neste ofício.

Pertencemos ao Mamulengo Teatro Riso, grupo fundado em 1982 pelo saudoso mestre Zé Lopes (1950-2020). Em 1989, Zé Lopes casa-se com Marinês Tereza do Nascimento. Em função do trabalho como artesã e brincante mamulengueira que começou a desenvolver ao lado do marido, a brincante passou a ser conhecida como Neide Lopes. Em seguida, vieram as filhas Cida Lopes

em 1989, Larissa Lopes em 1996, e o caçula, Theo, em 2009 (um garoto de 13 anos que está em processo de transição de gênero). Para saber mais sobre a nossa trajetória veja o site do grupo disponível neste link: mamulengoteatroriso.com.br Aprendemos a criar e dar vida aos bonecos com o mestre Zé Lopes ainda na primeira infância, ele foi nosso primeiro incentivador, então dentro de casa não havia impedimentos com relação ao fato de sermos meninas/mulheres brincantes. Aprendíamos com nossos pais, nossa mãe aprendeu com o pai, desde sempre família e trabalho caminham juntos. Em 2008 fundamos



*Neide Lopes.
Foto: Acervo
Família Lopes*

*Cida Lopes.
Foto: Acervo
Família Lopes*



o nosso brinquedo, o Mamulengando Alegria inicialmente toda equipe composta por mulheres.

Naquela época, meados da década de 1990 até o início dos anos 2000, não havia tantas mulheres brincantes como vemos hoje. Por aqui, Dona Zefa, do Mamulengo Riso do Povo, de Lagoa do Itaenga (PE), e Dona Marlene, do Mamulengo Nova Geração, de Carpina (PE), ambas sempre acompanhando seus companheiros, respectivamente Zé de Vina e João Galego. Além de tocar e cantar, essas mulheres estavam inseridas em outras funções, quer seja dentro do brinquedo ou no cuidado com a casa e a família, dando suporte para que os companheiros pudessem se dedicar exclusivamente ao brinquedo.

Nesse sentido, por vezes, Neide Lopes amamentava as crianças, dava conta dos afazeres domésticos, e em paralelo, mantinha a produção no ateliê. Ainda acompanhava Zé Lopes nas apresentações como sua contramestra, junto a ele no terreiro ela atuava montando a barraca, organizando a entrada dos bonecos, brincando, e depois fazendo toda a pós-produção rumo ao caminho de casa.

A jornada dupla, ou até mesmo tripla de trabalho sempre pareceu algo natural para a mulher interiorana. Cuidar da casa, dos filhos e cuidar da roça... Cuidar da casa, dos filhos e costurar, lavar, passar pra fora... Essa condição por muito tempo pareceu algo entranhado na estrutura da nossa sociedade, dado como uma sentença, passada de avó para mãe, de mãe para filha... Esse peso que o machismo coloca em nossas costas se converte numa desigualdade que, para mulheres brincantes, ganha uma dimensão

*Apresentação do
Mamulengando
Alegria, sem
data. Foto: Acervo
Família Lopes*



ainda mais cruel quando o homem, o mestre, é posto como o único autor de um trabalho que é coletivo.

Por muito tempo, os visitantes do nosso ateliê, outros brincantes mamulengueiros e entidades pareciam não querer ver, entender e legitimar que junto ao mestre havia três mulheres, integralmente comprometidas com o fazer e, portanto, co-autoras do Mamulengo Teatro Riso. O não reconhecimento de um trabalho coletivo é como uma ferida aberta, uma violação e um desrespeito. Ainda hoje, nos sentimos cotidianamente sendo colocadas à prova, tendo que reafirmar nossas capacidades como brincantes, mamulengueiras e artesãs.

O mamulengo que brincamos possui histórias

e personagens que vêm sendo repassados de geração em geração, estamos ligadas a esta tradição. Por tal razão, já passamos por algumas situações inusitadas e constrangedoras em nossas brincadeiras, como falas repreensivas pelo fato de colocarmos em cena passagens que remetem a situações obscenas e violentas (que, aliás, são reflexo do cotidiano da sociedade brasileira e servem para que denunciemos opressões, sobretudo, violências de gênero), geralmente essas falas seguem de "bondosas" orientações para que adotemos um estilo menos profano, mais direcionado ao público infantil, distante dos conflitos sociais que abordamos em cena.

Família Lopes, da esquerda para a direita: Larissa, Neide, Theo e Cida (2022). Foto: Alex Apolonio.



Em outras ocasiões, ao brincarmos em festivais junto a mamulengueiros homens, colocando passagens com o mesmo teor dramático, é comum ouvirmos os seguintes "elogios": – Vocês são boas, brincam como homem. Ou, quando saímos da barraca ao fim da apresentação, também ouvimos – Pensei ser um homem brincando. E até mesmo: – Não havia ninguém contigo aí dentro? No caso, sugerindo que havia um homem brincando conosco dentro da barraca.

Entendemos que pelo fato do mamulengo ser uma brincadeira historicamente protagonizada por homens, haja estranhamentos pelo fato de sermos três mulheres, interioranas, botando boneco. Ademais, diante da existência secular do brinquedo, no contexto da Zona da Mata Norte pernambucana, foi apenas nos últimos 20 anos

que nós, mulheres, passamos a ocupar funções de destaque no brinquedo. Mas, repudiamos todas as formas de deslegitimação. Encontramos nosso lugar na sociedade a partir da arte, do mamulengo, hoje entendemos que ser mulher brincante é uma construção/luta diária, somos mamulengueiras e temos a liberdade de fazer a nossa brincadeira do jeito que acreditamos que ela deve ser.

As vivências aqui brevemente relatadas apontam para situações que quando não nos invisibilizam de maneira sutil, tentam diminuir



de forma explícita nossa capacidade e potencial. Estamos questionando e rejeitando a dupla, tripla jornada, estamos questionando e fazendo questionar "dicas" e "elogios" que, na verdade só reforçam estereótipos e preconceitos de gênero. Hoje temos que levar à cena questões sobre machismo, violência física, psicológica e patrimonial contra a mulher, mas esperamos que em um futuro não muito distante, as novas gerações de mulheres mamulengueiras não precisem mais lidar com tantas dores e opressões

por meio do riso, que as meninas que um dia virão a se tornar mulheres mamulengueiras possam simplesmente brincar com as Quitérias, Catirinas, Xoxas e Chicas, encontrando outras narrativas cômicas que não sejam estratégias de enfrentamento ao machismo, que um dia possamos viver numa sociedade que não nos invalide enquanto mulheres e artistas.

Não queremos ser algo em relação ao outro [homem], somos quem somos, únicas, potentes e plurais. ■

UM OLHAR SOBRE MAGDA MODESTO

Maria Luiza Lacerda¹

Sempre tive memória curta e sempre fiz confusão com as datas. Quando me pediram para escrever sobre Magda, tentei começar situando-a no tempo da minha história de vida e não consegui; onde ela entrou, como foi e quais foram suas realizações? Não sei. Não a encontrava no tempo cronológico, mas via sua presença forte, claramente, na essência do que me atraía no Teatro de Formas Animadas. Ela foi um tesouro que encontrei na minha busca pela síntese das coisas, pela beleza da verdade, não importa se feia ou bonita. Seu jeito objetivo de ser – guiado por uma clara inteligência – foi um caminho para o meu desenvolvimento profissional. Quantas e quantas vezes, subindo naquele elevador do edifício onde ela morava, em Ipanema, fui levada a pensar mais profundamente sobre o quanto significava o boneco no cenário da cultura brasileira e, mais particularmente, na minha própria vida. Foi com ela que comecei a perceber a força dessa expressão artística e seu lado político-social. Mas acho que, na verdade, essa

¹ Formada em Educação, diretora e autora teatral. Em 1975 criou o Grupo Revisão, coletivo carioca e detentor dos mais importantes prêmios dados ao setor entre as décadas de 1970 e 1980. Foi secretária na ABTB, no biênio 1977-78 e também Assessora Internacional da UNIMA em 1981-82. Foi presidente do conselho da ABTB em 1979-80. Na ARTB, foi vice-presidente em 1986-87. E-mail: marilulacerda@yahoo.com

*Magda Modesto
(2002). Foto Guto
Muniz (Foco in Cena).*





*Magda Modesto
(aprox. 1980).
Foto: Arquivo da
família Modesto.*

amizade foi muito mais que isso. Ela era a irmã mais velha, mais sábia, que com sua simples presença me estimulava a procurar um caminho mais profundo, como mulher e como artista. Tinha um estilo próprio, desde o modo como se expressava, até seu modo de ser e de se vestir com suas roupas pretas indiferentes à moda vigente. Mulheres com muita personalidade, sempre impõem certo desconforto no seu entorno. Não compactuava, não tinha meias palavras, não queria agradar a ninguém. Era simplesmente

honestamente consigo própria, e isso me fascinava, pois tenho a tendência a me perder muitas vezes, nas pessoas e nos ambientes. Por isso ela era essencial para mim, iluminava o caminho verdadeiro, mais direto, o que me permitia um maior contato comigo mesma. Internamente a comparava com a figura mágica da Baba Yaga, do livro de Clarissa Pinkola Estés, *A Ciranda das Mulheres Sábias*. Mas ela não sabia nada disso, ela era assim, simplesmente assim, como a irmã mais velha, que só com sua presença me colocava no meu lugar.

Foi com ela que conheci meu lado educadora, dentro da experiência de conceber uma maneira de ensinar a língua inglesa com o teatro de bonecos. O método se baseava na urgência e necessidade que o boneco tinha de se expressar, o que só podia ser feito em inglês. Foi um trabalho grande, que durou alguns anos, em que tentamos sistematizar uma vivência real da língua. Lembro-me também que fizemos *slides* (apresentações no audiovisual), porque naquela época ainda não existiam os recursos de tecnologia atuais. Os verbos eram trabalhados nos movimentos com o corpo. Ela chamava de "comunicação orgânica", chamando atenção para a necessidade



*Javier Villafañe
e Magda Modesto
(1990). Foto: Ana
Teresa P. Neto.*

de se colocar todo o corpo na aprendizagem. Foi no início dos anos 1970 que esse método foi aplicado na Escola Toca do Coelho, no bairro da Gávea, Rio de Janeiro, durante 3 anos com muito sucesso. Mas o interesse crescente no

Teatro de Animação deixou esse trabalho de lado, com Magda cada vez mais empenhada em sua pesquisa do teatro de mamulengo e eu, em minhas encenações e criações de textos com bonecos, participando de festivais e trabalhando na ABTB



Magda Modesto no tradicional desfile do Festival de Teatro de Bonecos de Canela (RS), (1990). Foto: Miguel Vellinho.

desenvoltura a posição do Brasil no exterior.

Tendo feito ampla pesquisa sobre o teatro popular brasileiro, e consciente de sua importância no cenário mundial, sentiu a necessidade de torná-lo mais conhecido e a ter dados mais precisos sobre ele. Era admirável como ela reunia essas informações sobre mamulengueiros. E como se não fosse suficiente ter as informações sobre eles, foi se cercando de seus bonecos, tornando-os vivos dentro de seu universo mágico. Assim, sua casa se foi enchendo de habitantes estranhos que traziam consigo toda uma poética humana, desconhecida para mim naquela época. E aquelas figuras fortes, talhadas com simplicidade na madeira ou esculpidas em *papier maché*, começaram a fazer parte de tal maneira do mundo de Magda, que já não me parecia possível a existência dela sem eles. Foi através deles que aprendi o verdadeiro significado da arte desse teatro: a síntese do personagem e de sua função sendo expressa numa única forma. A figura que é e não pode deixar de ser no decorrer da peça. De fala pouca e de muito resumo no que diz (como diria Guimarães Rosa), porque já traz em sua própria feição, sua função na história. É explícito. Você diz na forma o que ele é e a que veio. O ator se torna

e ARTB. Neste trabalho ela me ajudava a ver de uma maneira mais ampla as implicações das ações necessárias na implementação de medidas para o desenvolvimento e estímulo do Teatro de Animação no Brasil. Sempre visando uma maior expansão, acabou preenchendo seu lugar de direito na UNIMA, em que pôde ampliar com maior

o personagem no decorrer da peça, o boneco já é. Não necessita de apresentação; é o personagem em toda a sua intensidade dramática. Por isso é condicionado por uma necessidade básica de síntese. Síntese não só na forma, mas no gestual, texto e ritmo. Podemos dizer mesmo que seja um símbolo. Gordon Craig (1872-1966) diz que o corpo do ator é e será sempre real e por ele não se pode alcançar todo o convencional do símbolo. Sobre isso, Ariel Bufano (1931-1992), enfatiza a síntese, dizendo que ela, sendo o total de uma vivência ou de uma emoção, consegue alcançar com um só gesto ou uma atitude postural, toda uma maior potencialidade. As interrelações estabelecidas entre os personagens também sofrem o mesmo processo, se tornando cristalizadas e objetivadas através de uma esquematização. Assim o personagem se encontra preso na imagem literal e fixa do seu papel e responde à expectativa da audiência sendo o que é e que não pode deixar de ser. Pode-se presenciar então a representação do conflito do ser humano com seu papel social, o que leva a plateia a se distanciar com respeito a ela mesma, podendo se criticar e, algumas vezes, rir de sua própria farsa. Lembro-me quando trabalhamos juntas sobre um texto que tínhamos

que escrever para a Revista de Teatro de 1987², exatamente sobre isso. Fiquei maravilhada com a facilidade que ela achou os textos de mamulengo, que serviriam de exemplo para essas afirmações. Mas ela não era só teórica, conseguia detectar isso nos espetáculos que víamos juntas. Fiz um curso em Charleville-Mézières, na França, eu e mais cinco bonequeiros brasileiros, e Magda foi para o Festival que aconteceu logo em seguida. Não preciso dizer o quanto nos deliciamos juntas comentando os espetáculos, sentadas na praça, devorando uma enorme bisnaga com queijo *La vache qui rit* (que era o mais barato) e um copo de vinho delicioso, para poder apreciar melhor as situações...

Não posso deixar de fazer um paralelo entre esses bonecos mamulengos e o "personagem" Magda, que sempre me pareceu meio mítica, meio mágica, meio feiticeira. Poderia morar numa floresta encantada, em uma casa que seria um barco com asas, onde haveria uma antena mágica que captava o mundo para ela.

Política-social por natureza, ela era uma crítica atenta e feroz da sociedade. Mas mesmo não deixando pedra sobre pedra em suas análises, ela nunca deixou de ser uma grande incentivadora

de possíveis mudanças no seu entorno e também dentro da própria dinâmica do teatro de bonecos como um todo. Sua maneira objetiva de ver e com metas bem definidas, se impacientava às vezes com a superficialidade e as divagações inúteis, naturais de qualquer grupo social, mas sua visão maior se encantava com qualquer obra criativa autêntica que se lhe deparava. Ela não fazia teatro, não era artista, nunca a vi tentando ser. Vejo nessa identificação de Magda com o boneco, uma afinidade de SER.

Na verdade, na minha carreira como bonequeira, mais intuitiva do que qualquer outra coisa, algumas vezes meio perdida de mim mesma, Magda me surgia e, apenas com sua presença amiga, me colocava de volta ao meu lugar, à minha função. Mas isso não queria dizer que não me aceitava com toda a minha loucura e dispersão, que não aceitava e compreendia a multiplicidade humana de ser de todos nós. Eu me sentia aceita e perdoada sempre. Nossa amizade, que durou anos, tinha uma particularidade: ela nunca abriu sua vida particular comigo. Nada sei

de sua vida íntima, como esposa, mãe e mulher. Na parede de seu apartamento, um dia, ela me mostrou orgulhosa um painel de *patchwork* que a filha tinha feito. Fiquei chocada... ela tinha filhos, marido, toda uma vida particular... e simplesmente o fato era que eu não estava inserida lá. Uma contradição? Ou mais uma comprovação da profunda afinidade de ser do boneco, que eu tanto admirava? Eu a conhecia como "personagem", naquela figura, naquela função. Mesmo assim, não posso deixar de observar que sempre me senti como se a conhecesse profundamente, de há muito, mesmo sem saber nada das outras Magdas que habitavam aquela mesma personagem.

Mas sem dúvida alguma, essa amiga extraordinária me deixou um mandato: mergulhar em minha própria verdade, num planeta onde tudo leva à massificação. E bem como nos lembra o boneco: expressar o meu conteúdo, de forma precisa, inteligente, econômica e sintética. Mas como expressar a natureza humana, com toda a sua riqueza e multiplicidade assim? Como dominar o medo de se perder ou de não entender nada? Se isso é impossível, então vamos tentar

brincar, reduzir a vida numa dimensão menor, em um teatro que permita uma representação dessa existência. Nessa pequena dimensão, podemos representar as incríveis conexões da vida, apelando para os “voos titeretescos” – como ela chamava as possíveis tecnologias da época – e obrigar o espectador a rever seus conceitos, com a inusitada carga de significados que apresenta então um objeto do seu cotidiano e, assim, dominar nosso medo e angústia, frente ao desconhecido. ■

REFERÊNCIAS:

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *A Ciranda das Mulheres Sábias*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.

MODESTO, Magda, LACERDA, Maria Luiza. *Teatro de Bonecos – Essa especificidade*. In: Revista de Teatro, Número 462. SBAT, Rio de Janeiro, 1987.

NOTAS

2 MODESTO, Magda, LACERDA, Maria Luiza. *Teatro de Bonecos – Essa especificidade*. In: Revista de Teatro, Número 462. SBAT, Rio de Janeiro, 1987.



TEREZINHA VELOSO: BONEQUEIRA (ARTISTA MÚLTIPLA)¹

Cássia Macieira²

A bonequeira, aquarelista, escultora, professora e pintora Maria Terezinha Veloso Apocalypse (1936-2003) foi cofundadora do Grupo Giramundo Teatro de Bonecos³. No acervo do Grupo, além de aproximadamente 1.500 bonecos, podem ser vistas a maestria e as escolhas estéticas dessa colorista virtuosa. A representação de seus olhos grandes e arredondados está impregnada nos desenhos e bonecos projetados por seu companheiro, Álvaro Apocalypse (1937-2003), também cofundador do Grupo⁴.

Terezinha Veloso foi professora de teoria da cor, desenho e pintura, formou-se em Escultura e teve vasta participação em mostras nacionais e estrangeiras. Pode-se afirmar que, em suas obras (aquarelas, esculturas, objetos, pinturas), há primazia da figura humana, preferencialmente transcrita em escultura-bonecos.

² Artista visual, bonequeira-atriz e professora da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Doutora em Literatura Comparada: Literatura, outras Artes e Mídias pela UFMG, pesquisadora em artefatos lúdicos e membro do Grupo Intermídia UFMG/CNPq. Email: cassia.macieira@uemg.br e macieiracassia@gmail.com

O crítico de arte Márcio Sampaio, em *Terezinha Veloso: acordo poético do cotidiano*, postula sobre a vocação da bonequeira:

De sua longa experiência como escultora, interessada na investigação do espaço e a relação da matéria com a figura no limite da abstração, Terezinha Veloso transpôs o domínio técnico e a capacidade de moldar formas expressivas com diferentes materiais, aplicadas à configuração de personagens e objetos utilizados nos espetáculos do Giramundo, de cuja criação e direção ela participou desde 1970. Essa nova experiência que levou o grupo a pesquisar materiais, formas de manipulação e de movimento, retornou à obra pessoal da artista nas invenções de esculturas manipuláveis, sempre prontas para o movimento. São os objetos fantásticos que povoam o universo mágico do Giramundo que a artista vai levar para a sua pintura. Com uma técnica refinada, Terezinha Veloso ausculta a realidade, articula fragmentos do mundo visível e transfigura-o; flagra a quietude e o silêncio do cotidiano, despertando-o com suavidade. Estabelece

este cenário singelo – um canto da casa, a biblioteca, a mesa posta para a cerimônia familiar –, recorte da vida, no que ela tem de beleza, harmonia e serenidade. É nesse cenário que os bonecos, os objetos da casa – sinais do mundo reunidos no aconchego doméstico –, reconduzidos pela pintura ao nosso campo de percepção, transformam-se em expressões de um tempo vivido com intensidade, dos desejos e anseios que ganham permanência pela arte. Postas em silencioso diálogo, essas coisas se fundem e fundam a leveza dos dias, testemunho poético da vida (SAMPAIO, 2011, p. 193).

A artista manteve suas produções artísticas individuais e coletivas⁵ paralelamente à carreira de professora na Escola de Belas Artes (EBA/UFMG) e à imersão no Giramundo, onde se dedicou às inúmeras montagens cênicas anuais, atuando e colaborando com a criação e a manipulação dos bonecos. No Giramundo, sua participação pode ser comprovada pela estética dos figurinos e acabamentos, nos ensaios e viagens, pela preservação do acervo e na orientação de estagiários.

Ela criou cartela de cores para "as peles"

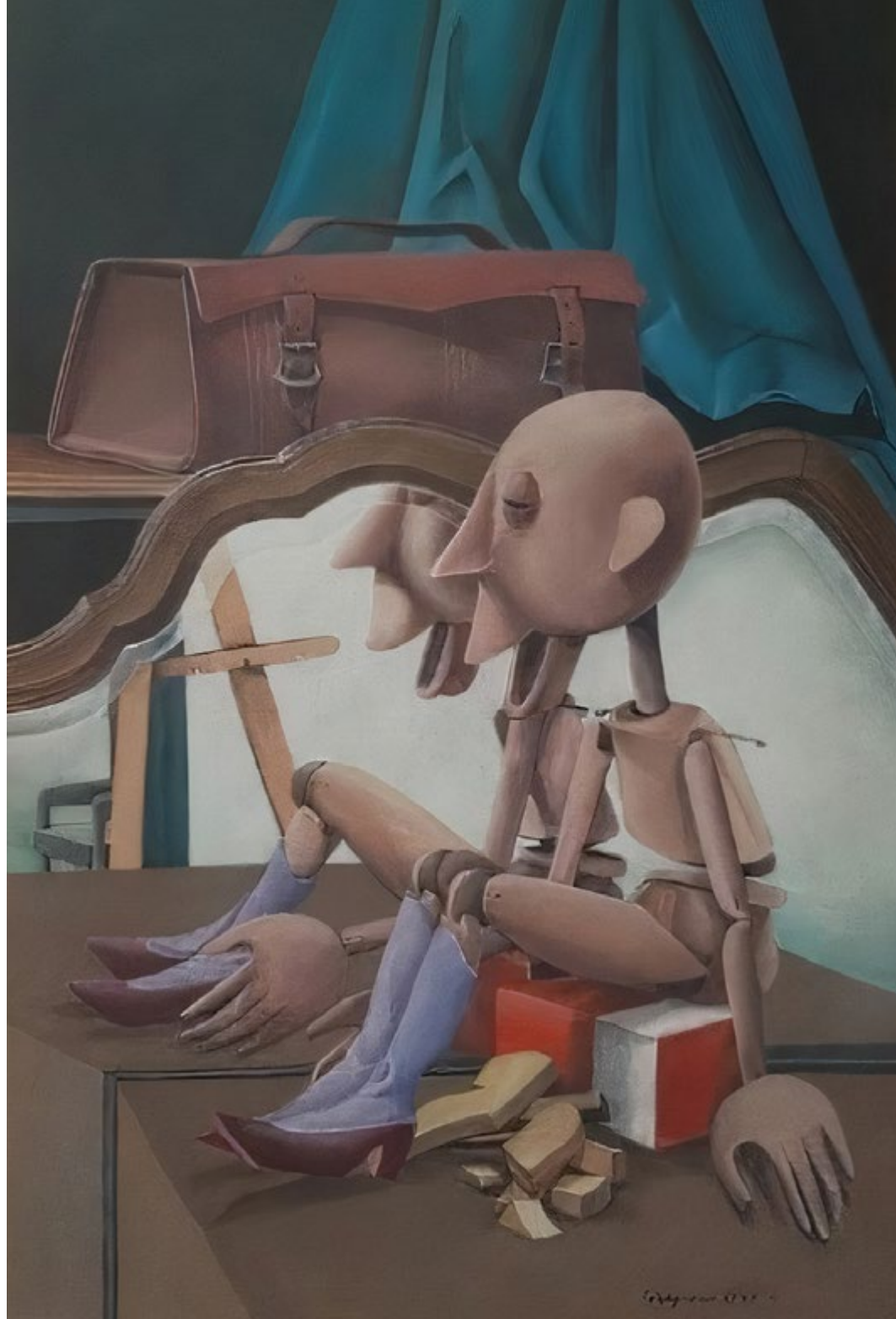


*Terezinha Veloso, em momento de criação
Foto: Acervo da Família Apocalypse.*

dos bonecos e os enxergava como elementos constitutivos de seu repertório conceitual – o qual permeia as aquarelas, esculturas e pinturas (natureza-morta) –, permitindo-nos pensar o objeto inanimado como: a) um afeto da artista-educadora; b) detentor de estética própria, afinada com os projetos do Giramundo; c) modo de agenciamento e dispositivo interdisciplinar, fundamental para as escolhas estéticas/de afeto da artista.

O Giramundo nasce a partir das *expertises* de seus membros – aquarelistas, desenhistas, escultores e pintores; todos, operando mediante

suas construções imaginárias e embates cotidianos, promoveram uma reconhecida prática interartes⁶. Elevar o boneco ao estatuto de obra de arte (e de objeto cênico) sempre foi a força motriz e o índice do percurso criativo de todos. Integrante desse coletivo de artistas, Terezinha contribuiu, com seus pares, para que o Giramundo se consolidasse, nacionalmente, como instância de pesquisa, experimentação e reinvenção, tendo o boneco como tônus de todos os projetos.



Natureza-morta, de Terezinha Veloso (1987), acrílica sobre tela, 60 x 40 cm. Acervo de Beatriz Apocalypse. Foto: Ricardo Da Matta.



Ao investigar a plástica das formas e a construção dos objetos, conjugando a esse exercício outras demandas, enquanto artista, educadora, mãe e mulher, Terezinha impregnou seu trabalho de subjetividades plurais. A escolha por exercer inúmeras funções no Grupo e, simultaneamente, atuar como artista-educadora, requisitou-lhe compreender a própria identidade e o papel de agente cultural – ambos os status, afetados pelas articulações intrínsecas ao fazer artístico.

Terezinha colocou a criatividade a serviço do ensino, da pesquisa e da aprendizagem, tendo o boneco, invariavelmente, como agenciador, dispositivo de

afeto e, claro, como disparador de novas maneiras de se pensar. Ao mesmo tempo em que se colocavam como aprendizes, interpretando e experienciando metodologias estético-plásticas inéditas, a artista-educadora e seus alunos e alunas desenvolveram importantes processos investigativos.

Dentre um emaranhado de formas, materiais e ensino informal, a cumplicidade de mestres e alunos, no galpão "vívido" do Grupo Giramundo (durante 22 anos, funcionou no anexo da

*Terezinha e Álvaro
Apocalypse em cena
Fonte: Acervo da
Família Apocalypse.*

EBA/UFGM), gerou uma linguagem híbrida e provocativa, contaminando, igualmente, as aulas "regulares". É correto afirmar que tal prática, atrelada à pesquisa visual, foi fundamentada e organizada sem regras, com entrelaçamentos culturais, enfrentamentos de similaridades e diferenças e trocas entre os sujeitos envolvidos.

Sob a perspectiva da Crítica Genética⁷, discutir e acessar a rede do processo criativo de artistas propicia ampliar os limites de suas anotações, diários e esboços, e encontrar seu pensamento. Nesse sentido, torna-se viável entender ainda mais os múltiplos protocolos criativos de Terezinha Veloso e ter, em mãos, a "arqueologia" da artista. Assim – perscrutada essa trajetória de sucesso – infalivelmente se confirmaria o que já está posto: o boneco é um gesto (*ethos* e *pathos*) que moldou sua vida. ■

NOTAS:

1. O presente texto originou-se do artigo: MACIEIRA, Cássia. Sobre experiências interartes e educação: Madu e Terezinha Veloso, do Grupo Giramundo Teatro de Bonecos. Revista Pós. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/20652>>. Acesso em: 28 maio 2022
3. "O Giramundo foi criado em 1970, em Belo Horizonte, pelos artistas plásticos Álvaro Apocalypse, Tereza Veloso e Madu. O grupo montou 36 espetáculos, construindo um acervo de aproximadamente 1.500 bonecos. A atenção plástica e o cuidado técnico na construção de bonecos e espetáculos, aliados ao interesse pela cultura brasileira, proporcionaram

reconhecimento nacional ao Giramundo, colocando-o na história do Teatro Brasileiro." Disponível em: <<http://giramundo.org/>>. Acesso em: 28 maio 2022.

4. Da tríade de fundadores do Giramundo, Madu, atualmente, mora em Lagoa Santa/MG. (MACIEIRA, Cássia. Sobre experiências interartes e educação: Madu e Terezinha Veloso, do Grupo Giramundo Teatro de Bonecos. Revista Pós. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/20652>>. Acesso em: 28 maio 2022.

5. Exposições coletivas: 20º Salão Anual de Pintura; 9ª Bienal Internacional de São Paulo ; Artistas Mineiros, Ouro Preto/MG (1961); Inauguração da Galeria da AMAP (1963); *Brasilian Contemporary Art*, Museu de Lagos, Nigéria (1963); Artistas Brasileiros (evento itinerante pelos países da América Latina, 1968); Galeria do ICBEU, RJ/RJ (1969); *Exposition de Artistes Étrangers*, Unesco, Paris (1970); Artistas Mineiros, Ouro Preto/MG (1970); D. Quixote, Palácio das Artes, BH/MG (1973); Galeria do Teatro Carlos Gomes, Vitória/ES (1974); Giramundo, Galeria Guignard, BH/MG (1975); Galeria Seleart, Bolonha, Itália (1974); Formação da Arte Contemporânea em Belo Horizonte, MAP, BH/MG (1997); Centro Cultural UFGM – 10 Anos, Centro Cultural UFGM, BH/MG (1999); Gabinete de Arte, Prefeitura de Belo Horizonte, BH/MG (2001). Exposições individuais: Bar e Galeria Chez Bastião, BH/MG (1970); Galeria AMI, BH/MG (1974); Portal Galeria de Arte, SP/SP (1978); Sala Corpo de Exposições, BH/MG (1979).

6. "A terminologia *Interartes*, sob a perspectiva da *Estética Comparada*, pode ser entendida como a relação entre/inter duas ou mais artes. Tal relação pode ser: mútua, de paralelismo, mixagem, ruptura, concordância, influência, interação, reciprocidade, aproximação, entre outras noções. Nesse contexto, a Arte pode ser compreendida como: gênero, linguagem, disciplina, conjunto signico, mídia, mídia plurimidiática (ópera, *happening*), combinação de mídias e intermedialidade (fenômeno ocorrente entre as mídias e categoria de análise crítica)" (MACIEIRA, Cássia. INTERARTES (verbete no prelo).

7. Campo transdisciplinar que estuda os processos de criação em diversas áreas, como a literatura, as artes visuais, o teatro e o cinema.

REFERÊNCIAS

GRUPO GIRAMUNDO TEATRO DE BONECOS. *Site*. Apresenta informações diversas sobre o grupo. Disponível em: <<http://giramundo.org/>>. Acesso em: 20 fev. 2020.

MACIEIRA, Cássia. Sobre experiências interartes e educação: Madu e Terezinha Veloso, do Grupo Giramundo Teatro de Bonecos. *Revista da Pós-EBA*. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/20652>>. Acesso em: 28 maio 2022

SALLES, Cecília A. CARDOSO, Daniel Ribeiro. Crítica genética em expansão. *Revista Ciências Cultura*, São Paulo, v. 59, n. 1, jan./mar. 2007. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S000967252007000100019>. Acesso em: 29 jun. 2022.

SAMPAIO, Márcio. *Álvaro Apocalypse*. Belo Horizonte: VGM; Ministério da Cultura, 2011.



*Objeto em madeira,
de Terezinha Veloso
(1987), acrílica
sobre tela. Foto:
Autor desconhecido*

LEVEZA- MOBILIDADE- RESISTÊNCIA

**RELANCES SOBRE A VIDA E
OBRA DE RACHEL JOFFILY RIBAS,
BONEQUEIRA, CENÓGRAFA,
ADERECISTA E PRODUTORA
CULTURAL, ENTRE TANTAS
OUTRAS COISAS.**

Flora Petri Branco¹

Nunca escrevi para uma publicação assim e confesso que travei durante vários momentos dessa jornada. Não que faltassem histórias para contar, claro que não, talvez justamente pela infinidade de fios que eu poderia puxar para tecer esse texto, tardei a conseguir começar. Vencendo as minhas habilidades literárias capengas, senti que este artigo ficou mais para uma organização de textos, uma compilação de passagens da vida e obra dessa bonequeira que através de sua singeleza e "comunicação silenciosa"

1. Produtora cultural. Desde 2001 integra equipes dos principais festivais e instituições de Paraty (RJ), cidade em que é radicada desde 1994. Com a intenção de fortalecer a cena independente local, em 2015, dividiu a gestão do espaço cultural Madame Duranga, realizando exposições, lançamentos de livro e saraus. Atualmente pesquisa sobre planejamento estratégico e desenhos de serviços culturais remotos. Email: florapetri@gmail.com

Rachel Ribas.
Foto: Garapa Coletivo
Multimídia



emocionou tantas plateias durante sua passagem pela terra.

No grupo Contadores de Estórias, as mãos que faziam os bonecos eram de Rachel Joffily Ribas, era ela que construía os bonecos, de acordo com o que Marcos Ribas, seu companheiro, precisava de determinada personagem. Ela dava a força visual e ele a expressão cênica para esses bonecos-atores que tomaram formas diversas e ora protagonizam, ora dividem os palcos com atores-humanos, sempre de forma poética. Acho interessante essa coisa da "força visual" (Ribas, 2010, p. 2), revela a consciência da artista sobre a

sua obra, sobre o impacto que ela gera no público, a emoção proposital bem sucedida.

Não me recordo exatamente do dia que eu conheci a Rachel. Viemos eu e Teo, meu irmão, com nossa mãe, Inez Petri², conhecer Paraty e o Teatro Espaço (sede do grupo). Era 1994 e eu ainda não tinha nem 10 anos. Minha mãe havia se integrado aos Contadores de Estórias há pouco tempo e o espetáculo "Em Concerto"³ estava recém estreado, o que fazia com que minha mãe vivesse na estrada entre Paraty e Niterói, nossa cidade natal.

Nessa viagem comecei a entender que nos mudaríamos para Paraty e assim foi. Poucos



meses depois viemos de mala e cuia, viver no sobrado do Centro Histórico onde moravam o Marcos e a Rachel. Me encantava aquela nada típica casa de artistas, com um jardim interno no meio da casa, muitos jogos e livros. Logo na entrada você deixava os sapatos e havia muitas bicicletas encostadas num muro antigo de pedras que no alto tinha grande cabeças de bonecos de espetáculos antigos, dos anos 1970 talvez, nada parecidos com os bonecos que minha mãe e Rachel, em grande sincronia coreográfica, manipulavam

no misterioso espetáculo adulto que ao entrar em cartaz mudou toda a minha vida.

Crescer em um teatro é algo curioso e incomum. O ateliê e o palco viram uma extensão da casa e vice-versa. aquela coisa de companhia familiar, *"todo mundo faz um pouco de tudo"* e quando me dei conta estava trabalhando de anjo de palhaço, depois na lojinha do teatro e na divulgação do espetáculo, até cheguei a frequentar o ateliê em algumas ocasiões, mas não tinha grandes aptidões com as manualidades minuciosas.



*Rachel Ribas. Foto:
Autor desconhecido*

Fui trabalhar como assistente direta da Rachel na produção, em 2009. Naquele momento a companhia se preparava para as comemorações dos 40 anos do grupo. Os planos eram muitos: um espetáculo novo, grande elenco, turnês, livro comemorativo, um festival! Foram anos de muito trabalho, muitos formulários e letrinhas miúdas de editais, muitas viagens, malas extraviadas e espetáculos internacionais.

Essa foi a minha escola de produção e assim Rachel me ensinou na prática, sem método e de maneira nada convencional, como uma companhia de teatro (de bonecos) independente e com muitas realizações na bagagem, além de se sustentar de bilheteria por anos a fio numa cidade litorânea pequena, realizava sonhos que não cabiam na folha de pagamento.



Cabeças de bonecos. Foto: Autor desconhecido

"MODO DE VIVER INSEPARÁVEL DO MODO DE CRIAR"⁴

Gosto de imaginar a Rachel, com seus vinte e poucos anos, vivendo em Nova Iorque com o Marcos, jovem, imigrante, artista, latina, ainda sem saber a dimensão que seu trabalho tomaria, absorvendo a força criativa da época e do lugar e especulando as possibilidades de desenvolvimento artístico conjunto com sua simbiótica dupla. Em 1971, com um pé no Central Park e um pé na Cultura Popular Brasileira, Rachel e Marcos fundiram design, ilustração e o teatro de vanguarda de NY com contos indígenas e técnicas de modelagem de máscaras típicas da Cavahada e da Festa do Divino do interior de Goiás, se apresentavam ao ar livre, passavam o chapéu e ganhavam o suficiente para comer, pagar o aluguel e até ir ao cinema. Assim nasceu o

grupo Contadores de Estórias ou *The Storytellers*, como eram chamados então.

Há quem chame de sonho, de desejo, objetivo, até de loucura, não importa, fato é que o jovem casal seguiu obstinado em direção aos rumos que ia traçando conjuntamente, em busca de ver o mundo e viver da sua arte, com todo romantismo e perrengue que isso acarreta. "Todo um lado de experimentação estética teatral e todo um outro lado que é de sobrevivência."⁵

Muito planejamento e turnês depois, compraram um casarão no Centro Histórico de Paraty e montaram a sede do grupo.

"Nesse prédio, instalou primeiro o seu ateliê e depois uma pequena sala de espetáculos onde passaram a ensaiar e fazer apresentações eventuais dos seus trabalhos e de convidados. (...) Foi o início

Ilustração dos bonecos do espetáculo A Emersão. Foto: Rachel Ribas

de um longo período de implantação do seu teatro na cidade, que durou pelo menos dez anos." (Ribas, 2011, p. 35).

Como a própria Rachel diz na entrevista concedida a Fabio Maleronka, "Em Paraty a gente conseguiu resolver esse problema da sobrevivência, a gente consegue que o Teatro seja sustentável através dos ingressos, através dele mesmo, o que é bem raro⁶.

Yacoff Sarkovas, grande especialista em administração cultural, também comenta sobre a intenção e alcance da sustentabilidade do grupo:

"A busca do equilíbrio entre a expressão artística e a sua dimensão presente de mercado guiou a história do Contadores. Quando a arte se materializa em produto, ou é acessada como serviço, ela requer técnicas administrativas e de comunicação para gerar melhor resultado econômico. De forma artesanal, esses preceitos foram adotados pelo Grupo Contadores de Estórias ao longo da sua evolução artística e empresarial." (Sarkovas, 2011, p. 121)

Por maior desafio que fosse equilibrar a evolução artística e a empresarial, no ateliê da Rachel, era fartura de técnica e criatividade.



LEVEZA - MOBILIDADE - RESISTÊNCIA, lia-se num papel impresso e pendurado na parede. O mantra figurava ali, entre corpinhos de bonecos, espumas, croquis, cabeças e cabaças, como um lembrete à quem viesse trabalhar e aprender.

"Uma outra característica sempre presente em tudo que Os Contadores de Estórias fazem: sua arte à primeira vista simples, espontânea, quase ingênua, pressupõe no entanto uma rigorosa exigência de um sofisticado domínio técnico e de extremo cuidado de bom acabamento artesanal." (Michalski, 2011, p. 13)



*Boneca do espetáculo Em Concerto.
Foto: Autor desconhecido*

As mãos que costuraram e modelaram cada personagem do Contadores de Estórias eram um tanto hipnóticas. De repente, Rachel ficava silenciosa (porém atenta) olhando por cima dos aros dos óculos de muitos graus e levando o que quer que fosse bem perto do seus olhinhos míopes a fim de se certificar que estava satisfeita com o detalhe, quando você se dava conta, ela já tinha modelado uma mini mãozinha, ou um origami

em forma de camarão, ou libélulas finíssimas de um papel que não sei o nome, ou ainda. Desfiava e trançava tiras de palmeira criando um inseto, deixava-o no ambiente e saía dizendo em tom jocoso: "Ih, pintou um grilo!". Tudo saía da bolsa dela: papéis de dobradura, massinhas, kit costura, tesoura, ganchinhos para brinco, a depender da pira do momento.

Nessa época, ainda usavam os bonecos e máscaras, foi na virada da década de 1970 para 1980, quando decidiram fazer a viagem de retorno dos Estados Unidos para o Brasil por terra, que passaram a desenvolver bonecos que coubessem nas malas. Os bonecos de manipulação direta, criados e utilizados pelo grupo desde essa época, impressionam pelo realismo e por não precisarem falar para contar uma história. Respeitam proporções, fenótipos e sutis movimentos humanos.

Talvez possamos dizer que a dúvida sobre composição dos bonecos seja uma das campeãs da audiência do grupo. Rachel se divertia vendo as expressões de surpresa do público curioso que ao se aproximar dos bonecos ao fim dos espetáculos invariavelmente perguntava: "são feitos que?"

Em geral ela preferia deixar no ar o mistério da feitura dos bonecos, junto com o suposto sentido das *estórias* e respondia sem explicar muito: "São de carne e osso". No entanto, na entrevista a Fabio Maleronka ela revela mais detalhes de como eram feitas suas criações:

"Brincamos que o material que fazemos os bonecos são a carne e o osso. A estrutura é de madeira, funciona como o osso para não deixar o corpo dobrar. A carne é feita de uma espuma, a pele é malha, o rosto e as mãos são moldados em massa. É como se fossem atores pequenos." (Ribas, 2010, p. 2)

Yan Michalski, teatrólogo e crítico teatral, ainda em 1987, sintetiza cuidadosamente o modo de fazer dos Contadores de Estórias.

"Há longos anos eles vêm investigando

JÓIAS DE CONCISÃO E BONECOS DE CARNE E OSSO

No início de sua trajetória, o grupo se inspirou em contos de origem muito diversa para criar seus espetáculos: contos indígenas brasileiros, dos sufis do Afeganistão, do povo Zuni do Novo México (Estados Unidos). Histórias de tradição oral ancestrais que foram essenciais para suas culturas, que com o lapidar do tempo se tornaram "jóias de concisão" (Ribas, 2010, p. 2).

obstinadamente diversas técnicas de teatro de bonecos, cuja presença eles misturam, em doses variáveis, com presença de atores em carne e osso, resultando daí uma linguagem cênica sempre extremamente pessoal. (...) eles elaboraram e aperfeiçoaram uma forma de expressão miniaturista, de um detalhismo verdadeiramente impressionante."

(Michalski, 2011, p. 13)

A roteirista, dramaturga e amiga de Rachel e Marcos, Rosane Lima, ao escrever para o livro comemorativo de 40 anos do grupo, também fala sobre a aparência naturalista dos bonecos feitos por Rachel e sobre a técnica utilizada na busca pela naturalização dos movimentos dos bonecos.

*"No caso dos atores-bonecos, as ações dramáticas são construídas em sequências cuidadosamente coreografadas. De aparência naturalista, **feitos de carne e osso**, os bonecos não agem por imitação ao comportamento humano natural, mas através de um **código** cujos sinais são ações e gestos simples. Na elaboração de uma cena, o autor ou o manipulador pesquisa um determinado número de*

*movimentos que o boneco seja capaz de executar e que, encadeados, criem a **ilusão da ação naturalista**. É preciso escolher entre a movimentação natural e excessiva do cotidiano, as ações mais econômicas e adequadas ao corpo do boneco e à cena pretendida."* (Lima, 2011, p. 107)

O QUE IMPRESSIONA AS PLATÉIAS É IMATERIAL⁷

Palavras momentaneamente tornam-se desnecessárias na presença de bonecos tão expressivos em cena, o mistério e a familiaridade movem-se sincronizados e captam a atenção de quem se propõe deixar levar.

"Penso que os bonecos existem e cumprem um propósito. Como se fosse um zoom que se faz na cena. Seja o bonecão na praça ou num boneco minúsculo, isso é como focar na cena." (Ribas, 2010, p. 3)

Rachel construiu bonecos, adereços e cenários para mais de vinte espetáculos dos Contadores de Estórias com suas ágeis e habilidosas mãos e sabidos olhos, se manteve presente no seu ateliê e no palco, manipulando e fazendo bonecos rirem e gozarem, surpreendendo e emocionando o

público até o fim da sua caminhada. Passaram-se dez anos desde que Rachel partiu, mas uma coisa é certa, sua arte permanece. Seus bonecos ainda podem ser vistos *dançando* e gerando "a emoção que, como a energia elétrica, move o mundo sem ser vista" (Lima, 2011, p. 107)

NOTAS

2. Inez Petri, atriz, cenógrafa e gestora administrativa. Trabalhou no Grupo Contadores de Estórias de 1994 a 2008.
3. Espetáculo do Grupo Contadores de Estórias, estreou no Teatro Espaço em 1994 e segue cartaz até hoje. Já ultrapassou 150 mil espectadores, apenas em sua sede. Autor: Marcos Caetano Ribas.
4. LIMA, Rosane. *A Grandeza do Mundo em Pequenas Expressões*, pág. 113. Paraty: Contest Produções Culturais e Espaço Cultural Paraty, 2011.
5. RIBAS, Rachel. *Rachel Joffily Ribas. Teaser da entrevista ao projeto Produção Cultural no Brasil*, realizada em São Paulo, 30 de maio de 2010, por Fabio Maleronka. <https://vimeo.com/17831447>
6. RIBAS, Rachel. Idem.
7. LIMA, Rosane. Op. Cit. Pag. 107.

REFERÊNCIAS

LIMA, Rosane. Métodos Criativos do Grupo Contadores de Estórias, In *A Grandeza do Mundo em Pequenas Expressões*, RIBAS, Marcos Caetano. Paraty: Contest Produções Culturais e Espaço Cultural Paraty, 2011.

MICHALSKI, Yan. Contradições Coerentes, In *A Grandeza do Mundo em Pequenas Expressões, Grupo Contadores de Histórias, 40 anos*. Paraty: Contest Produções Culturais e Espaço Cultural Paraty, 2011.

RIBAS, Marcos. Cronologia, In *A Grandeza do Mundo em Pequenas Expressões, Grupo Contadores de Histórias, 40 anos*. Paraty: Contest Produções Culturais e Espaço Cultural Paraty, 2011.

RIBAS, Rachel J. Rachel Joffily Ribas. Entrevistador: Fabio Maleronka, *Projeto Produção Cultural no Brasil*. São Paulo, 30 de maio de 2010.

SARKOVAS, Yacoff. A Arte de Empreender, In *A Grandeza do Mundo em Pequenas Expressões: Grupo Contadores de Histórias, 40 anos*. Paraty: Contest Produções Culturais e Espaço Cultural Paraty, 2011.

LINKS

Entrevista ao projeto *Produção Cultural no Brasil*, realizada em São Paulo, 30 de maio de 2010, por Fabio Maleronka | TEASER | TEXTO NA ÍNTEGRA

O COLETIVO PARTICULAR: MODOS DE EXISTÊNCIA NO TEATRO LAMBE-LAMBE

Inecê Gomes¹ Jô Fornari²

Para Ismine Lima

Escrever sobre o Teatro Lambe-Lambe é, também, escrever sobre as mulheres, sobre o feminino que paira sobre a linguagem. Metaforicamente, esta linguagem foi parida e trazida ao mundo, no ano de 1989, pelas mãos arteiras de duas mulheres nordestinas, Denise di Santos e Ismine Lima. Mulheres de uma época que segundo Muraro (2017, p. 17), "são elas que estão trazendo pela primeira vez na história do patriarcado, para o mundo masculino, os valores femininos. Esta reinserção do feminino na história, resgatando o prazer, a solidariedade, a não competição, a união com a natureza

1 Atriz bonequeira, psicóloga, produtora, integrante da Trágica Cia de Arte. Reside em Curitiba (PR). E-mail: ineceart@gmail.com

2 Atriz, bonequeira, palhaça, produtora, integrante da Cia Andante Produções Artísticas. Reside em Canelinha (SC). E-mail: jofornari3@gmail.com



Jô Fornari. Foto:
Eduardo Martinelli

-Um quarto à meia-luz;

-Um cheiro de gente;

-Um mistério no ar.

(SANTOS, 2016, p. 11)

E, nada mais feminino do que compartilhar este "segredo" uma a uma, como uma confidência. E, para cada uma a mesma história, mas peculiarmente diferente, pois o segredo perpassa por vários fatores. A *mise-en-scène*, a cumplicidade entre a artista e a espectadora, os bonecos, os objetos e todo material cênico e sonoro, explícitos ou camuflados, podem ser o disparador de uma memória afetiva: um pequeno cavalo de pau (no espetáculo *Esperando a Dora*, de 2020, de Ismine Lima) ou o som de uma caixinha de música (no espetáculo *Quarto de bebê*, de Jacques Beauvoir) podem suscitar lembranças da infância. Os cenários miniaturizados feitos com capricho e ambivalências podem revelar mais do que se quer ver. Nem tudo é o que parece ser: um botão se transforma num prato (no espetáculo *Flores do sertão*, de Tina de Souza), a própria mão da artista, uma personagem; ou, ainda, um tecido vermelho, um mar de sangue (em *Fragmentos de Hécuba*, de Alyne Rocha). São exemplos das metáforas expostas por meio de objetos prosaicos.

(...)”, ao se referir a geração de mulheres do século XX. Por esse e por tantos outros motivos, tomamos a liberdade de colocarmos as generalizações em gênero todas no feminino.

A cena inaugural foi um parto. O local foi inspirado numa máquina fotográfica: “Uma coisa escura assemelhada aos que os fotógrafos lambe-lambes usam para fotografar, especialmente confeccionada para o espetáculo”. (LIMA, 2016, p.09). Uma analogia ao útero, uma câmara escura e um pequeno orifício por onde o espectador pudesse espiar e descobrir um segredo,

(...) sala do primeiro espetáculo do Teatro Lambe-Lambe,



Fragmentos de
Hécuba, de Alyne
Rocha. Foto: Autor
desconhecido

Por este viés, adentra-se no universo feminino e também nas dramaturgias sobre as vicissitudes da condição humana, como no espetáculo *Maria do Cais* (2007), de Jô Fornari, que apresenta o lirismo de um mito, uma mulher de cais do porto de Itajaí. Em *Esperando a Dora*, a poética da ancestralidade em torno do nome Teodora; e, em *Sala de Banho* (2014), de Inecê Gomes e Jacques Beauvoir, momento íntimo de uma mulher compartilhado com o (a) espectadora que se descobre *voyeur*.

Ismine Lima nomeou o Teatro Lambe-Lambe como "Um espaço para o olhar", ou seja, uma linguagem que pode mostrar para além da encenação.

"A obra não está mais na obra, ela está inteiramente no olhar. (...) A obra de arte para Walter Benjamin e que consiste, precisamente, em não estar inserida num tempo que a encerra e lhe dá sentido, mas engendrar, ela própria, um presente, um passado e um futuro". (WAJCMAN, 2012, p.77)

Por outra perspectiva e para além do aspecto singular da linguagem, apresentado somente para

uma espectadora por vez, a máxima inclusiva é feminina: se é para contar, conta-se para todos e todas! Assim, o Teatro Lambe-Lambe se tornou, ao longo de seus 30 e poucos anos, um movimento coletivo e com promessas de futuro.

O movimento lambelambeiro, além de ser pautado potencialmente pela presença de artistas mulheres, também teve importantes pontos de eclosão, como o ocorrido no estado de Santa Catarina, em 2007 e no Paraná, em 2012. A articulação com base nos princípios do movimento em rede, uma construção em teia, como aranha, que ano após ano foi tecendo seu espaço nas ruas, nos festivais, nos eventos, potencializando as relações entre seus pares e ampliando os afetos que, conseqüentemente, expandia e se fortalecia a cada nova ação.

O princípio da rede veio a nortear ações concomitantes em várias cidades do Brasil e de outros países da América Latina. Parecia ser este o melhor formato para a sua sobrevivência. Hoje percebemos que foi certo. Éramos poucas e buscávamos o reconhecimento dessa manifestação como linguagem artística, em festivais ou eventos culturais. A rede se fortaleceu pouco a pouco e conquistou espaço para novas



artistas e espectadoras, tornando-se um teatro de resistência, tanto como um ato particular quanto coletivo.

Se no início as artistas se imbuíam de coragem para se arriscar nesse universo tão incerto, sem cursos de formação, escritos, instruções e outros, com o tempo, diversas ações foram sendo realizadas, sanando as dificuldades. Com o surgimento de novos espetáculos, sobretudo a partir de oficinas e Mostras de Teatro Lambe-Lambe³, a necessidade de estar na rua, para apresentar estes espetáculos, os chamados "encontros de caixeiras", se tornara constante.

Dentre as inúmeras ações, a criação e manutenção da plataforma *Facebook*, uma rede virtual de compartilhamentos de saberes e afetos, foi o principal canal de comunicação entre

lambelambeiras do país e da América Latina. Foi nesta comunidade virtual que aconteceu o ápice do movimento: a criação do Festejo Mundial em Rede.

Idealizado e compartilhado na rede por Jô Fornari, e abraçado por muitas mulheres lambelambeiras e vários grupos teatrais, em 30 dias já constavam: 5 países, 30 cidades, mais de 100 lambelambeiras (os) espalhadas (os) pelo mundo, organizando e realizando um evento simultâneo, em 30 de setembro, em comemoração à criação do Teatro Lambe-Lambe. Cada enlace dessa rede fez possível a continuidade, culminando no Festejo em comemoração aos 30 anos, em 2019, na cidade de Salvador, realizando o sonho de nossas mãinhas, como carinhosamente chamamos

Inecê Gomes
Foto: Samira Neves



*Maria do Cais, de
Jô Fornari. Foto:
Autor desconhecido*



*Quarto de bebê, de
Jacques Beauvoir.
Foto: Sônia Morena*

Ismine e Denise.

A rede digital foi de grande importância durante os tempos mais severos da pandemia, por criar pontes de apoio entre as mulheres e auxiliar na divulgação de eventos. E foi durante a pandemia que mais uma vez foi possível constatar a resiliência dessas artistas, que rapidamente adaptaram seus espetáculos para o formato digital e conseguiram participar de muitas ações. Estas obras foram visualizadas por centenas de pessoas e de diferentes países, fato que presencialmente, seria improvável.

O Teatro Lambe-Lambe também tem oportunizado condições de autonomia para as mulheres, sobretudo como autoras e diretoras de seus próprios espetáculos. Um dos motivos que incentivou a formação de coletivos de Teatro Lambe-Lambe foi a segurança para viajar e realizar as apresentações em grupos, pois ampliar o público é fundamental, visto que o sistema de

pagamento de ingresso nessa linguagem é "no chapéu".

Além disso, o movimento acompanhou o quadro sociopolítico contemporâneo, com o surgimento de coletivos temáticos como, por exemplo, a *Diáspora das Mariposas*⁴, projeto de mulheres latino-americanas com espetáculos inspirados em histórias reais de mulheres imigrantes. Ou seja, aproximando-se do que fala Wajcman, (2012, p.61): "Abandonando a ideia rasa do artista como testemunha de seu tempo, trata-se de pensar que a obra de arte instaura o seu Tempo".

O Teatro Lambe-Lambe, movimento coletivo, de cunho particular, não foi um acontecimento qualquer e pode-se inferir que sua evolução não poderia ter sido de outra forma, e nem mesmo a autoria o poderia ter sido, senão de duas mulheres, no plural. ■

NOTAS

3. Sobre a história do Teatro Lambe-Lambe no estado de Santa Catarina indicamos a leitura do texto As mulheres e o teatro lambe-lambe: um relato sobre a difusão em Santa Catarina, publicado na Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, através do link: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/18760/12495>.

4. Obra composta por cinco espetáculos de Teatro Lambe-Lambe construídos e operados por mulheres bonequeiras do Chile (Anai Nunes, Camila Landon e Pamela San Martin), Brasil (Jacques Beauvoir) e Argentina (Omayra Martínez Garzón), patrocinados pelo Programa de Cooperação Ibero-Americana para as Artes Cênicas, 2019.

REFERÊNCIAS

LIMA, Ismine. *A dança do parto I*. Revista lambe-lambe: dramaturgia, Canelinha, n. 3, 2016.

MURARO, Rose Marie. *Breve Introdução Histórica*. In: KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras. malleus maleficarum, escrito em 1484 pelos inquisidores*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

SANTOS, Denise di. *A dança do parto II*. In: Revista lambe-lambe: dramaturgia, Canelinha, n. 3, 2016.

WAJCMAN, Gerard. *A arte, a psicanálise, o século*. In: LACAN, Jacques. *O escrito, a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p.53-79, 2012.

A RBB – REDE DE BONEQUEIRAS BRASILEIRAS

Verônica Gerchman¹

Era julho de 2020, estávamos vivendo a junção nefasta do governo Bolsonaro e a pandemia da Covid-19 ceifando vidas em nosso país. Medidas sanitárias que indicavam o isolamento social, repletas de incongruência e informações dúbias, tentavam conter a disseminação do vírus, deixavam tudo em suspenso. Nosso grupo, o Morpheus Teatro, como todos os grupos e artistas do palco, estávamos impossibilitados do encontro com o público. Vi colegas buscando se reinventar, no grande hiato que o distanciamento social causou a todos. Em 37 anos de profissão eu, sinceramente, não conseguia pensar em trabalhar, apesar de ter que realizar um projeto de circulação que havia sido agraciado com o Prêmio Zé Renato de Teatro para a cidade de São Paulo e que teve toda a sua agenda cancelada pela pandemia. Eu me sentia movida por um modo instintivo de funcionamento, pensando em como cuidar e preservar ao máximo as pessoas à minha volta.

Descrevo esse cenário para contar qual era o momento que

1. Atriz, autora, diretora e produtora executiva do grupo Morpheus Teatro, com sede na cidade de São Paulo. Esteve à frente na criação da Cia Truks nos anos 1990, laureada com os mais importantes prêmios do setor teatral e do Teatro das Coisas em 2004. Email: veronicagerchman@gmail.com



Comissão de Comunicação da RBB (da esquerda para a direita): Catarina Calungueira (RN), Alyne Rocha (PR), Jacques Beauvoir (PR), Fabiana Lazzari (DF), Verônica Gerchman (SP), Mariana Acioli (PE), Paloma Faria (SP), Aline Busatto (PR). Fotógrafos não identificados.

eu vivia quando soube da Rede de Bonequeiras Brasileiras, a RBB.

Várias mulheres começaram a me falar de um grupo de bonequeiras no *WhatsApp*. Foi lá que eu soube que a semente da rede de bonequeiras brasileiras havia sido plantada, em dezembro, de 2019, para celebrar a beleza e força da mestra Dadi Calungueira (1938-2021), brincante popular do teatro de bonecos da cidade de Carnaúba dos Dantas (RN). As bonequeiras da região Nordeste do Brasil que iniciaram este movimento queriam homenagear em um encontro presencial esta artista precursora, que começou a brincar com o boneco quando poucas mulheres se atreviam a fazê-lo, pois esse fazer sempre havia sido predominantemente masculino. O movimento

tinha a finalidade de reunir essas mulheres nesta celebração, mas com a chegada da pandemia isso não foi possível. O coletivo começou a crescer e mais mulheres, do país todo, foram se juntando por meio desse grupo no *WhatsApp*. Aliás, é importante dizer que, desde o começo, esse sempre foi (e continua sendo) o meio mais espontâneo de intercâmbio de informações, interações, ajudas e divulgações entre essas bonequeiras. Esta rede feminina abrange a todas as atividades ligadas aos bonecos: atrizes animadoras, diretoras, pesquisadoras, autoras, técnicas, cenógrafas,

MAPEAMENTO

Bonequeiras

BRASILEIRAS



construtoras, arte-terapeutas,icineiras, artesãs, produtoras, compositoras etc. O que junta todas essas mulheres é o elemento comum em seus ofícios: o boneco. E uma grande vontade de iluminar o fazer feminino, muitas vezes diluídos nos grupos e companhias.

Meu coração se acendeu quando ouvi isso pela primeira vez. Era uma desconstrução e tanto! Sair do disperso e pensar no coletivo. A dura realidade de sobreviver de arte faz com que nós, artistas foquemos, em nossas necessidades, aspirações e trajetórias. Como seria pôr atenção em percursos alheios? Como desautomatizar esse lugar do feminino geralmente diluído e que é tão introjetado em nós durante toda a vida e que não só existe na nossa profissão?

Foi dessa forma que me aproximei do grupo, eu atendi ao chamado delas. Naquele momento tão impregnado de morte e medo, ver aquelas mulheres iluminando o trabalho umas das outras, trocando, se fortalecendo mutuamente, foi muito inspirador, uma lufada de vida. Algo

Chamada para o evento online Conversas de Atelier. Arte: Mariana Acioli

extremamente feminino. Como pessoa e como artista me impactou muito.

Com a desaceleração da vida pela presença da Covid-19 e o isolamento, a necessidade de ver a outra, de me conectar, era imensa. E eu percebia isso com os meus pares também. Esse espaço que a rede criava era potência, era vitalidade. Eu me apaixonei pelo movimento e conheci companheiras incríveis.

Entre na comissão de comunicação da RBB. Há nesse grupo muita parceria e cumplicidade. Ele é composto por artistas apaixonadas pelo ofício, contaminadas até o último fio de cabelo no fortalecimento das mulheres da rede e seus saberes! Além de sermos ponte entre as mulheres, comunicando e informando, tínhamos no espaço virtual um lugar de encontro entre nós, de conversas, partilha de sentimentos, de questões do feminino, da maternidade e muito riso. Às vezes as conversas nesse grupo da comunicação iam até

"Ninguém solta a mão de ninguém".
Mensagem de fim de ano da Comissão de Apoio da RBB.
Fonte: Página do Facebook da RBB.



tarde da noite, quase como uma festa do pijama virtual, em que se falava de assuntos sérios, mas também em que havia muita brincadeira. Nesse lugar afetivo, essas mulheres me fizeram rir com piadas e figurinhas de *WhatsApp*, me salvando da tristeza que assolava a todas nós diante da realidade do nosso país. Muitas integrantes passaram pela comissão de comunicação, hoje somos 16 mulheres, mas atualmente as ativas são:

Alyne Rocha, Aline Busatto, Catarina Calungueira, Fabiana Lazzari, Jacques Beauvoir, Mariana Acioli, Paloma Faria e eu.

Foram criadas outras comissões de trabalho, como a do Mapeamento, que teve uma importância muito grande, pois havia a clara percepção de que o Brasil é um país de dimensão continental e que, na realidade, dentro dele existem vários Brasis. Essa comissão sentiu a necessidade de

Chamada para
o evento online
Conversas de Atelier.
Arte: Mariana Acioli



saber quem eram essas mulheres bonequeiras, suas realidades, suas formações e influências. Composta pelas artistas e pesquisadoras Catarina Calungueira, Danee Madrid, Fabiana Lazzari, Joana Vieira Viana, Lourdes Rosa, Mariana Acioli, Soledad Garcia e Tadica Veiga, a comissão elaborou um questionário visando obter as respostas a essas perguntas.

Iniciamos uma campanha forte pelas mídias digitais, convidando as bonequeiras para que respondessem ao questionário. Fizemos vídeos coletivos com as mulheres que iam se mapeando para chamarmos mais mulheres para a rede.

Eu tive a alegria de separar as fotos que elas enviavam com seus trabalhos e me emocionava demais ao ver tantas mulheres e suas criaturas! Desse Mapeamento alcançamos quase 300 mulheres espalhadas por todas as regiões do país.

Durante esses 2 anos de pandemia, além do mapeamento várias ações foram realizadas:

- Galeria das bonequeiras nas páginas do *Facebook/Instagram*, onde as artistas podiam divulgar seus trabalhos, suas produções, cursos etc.

- Ocupação do perfil do *Instagram* da RBB por 24hs – uma proposta muito interessante em que a bonequeira poderia usar durante um dia, todo

Chamada de live
de lançamento da
edição número 23 da
Revista Móin-móin.
Arte: Mariana Acioli

segunda-feira
8 de Março
2021
às 15h

Transmissão ao vivo pelo YouTube

REDE
Bonequeiras
BRASILEIRAS

Convidamos para a live
Celebração da revista Móin-Móin nº23
Edição - A atuação das Mulheres no Teatro de Animação

o espaço da rede para expor seus processos de criação, sua poética, suas inquietações.

- Ação de apoio durante a pandemia:

Muitas artistas ficaram impossibilitadas de trabalhar e passaram por situações muito difíceis, econômica e psicologicamente. A rede disponibilizou uma forma de chegar ajuda às mulheres que estavam precisando de auxílio financeiro através de doações diretas e organizou um grupo de terapeutas voluntárias que deram suporte à imensa sobrecarga emocional e anímica que a pandemia trouxe a todas as pessoas. Mas em particular as mulheres e suas duplas, triplas

jornadas, de um trabalho doméstico, geralmente não reconhecido e tradicionalmente relegado ao feminino.

- Conversa de Atelier/ Celebrações da lua cheia:

Para nós, da comissão de comunicação, essa ação "é a nossa menina dos olhos". Aqui se abre o precioso espaço de troca de saberes entre essas profissionais, sempre dentro de um tema de interesse e é incrível o movimento que é gerado a partir daí. É lindo ver como essas conversas foram ganhando o público a cada edição. E é muito potente ouvir mulheres falarem de seu ofício. E

em um espaço onde o feminino agrega valor, não é considerado uma desvantagem, mas uma fala, uma expressão a ser ouvida e dignificada.

O feminino é um universo com várias camadas de invisibilidade. Eu me dei conta disso na *live* que fizemos com o tema da Visibilidade lésbica. Acho que foi a conversa mais feminina que tivemos. As participantes compartilharam desde questões profissionais até o direito a amar. Ouvir as histórias dessas mulheres e suas lutas foi emocionante. Chorei muito assistindo. Ali percebi o quanto é importante o lugar da fala, ser vista e ser acolhida.

Lembrei-me de um professor de Biologia do Ensino Médio que falava da diferença entre os hormônios, a testosterona, a ocitocina e a progesterona. O primeiro é o da luta e os outros dois são do acolhimento, da nutrição e do amor. E ele arrematava o pensamento dizendo que o mundo precisava de mais ocitocina e progesterona. Acho que ele tem razão. O mundo mostrou com a

pandemia um esgotamento do "cada um por si", da competição e da autossuficiência. Trouxe um vírus, algo tão pequeno que ensina de maneira dura o quanto estamos ligados, quer a gente quera ou não. Que o ser humano é coletivo, sistêmico. A natureza é assim. O feminino também.

Em dezembro, a rede completará 3 anos de existência. Não sei dizer o que nos espera. Temos muitos desafios pela frente. A proposta deste coletivo é que a gestão seja horizontal, sem diretoria. As comissões se formam conforme os interesses de suas integrantes. Formamos várias, mas nem todas as comissões foram realmente ativadas, ou funcionaram durante um curto tempo. Faz parte do feminino assumir muitas frentes e ter muitas demandas e na pandemia isso se intensificou com o mundo privado e público no mesmo lugar, a casa. Agora, com as atividades presenciais voltando, uma estranheza pairou sobre nós.

Sabemos que há uma questão desafiadora:

mapear aquelas mulheres que não têm acesso digital e que vivem em lugares longe dos grandes centros urbanos. Além disso, com a fragilidade econômica que se abateu sobre os artistas, mas de forma mais cruel as mulheres, muitas chefes de família se viram impedidas de ganhar seu dinheiro para viver. Inquieta-nos como solucionar essas frentes e necessidades que foram formuladas, mas não sabemos as respostas.

Todas as mulheres ativas na rede são voluntárias, doam o tempo que têm disponível para que o coletivo aconteça. E como todo movimento jovem, este precisa amadurecer. A própria horizontalidade da gestão é novidade para nós que estamos acostumadas a hierarquias e diretorias. Estamos aprendendo.

Mas podemos perceber como houve reverberações em todo esse movimento iniciado com a RBB. Aconteceram festivais de mulheres no Sul e no Nordeste. Outros coletivos femininos se juntaram, realizando ações e projetos. E isso foi

incrível de ver. O mapeamento trouxe dados sobre a atuação do feminino no teatro de animação e as pesquisadoras estão investigando esse material. Quem sabe, futuramente, não teremos publicações sobre?

O futuro é uma pergunta. Mas olhando a trajetória desse coletivo me emociono, pois ele revela como somos potentes quando compartilhamos, quando nos conectamos entre nós. Que precisamos nutrir umas às outras, nos fortalecer mutuamente. E que viver em rede é um caminho.

Vida longa à RBB e suas mulheres incríveis! Agradeço de coração o tanto que aprendi com elas!

Elas são muitas e há muitas mais por aí! ■

MOVIMENTOS DE MULHERES MAKUUSI: MARACÁS, CUIAS PINTADAS E PANTONKON

Ananda Machado¹

Ouçam esta voz do maracá! Em primeiro lugar gostaria de contar o que aprendi com a escritora, poeta e professora doutora Potiguara Graça Graúna². Ela sempre toca maracá para começar a falar, então, neste momento, o chacoalho, peço licença aos nossos ancestrais para que possamos ampliar nossa visão, abrir nossos corações e almas para as palavras que agora vamos compartilhar.

Desde tempos imemoriais há a presença das mulheres indígenas no teatro de bonecos – se nomearmos, assim, as relações que muitas delas têm com seus objetos e palavras. E essas relações não necessariamente são teatrais, mas os objetos têm vida e sua produção nem sempre se bifurca entre utilitária e artística, ultrapassando e acumulando significações, simbologias e funções.

1. Bonequeira, pesquisadora e professora no curso Gestão Territorial Indígena, no Programa de Pós-Graduação em Letras, no Profhistória (UFRR) e no Mestrado em Artes Cênicas (UFAC). Email: machado.ananda@gmail.com.

*Máscara de macaco
do espetáculo
Festa no Céu,
confeccionada em
cuias por Lenice
Raposo. Foto:
Ananda Machado*



Neste texto me dedicarei, sobretudo, aos objetos que algumas mulheres indígenas criam e animam e às suas palavras nas *Makuusi Pantonkon* – histórias Macuxi³.

Para evidenciar meu lugar de fala, revele um pouco do meu diálogo com elementos das culturas indígenas, o qual se dá há muito tempo. Quando criança, brincava com objetos e formas, animando-os e compartilhando minha vida com pedaços de pau, retalhos de pano, sementes e sonhos, como o fazem as meninas indígenas. Trabalhei durante muitos anos com bonecos de luva, dramatizei o *Japim cantava Bonito*, conto indígena em que o violino era o passarinho e cantava lindamente. No Institut International de la Marionnette, na cidade de Charleville-Mézières, na França, dediquei-me a transformar galhos de árvore em bonecos de haste/fio; cabaças em máscaras, bonecos de luva e de manipulação direta, trabalhando repertório com inspiração nas narrativas dos povos indígenas. Na pesquisa de Mestrado em Memória Social, *O Encontro das narrativas Orais Guarani com o Teatro de Bonecos*, parti da oralidade Guarani, fiz uma etnografia dos objetos e trabalhei com eles dramatizações das narrativas contadas pelos *Karai* (sábios). Percebi

que algumas práticas indígenas com objetos se assemelham a dispositivos e técnicas do teatro de formas animadas, pois interpreto e ouço as vozes dos objetos indígenas quando enfeitam, dançam, cantam e contam histórias, sentindo-me na posição de quem sublinha e anima, valorizando essa energia que dá vida aos objetos, mesmo diante do proselitismo religioso, que tenta abafar os potenciais dos rituais indígenas. Dedico-me a documentar pela extensão e pesquisa as várias línguas no estado de Roraima, suas *pantonkon* (histórias na língua Macuxi), seus *eremukon* (cantos), *parisara* (Parixara/dança) e demais artes.

Ao criar os objetos é possível fazê-los gente, animal e planta ao mesmo tempo, ou concomitantemente, o que poderia chamar de *perspectivismo ameríndio* (VIVEIROS DE CASTRO, 2015) ou *existências múltiplas*, incluindo formas diferentes de ser e estar no mundo. Essa possibilidade de *multipessoalidade* com os objetos usados faz-se presente nos mais diversos campos, desde os ritualísticos, até nas demais práticas culturais⁴, assumindo vários papéis de acordo com cada pessoa e povo indígena, que os constrói e dá vida. Para Viveiros de Castro (2008, p. 92)



não se trata somente de supor uma "natureza pensada como cultura – uma sobrenatureza", mas uma "cultura" compartilhada por diferentes tipos de "gentes/corpos".

Em Roraima, Lenice Raposo⁵ aprendeu com sua mãe e pai a falar a língua Macuxi, a contar histórias, a cantar e a dançar. Quando estudou na Universidade Federal de Roraima (UFRR), aprendeu a escrever em sua língua, Macuxi, começou a fazer cuias pintadas e a compor algumas músicas. Dentre os objetos que criou há máscaras de animais, rostos indígenas e cuias pintadas com setas apontadas para o centro, o

que simboliza união entre os povos.

Ailton Krenak sugere que, com suas artes, um povo indígena "caça a pintura da jaguatirica, da borboleta, do besourinho. [...] a pintura desses seres" (KRENAK, 2019, p. 80). E ao fazer assim, passa "[...] a ter trânsito com todos eles. Você pode andar no meio deles, chamar para vir dançar junto com você, porque eles vão te reconhecer". (KRENAK, 2019, p. 80). Acontece com as pinturas

Meriná, a Vovó Bernaldina, em frame retirado do vídeo Eren Macuxi – Koko Bernaldina, de Devair Fiorotti (Projeto Pantan Piá).

corporais, com as formas que os trançados revelam, com as cerâmicas, cuias e madeiras pintadas. Logo, quem pinta e é pintado consegue se conectar e evidenciar a *multipessoalidade* na forma de humano/objeto/natureza.

Lenice criou uma máscara de macaco para uso na peça *Festa no Céu*, espetáculo criado no curso de extensão Teatro como metodologia de ensino de Línguas Indígenas⁶ (UFRR, 2017). Ela narrou essa *Panton* (história) na língua Macuxi, construindo essa dramaturgia em língua indígena. Quando ela vestia a máscara, seu corpo mudava e, na versão Macuxi, no final, o macaco esperto bate com pau na cabeça do urubu e esse cai morto. Ao vencer, o macaco se sacode todo, cantando e dançando. Na abertura da peça interpretada em língua Macuxi, as saias de palha, que usualmente são usadas amarradas na cintura para a dança do Parixara⁷, tornaram-se asas e cada personagem dançava, cantava e voava ao mesmo tempo.

Há questões do Teatro de Formas Animadas que cabem ser discutidas, uma vez que as artes indígenas têm suas especificidades ao se relacionarem com as chamadas artes ocidentais e concepções de teatro de objetos e de formas animadas. Para alguns povos indígenas, no caso

aqui, dos Macuxi, pessoas e objetos têm seu tempo de vida. Eles são criados, usados no rito, na vida e podem ser enterrados com quem os criou e partiu⁸. O corpo se torna arte conceitual. O objeto, um quase corpo. E, assim, os caminhos seguidos por corpos e artes vão se aproximando cada vez mais (LAGROU, 2007), evidenciando a multipessoalidade tão presente nas narrativas e práticas culturais Macuxi. "O papel da arte seria, portanto, o de comunicar uma percepção sintética dessa simultaneidade das diferentes realidades" (LAGROU, 2007, p. 93).

Meriná Bernaldina José Pedro⁹, da comunidade Maturuca, Terra Indígena Raposa Serra do Sol (TIRSS), município Uiramutã, Roraima, é coautora do livro *Cantos e encantos: Meriná eremukon* (FIOROTTI; PEDRO, 2019) e entoava os *eremukon* (cantos) Macuxi, tais como os *tukui*¹⁰. Meriná tocava *kewei*, chocalho de sementes de *aguai*¹¹ defumadas para ficar com o som necessário, amarradas em pau-pereira¹¹, seguradas por sua mão pintada de *karutuke* (jenipapo), tinta feita por ela, que pintava também seu rosto. Enfeitava a cabeça com penas vermelhas, amarelas, pretas; colares de miçanga e de sementes cruzavam seu peito. Quando cantava e dançava em sua comunidade,



ou até na Praça dos Três Poderes, em Brasília (DF), quando participou da luta pela demarcação da TIRSS em área contínua, ela marcava o ritmo com batidas do chocalho seguindo no crescente da altura de sua voz.

Meriná criou, também, no processo de demarcação da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, um repertório de "*Cantos da homologação*", como expressão de resistência e luta pelo direito de existir, de fazer arte entre mundos *multivalentes*, violentamente negados a partir da invasão.

Vanda Domingues¹², de 64 anos, assim como *Ko'ko* Bernaldina, é também referência de força e poder entre as mulheres Macuxi, é pajé, parteira desde os 18 anos e artista. Segundo ela, *Maruai/Maruwá* é um ser/planta pajé que limpa, fala e protege, é uma resina muito usada para defumação, não apenas pelas mulheres e nem somente pelos Macuxi. A pajé explicou que *Maruai/Maruwá* nasceu com o primeiro sopro vital e criador, complementando a memória ancestral, ensinando e fortalecendo a existência Macuxi.

O maracá de Vanda fala e suas mãos transformam sementes em colares, penas em cocares, palavras em rezas e muitas *pantonkon*

(histórias). Ela reside em Boa Vista (RR), atualmente, e trabalha com muitas comunidades Macuxi no Brasil e na República Cooperativa da Guiana. Com seu maracá ou batidas de folha de pião roxo ela traz espíritos de volta. A *piasan'pa* (pajé) conhece as plantas pajés: urucum, folha de ingá e seus cantos que chamam os seres da floresta.

Espero ter conseguido contribuir na construção de uma visão ampliada da produção feminina dentro do contexto do Teatro de Animação brasileiro, em especial, no Norte, em Roraima e entre as mulheres Macuxi. Volto a tocar o maracá para homenagear essas mulheres cujas presenças potentes fortalecem nossa existência. Despeço-me desejando aticar movimentos na direção de conhecerem mais sobre as mulheres indígenas e suas relações com os objetos. ■

NOTAS

2. A poeta Maria das Graças Ferreira nasceu em São José do Campestre, Rio Grande do Norte, escreve sua ancestralidade; o caminho de volta, seu lugar no mundo; sua "escrita se manifesta a literatura-assinatura de milhões de povos excluídos na história [...]" (GRAÚNA, 2019, p. 7).

3. Os Macuxi vivem em Roraima-Brasil, sendo aqui mais de 33.000 pessoas. Esse povo de língua Karibe também vive na República Cooperativa da Guiana e seu território de origem é a bacia do Orinoco.

4. Para uma melhor compreensão, daremos alguns exemplos

do que se entende por multipessoalidade. Na pajelança, o sopro sobre um objeto cura uma pessoa, portanto ela acumula essas duas vidas no processo de cura. Na dança do Parixara o corpo da mulher ganha o *kewei*, o cocar e colar, que passam a fazer parte dessa pessoa, uma vez que cada objeto animado na dança ganha vida e, ao mesmo tempo, o corpo que dança é ampliado até o lugar que cada um desses objetos ocupa no espaço. Nas narrativas orais Macuxi a mãe sapa é ilustrada metade mulher, metade sapa; o xibobo (tipo de coruja) é representado como um homem com asa e assim acontece nas publicações de autoria indígena, os cabelos de uma mulher viram suas asas e ao mesmo tempo que ela é uma mulher, é pássaro.

5. Nasceu na comunidade Raposa, na Terra Indígena Raposa Serra do Sol, tem 59 anos e mora desde 1977 em Boa Vista (RR).

6. Cursos realizados a partir de 2009 pela extensão universitária, com ensino de língua e cultura Macuxi, ora incluindo turmas de nível avançado de contos pintados, teatro, música como metodologias de ensino de língua.

7. Tipo de dança Macuxi (também dançada por outros povos) que é cantada em grupo, acompanhada do *kewei* e do tambor.

8. Em *A Queda do Céu: Palavras de um Xamã Yanomami*, Davi Kopenawa (2015) discorre sobre as especificidades dessas relações complexas com os objetos.

9. Foi uma das vítimas da Covid-19 em 2020. Meriná é autodenominação que partiu de sua ancestralidade feminina. Ela tecia tipoias (usadas para carregar a criança no colo) e bordava tecidos. "Cruzou fronteira, moveu montanhas, deu sua "bênça" ao Papa e contou sobre a linda e forte existência do povo makuxi" (ESBELL, 2019). Da comunidade indígena Maturuca nasceram muitas iniciativas relacionadas à demarcação da TIRSS em área contínua, à luta por jûris diferenciados e em língua Macuxi, dentre outros movimentos potentes organizados.

10. "Cantos em geral relacionados à sabedoria dos pajés, para se fazer intervenções na natureza, como chamar chuva, acalmar trovões", relacionando-se às aves e peixes (FIOROTTI, 2007, p. 148 e 203).

11. O pau-pereira (*Platycyamus regnellii*) é uma árvore brasileira pertencente à família Fabaceae, que ocorre em vários estados do Brasil.

12. É muito comum encontrar Vanda vendendo suas artes, dançando e cantando Parixara com seu grupo em eventos na universidade e em outros espaços.

REFERÊNCIAS

ESBELL, Jaider. *Tembetá: conversa com pensadores indígenas*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2019.

FIOROTTI, D. A.; PEDRO, B. J. *Cantos e encantos: Meriná eremukon* (2a. ed.). Patuá, Wei editora, 2019.

_____. SILVA, T. L. *Panton Pia: Eremukon do circum-Roraima. Cantores Manaaka e Yauyo*. Rio de Janeiro: Museu do índio, 2019.

LAGROU, Els. *A Fluidez da Forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Acre). Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. *Xamanismo transversal: Lévi-Strauss e a cosmopolítica amazônica*. In: QUEIROZ, R. C.; NOBRE, R. F. (Org.). *Lévi-Strauss: leituras brasileiras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 79-124.

_____. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.



BONECA ABAYOMI, ARTESANATO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: AFETO, MEMÓRIA, REFERÊNCIA

Caelí da Silva Gobbato¹

Em 1987 a artesã Lena Martins criou um importante símbolo de resistência e representatividade negra: a boneca preta brasileira Abayomi. Esta criação, que hoje é conhecida em todo o território nacional e também internacional (levada principalmente pelas pessoas pertencentes à diáspora africana), foi concebida na intersecção de dois aspectos vitais na história de Lena: seu amadurecimento como artesã e sua participação junto ao movimento de mulheres negras do Rio de Janeiro nas vésperas do centenário

1. Formada em Artes e Culturas Comparadas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Roteirista e autora de textos de ficção, opinião, ensaios e matérias sobre arte, cultura, negritude e luta anticolonial. Nos últimos 20 anos vem atuando também na gestão e produção cultural. Email: caeligobbato@gmail.com Contato: <https://www.caelidasilvagobbato.com>



*Boneca Abayomi.
Foto: Cris Cotrim*

da abolição da escravatura e da implantação da Constituição de 1988.

Foi neste contexto (já desenvolvendo as primeiras bonecas pretas com sua técnica que não utiliza cola ou costura) que Ana Gomes, educadora negra, companheira de afeto e militância que na época estava grávida, contou a Lena que tinha escolhido um nome feminino e um masculino para o bebê: se fosse menino se chamaria Abebe Bikila e nascendo menina se chamaria Abayomi. Como nasceu menino, o nome ficou então para a boneca recém criada e até então não batizada. Nascia a boneca Abayomi²

Numa caminhada pela história deste potente símbolo brasileiro, emparelhamos o nosso passo ao da própria Lena, que inicia contando um pouco sobre como andava o Rio de Janeiro nos finais da década de 1980: "Eu trabalhava como animadora cultural no Centro Integrado de Educação Pública - CIEP Luiz Carlos Prestes no bairro Cidade de Deus. Neste ano de 1987 elaborava-se a Constituinte, a preparação para a Marcha Contra a Farsa da Abolição, o Movimento de Mulheres Negras organizava o seu 1º Encontro Nacional e o Movimento Ecológico anunciava mudanças com a Conferência Eco92³. É dentro deste contexto que crio a boneca Abayomi. Fazendo as bonecas completamente encantada, com liberdade de criação, eu acreditava que elas poderiam ser qualquer personagem: anjos negros, rainhas, orixás, santos, bailarinas, palhaços... e assim todos os espaços de ocupação de pertencimento estavam garantidos na minha imaginação, representados minuciosamente em bonecas Abayomi".

Toda esta força proveniente da luta antirracista, do reconhecimento da grandeza de nossa herança negra e do corpo enérgico com as hábeis mãos artesãs de Lena, iniciou uma obra maior que a obra, se desdobrando em suas

potencialidades e significados. Segundo ela: "A criação da boneca Abayomi foi um processo, um conjunto de circunstâncias e acontecimentos inspiradores. Eu fazia bonecas de pano costuradas e recheadas de algodão, aprendi com minha mãe. As roupas das bonecas eram amarradas com fios e fitas. Desenvolvia também bonecas de palha de milho sem usar cola, vestidas com retalhos de tecido da mesma forma das bonecas de pano. Antes de fazer boneca preta, dentre outras coisas, eu fazia uns broches de massa: eram duas montanhas pretas com bicos vermelhos, dois peitos fartos, onde eu escrevia: *Mãe África, me dê o axé!* Quando comecei a embolar os tecidos e foram virando bonecas, corpos livres para ser tudo de melhor no mundo, entrei numa compulsão criativa, não queria nem mais dormir, só dar existência às bonecas. Foi aí que tive um sonho inesquecível: sonhei que estava deitada como um bebê entre esses peitos, as montanhas dos broches que eu fazia, e ali senti o alento, o acolhimento, a paz do lugar de pertencimento".

Quase conseguimos sentir a sensação imensa de acordar de um sonho percebido dentro de seu valor ancestral de aviso, consolidação, premonição, conselheiro. Seguimos nossa

caminhada: "O que me moveu e move para fazer bonecas pretas é a necessidade da reparação, é ocupar o lugar de pertencimento no mundo, na vida e dentro de nós. Esses embolados de tecidos que não me deixavam dormir, em forma de corpos pretos livres, movem minha criatividade, meu sustento e minha militância como mulher preta não retinta. Atualmente em muitas regiões do Brasil se atribui outro lugar de origem para a boneca Abayomi. A informação imediata, dramática, romantizada é mais uma tentativa de levar nossas memórias para os piores momentos da história que a sociedade branca insiste em recontar".

É importante refletirmos sobre o porquê destas *fake news* sobre a origem da Abayomi⁴ terem tomado tanto corpo e fortalecido uma narrativa racista de apagamento de uma mulher negra nordestina cuja criação ganhou o mundo.

Aliás, pensando sobre este crescimento contínuo, muito ativado pelas educadoras, educadores e artistas que se comprometem com a luta negra, acredito que se deva a quatro aspectos principais:

- Pela FORÇA DO QUE REPRESENTA para a maior parte da população brasileira, a população

negra, que nesta mesma época do nascimento da Abayomi crescia tendo como ícone infantil uma mulher branca, loira de olhos azuis cujas ajudantes eram todas loiras, numa configuração de pensamento e desejo colonial extremamente bem sucedida que se mantinha intacta mais de 150 anos após a Independência formal/legal de nosso país;

- Pela SIMPLICIDADE da técnica que possibilita e facilita a reprodução da boneca, sobretudo o bebê Abayomi, que Lena rodou o país algumas vezes ensinando ao longo de mais de 30 anos

- Pelo caráter ECOSSUSTENTÁVEL ao utilizar refugos de malha preta, de retalhos e aviamentos na feitura das bonecas;

- Por ser símbolo de AFETO, de ligação com as crianças, objeto carregado de memórias que proporciona manutenção da ludicidade e da arte em nossas vidas cotidianas.

Um dos melhores exemplos desta relação que se estabelece pelo afeto é a boneca Vovó Tuninha, personagem central de uma *performance* ao ar livre que convida as pessoas passantes a conhecerem a vovó (que tem à sua volta livros, lápis de cor e papéis) e a escreverem para suas mais velhas pretas, a rezarem, apreciarem,

saudarem, refletirem, se emocionarem.

O convite para desenvolver alguma ação na rua veio da *performer* Eleonora Fabião e Lena sugeriu levar a boneca Vovó Tuninha, uma homenagem à sua avó Antônia Astrogilda Reis Serra, nascida no Maranhão em 13 de junho de 1889.

Lena nos conta um pouco sobre a trajetória desta boneca que nasceu para as artes performativas, para o encontro, com toda esta enorme carga de memória e ancestralidade:

"Vovó Tuninha é uma boneca preta Abayomi, quase do tamanho de uma pessoa, feita sem usar cola ou costura, com retalhos de malha de algodão e tecidos. Foi feita em busca da referência de mulher preta ancestral" (...) "Quando eu levo a Vovó pra rua eu levo também um tapete grande feito de crochê e barbante. Ela fica sentada numa cadeira e tem um cachorro peludinho que era da minha neta e ela deu pra Vovó Tuninha. Ao seu lado coloco sempre um aviso que convoca as pessoas a escreverem. O que ela mais gosta de fazer e receber são bilhetinhos para outras avós, para as mulheres que têm muitos anos de vida e até para as que já foram morar com as estrelas. Cada bilhetinho acende uma luz no coração de quem escreve e também no do destinatário: no



aviso eu digo que com certeza a comunicação chega porque vai pelo correio mais antigo do mundo que é o correio do coração".

A boneca Vovó Tuninha nasce como síntese amorosa da sabedoria negra feminina que tece as bases africanas de nossa riqueza cultural, uma avatar com habilidade especial para "ponte entre afetos e lembranças" de quem tem a sorte de encontrá-la em uma de suas saídas. Esse caráter comunitário, familiar, de troca intergeracional faz parte da vocação da Abayomi e se potencializa no espaço público através desta *performance* que em si carrega sementes de pertencimento, de ocupação da cidade pela pele preta, de

Bonecas Abayomi em cortejo de maracatu. Foto: Cris Cotrim

identificação e valorização dos laços e histórias afro-brasileiras.

Outra significativa expressão artística nascida dentro da cooperativa de mulheres que durante muitos anos foi o ponto de encontro para a feitura das bonecas, surgiu por este mesmo enamoramento pela rua e seus encantos: o Cortejo Brincante Abayomi.

A confluência da imersão de Lena em manifestações populares de origem maranhense como o Bumba-meu-boi e as Caixeiros do Divino, com o fato de muitas cooperativas serem



*Bonecas Abayomi.
Foto: Cris Cotrim*

artistas e trabalhadoras da cultura, fez com que surgisse este cortejo teatral em 2002. Com ares de carnaval e folguedo, musicistas, cantoras e brincantes empunhando estandartes e Abayomis, o cortejo mescla canções de domínio público com jogos interativos que convidam as pessoas a se juntarem à festa, como conta Lena:

"O cortejo brincante durou 11 anos e nasceu naturalmente. Nós da Cooperativa éramos sempre convidadas pra fazer um banho de cheiro com ervas e cantar umas músicas em inaugurações, aberturas de seminário... Isso foi um começo. Um duas vezes por semana a gente se reunia pra fazer bonecas e não só contávamos as nossas histórias como cantávamos bastante. E era muito gostoso! Também na oficina do bebê Abayomi a gente sempre pedia pra alguém que estivesse fazendo a oficina puxar uma cantiga de ninar. E teve uma vez que eu, a Sônia Silva e a Flávia

Berton criamos uma música que a gente cantava em todas as oficinas, cada participante podia pôr uma palavra. E aí a musicista e integrante do bloco carnavalesco Cordão do Boitatá, Cris Cotrim foi gostando de ouvir a gente cantar e convidou um amigo dela antropólogo, o Edmundo Pereira, para ouvir também e os dois ficaram entusiasmados demais, o que nos fez ter essa ideia de fazer um cortejo, com umas brincadeiras. Não tinha esse nome Cortejo Brincante Abayomi, o nome veio depois, mas queríamos fazer uma coisa que pudéssemos fazer na rua".

Seguindo a tradição da cultura popular de chamar o povo às ruas e transformar as ruas com o povo, esta celebração demonstra também o cunho coletivo da Abayomi, tanto da feitura das bonecas quanto de suas manifestações cênicas:

"Durante o cortejo, que era dirigido pela Angélica Gomes, cantávamos principalmente as antigas do Vale do Jequitinhonha⁵ e a gente fazia uma flor também sem cola e sem costura junto com o público e também tinha um bebê que nascia e o povo embalava, fazíamos esta encenação, do nascimento do bebezinho preto sem cola e sem costura... e acabava sempre com uma ciranda agregando todo mundo!"



Esta multiplicidade de ações, inspirações e transformações provocadas pela nossa boneca preta brasileira Abayomi nos revela um pouco do tamanho desta criação, nascida das mãos desta mulher maranhense que ainda criança migrou para o Rio de Janeiro, onde permanece no alto de seus 71 anos, cheia de vida, de belezas, confeccionando bonecas, contando histórias e participando de encontros e palestras. ■

NOTAS

2. O 29º verbete da ENCICLOPÉDIA BRASILEIRA DA DIÁSPORA AFRICANA, de Nei Lopes, registra a criação da boneca Abayomi por Lena Martins no ano de 1988. Esta diferença de ano deve-se ao tempo entre a criação nascer e ser batizada.

Lena Martins com a boneca Vovó Tuninha. Foto: Autor desconhecido

3. A Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento foi um evento de chefes de estado organizada pelas Nações Unidas e realizada de 3 a 14 de junho de 1992 na cidade do Rio de Janeiro.

4. No final dos anos 1990 começaram a surgir histórias falsas que atribuíam à boneca Abayomi uma origem dentro dos navios negreiros, feita durante as viagens pelas mãos africanas sequestradas, o que é incompatível com o que temos de informação sobre as condições que as vítimas enfrentavam nos navios e não conta com qualquer referência teórica. Não há registro de referência sobre as bonecas antes de 1987. Ao contrário, existem crescentes pesquisas acadêmicas que contam a história da Abayomi citando sua criação por Lena Martins.

5. Região do estado brasileiro de Minas Gerais, situado na região sudeste do Brasil. Com baixos indicadores sociais, possui, no entanto, exuberante beleza natural e riqueza cultural com traços das culturas portuguesa, negra e indígena.

BAGAGENS EMOCIONAIS CENOGRÁFICAS PARA AS FORMAS ANIMADAS A ACOLHIDA ATRAVÉS DA CENOGRAFIA CRIADA PARA O MARIONETISMO DO PROJETO CAMAPU

Nina Brito¹

Bagagens emocionais são o elemento cenográfico principal da minha pesquisa. Em 2013, eu e o artista San Rodrigues começamos a construir um lugar onde pudéssemos trabalhar com marionetes de fio abordando livremente uma poética que revisitasse nossas infâncias. A essa parceria demos o nome de Projeto Camapu e a essa dedicação às marionetes de fio demos o nome de marionetismo. Ao longo de quase dez anos de experimentações cênicas para o marionetismo, construção e mecânica de bonecos, audiovisual, *stop-motion*, cenografia e dramaturgia, criamos quatro espetáculos

1. Arquiteta e cenógrafa formada pela Universidade Federal do Pará - UFPA e Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará - ETDUFPA. Atua na área de cenografia e produção técnica para espaços teatrais desde 2008 em Belém. Email: nivmbrito@gmail.com



*Experimentações em
ateliê com a boneca
Marília, personagem
do espetáculo
O conto das duas
ilhas. Acervo
pessoal.*



Construindo as malas. Foto: Arquivo pessoal

de curta duração que combinam essas pesquisas.

O primeiro espetáculo foi o *Conto de Natal* (2013), depois veio *Borbô* (2015), *O Jardim de Alice* (2016) e o *Conto das Duas Ilhas* (2017), este último foi premiado pelo agora extinto Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz. Durante a pandemia da Covid-19, em isolamento, começamos a experimentar a linguagem cinematográfica aplicada ao marionetismo, resultando em diversos vídeos veiculados na internet. Também formatamos os primeiros nano-espetáculos, cenas bem curtas, condicionadas a pequenas malas cenográficas itinerantes. O primeiro destes nano-espetáculos se chama *A Cor da Borboleta*, que demonstra clara e completamente o marionetismo

do Projeto Camapu, concebendo o espetáculo inteiro como uma única forma animável, em que cenografia, música, marionetes e marionetistas são construídos conjuntamente, como um único corpo poético e narrativo.

No marionetismo a cena inteira é a forma animada. Tomadas pelo movimento, todas as coisas em cena conduzem a narrativa. O animador é a energia que tudo movimentava. O animador é o maquinista do velho teatro convertido a cenotécnico cósmico, o dinamizador oculto de tudo, aquele que impulsiona o jogo cênico. Por essa perspectiva, a cenografia é

cinética, sendo fundamental ao marionetismo do Projeto Camapu. O conceito psicológico de "bagagem emocional" ilustra bem o que aplico aos elementos cenográficos. Nada do que coloco em cena é dispensável ou estático à viagem. No primeiro momento da criação, procuro identificar e moldar as emoções que levo. Se sou eu toda a minha percepção do mundo, que construí ao longo de minha vida, torno-me assim a bagagem essencial.

Se toda bagagem contém uma história, a minha é uma mistura natural do meu lado profissional com o meu lado pessoal. Então, devo abrir minha mala e falar a respeito do que guardo.

Comecei em meados da década de 1990, querendo ingressar na Escola de Teatro da Universidade Federal do Pará, na busca de entender e descobrir minha sensibilidade artística. Não venho de uma família de artistas, é bom que se diga. Minha mãe era professora e fora de seu expediente fazia costuras e bordados para ajudar nas despesas. Meu pai trabalhava com carpintaria e era professor de artes industriais. Essas atividades dos meus pais, apesar de uma certa proximidade com o que faço hoje em dia, jamais era visto por eles como algo além de mera

obrigação. A palavra arte estava fora do vocabulário de minha casa de infância. De alguma forma, esses afazeres me despertavam lentamente a algo que eu precisava entender e descobrir em mim. Era, quem sabe, minha voz arteira despertando, uma voz que temia em falar, em meio a uma família grande e de poucos recursos para ter o luxo de colocar a filha caçula nesse estranho e incerto caminho das artes. "Filho de pobre só pode ser da Saúde ou Educação", diziam meus pais. E sim, é um clichê, eu sei, mas tornei-me a filha rebelde da família.

Desde a primeira vez que disse que queria trabalhar com arte recebi olhares de reprovação. "Vai morrer de fome por aí", diziam. Mas a verdade é que há tempos eu já estava morrendo e aquele era meu último suspiro. Dei meu salto no escuro. Precisava saber o que tinha ali e o que seria destinado a mim. Como já disse, tentei entrar através de seleção na Escola de Teatro, fui reprovada. Anos mais tarde tentei novamente e entrei, já certa de que queria realmente ser cenógrafa. Mesmo na Escola de Teatro eu me sentia uma estanha no ninho, só que naquele momento, aos 20 e poucos anos, isso já não me importava tanto, apenas queria saber o que diria

essa voz dentro de mim. Eu estava no ambiente propício para que ela finalmente me dissesse o que deveria me dizer.

Estudei Cenografia, Arquitetura e Artes. Comecei a trabalhar como cenotécnica no teatro de uma fundação cultural da cidade de Belém (PA). Os olhares de reprovação ainda persistiam, não só olhares, as vozes externas também, "esse trabalho não é para mulheres", "você não vai durar aqui". Era uma imensa e assombrosa caixa italiana com seu magnífico maquinário, era o sonho de qualquer cenógrafo iniciante. Eu sabia a teoria, a prática era diferente, carecia de força, hábito, tenacidade. Nesse ambiente bem masculinizado, tive mestres e mestras. Ora aprendia, ora discutia, fui aos meus extremos físicos e emocionais para encontrar meu fazer artístico, briguei e chorei, ora aceita, ora ignorada. Fazia parte do jogo, onde tudo podia virar cena. Anos mais tarde, todo o esforço e conhecimento adquirido valeria a pena.

E assim se passaram alguns anos nessa batalha diária. Mesmo exausta de tudo, desistir não estava nos meus planos, mas naquele momento eu estava enfrentando, de fato, a pior turbulência emocional de minhas escolhas. Dúvidas e frustrações começaram a fragilizar

minha mente. Foi quando, naquele ano de 2010, as formas animadas apareceram e começaram a mexer com todo meu fazer artístico. Dali em diante, senti que poderia criar um mundo novo e ele poderia caber inteirinho em uma mala.

Contar histórias que caberiam numa mala que se transformasse diante dos olhos do espectador significava que um universo inteiro poderia ser visitado num piscar de olhos. Finalmente encontrei-me neste lugar acolhedor, pelo qual eu tanto havia esperado. Toda a minha bagagem poderia ser acomodada ali, e ser compartilhada ali também.

Todos meus anos de estudo e prática, agreguei e apliquei nas formas animadas.

Na arquitetura aprendi a projetar e fazer maquetes físicas das mais diversas formas e materiais. Na cenografia aprendi a construir ambientes cênicos que caberiam no recorte da caixa cênica. No marionetismo aprendi que tudo junto poderia criar mundos inimagináveis, utilizando poucos recursos e pequenas dimensões.

Já no primeiro espetáculo do Projeto Camapu pude dimensionar o potencial criativo dessa dinâmica que começava a se formar.

Cada bancada do atelier tem uma função. A



minha cria os receptáculos. Cada espetáculo criado vem de um mergulho intenso em minhas memórias afetivas, reveladas através da mistura de formas, cores e texturas. Em cada personagem rememoro a minha infância. Enquanto eu criava *O Jardim de Alice*, lembrava-me de meu pai cortando madeira e fazendo brinquedos. Ah, como eu sonhava poder fazer aquelas coisas que ele fazia. E hoje cá estou projetando, cortando e pintando, construindo com as minhas próprias mãos os meus próprios brinquedos. Durante o isolamento da pandemia, descobri que podia costurar roupas para marionetes. Comprei uma máquina de costura portátil e comecei a confeccionar os figurinos das marionetes do projeto que chamávamos de Atelier Vivo, onde os internautas poderiam adquirir sua marionete e ver sua construção em *lives* diárias. Ali estava a minha mãe e suas costuras, quando ela terminava sua tarefa, eu, criança, ia fuçar a máquina para fazer roupinhas de boneca. O tempo

acabou justificando a influência dos meus pais no que hoje sou como artista.

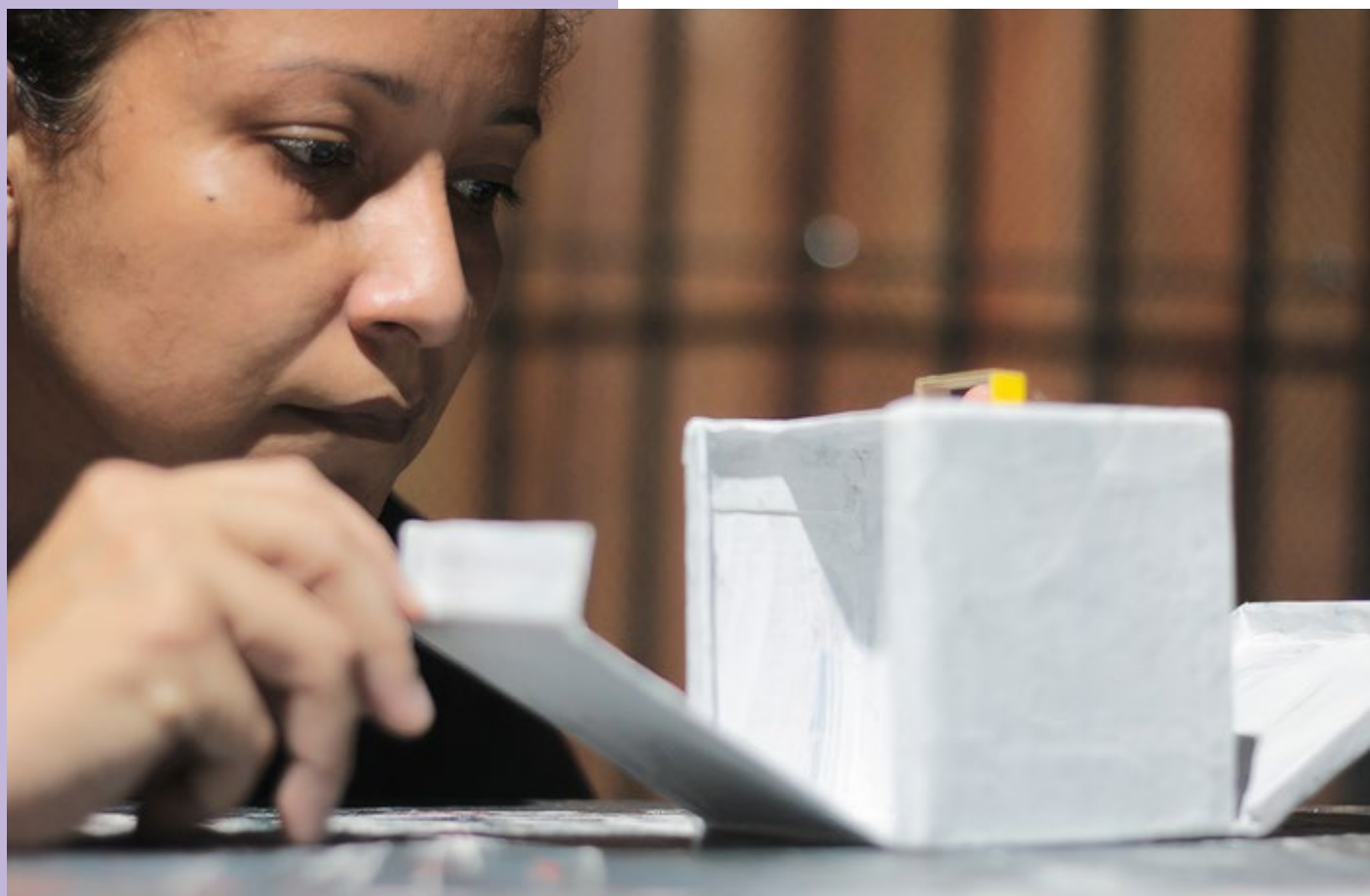
Cada elemento cenográfico se desenvolve a partir de uma marionete e a marionete, por sua vez, se desenvolve a partir da cenografia. São como um único corpo. Maquetes, testes com materiais diversos e inventividade incansável entram em cena. Medidas precisas de alturas, profundidades e larguras são minhas fiéis ajudantes. Com os protótipos testo as possibilidades de movimentação da cena. Os movimentos do manipulador, os movimentos da marionete, os movimentos do cenário, o espaço que as movimentações vão ocupar, os encaixes, as aberturas de tampas, desenvolvimentos de dispositivos, interruptores, giros, placas, atracações, gravuras aplicadas às superfícies, tudo é minuciosamente medido, construído e testado à exaustão até a chegada do resultado final.

No começo, tudo era pensado apenas como

espaços compactos para facilitar o transporte e diminuir a quantidade de material para levar a cada apresentação, mas acabei gostando do desafio e fui desenvolvendo esse feito para todos os espetáculos. Tornou-se meu estilo cenográfico. A mala sempre irá se abrir e mostrar outro universo, contar uma história apenas através do modo como se movimenta. Meu desafio sempre será tornar tudo ainda mais compacto, resistente e leve. É isso que busco em cada criação, a surpresa e a catarse do espectador através do material e do movimento. Cada ensaio e apresentação revela a dinâmica dessa atuação conjunta: material e movimento. Quando crio uma cena, já idealizo os elementos que motivam os movimentos nessa cena e o que eles podem dizer ou não. Tudo se unifica, como costume dizer, tudo fica junto e misturado, sem fatais determinações de onde

começa uma coisa e termina outra.

Desenvolvo uma arte voltada para marionetes, essa arte tão magnífica. Essa é a experiência que tem até aqui me conduzido, possibilitando o meu pleno fazer artístico. Não me condiciono a uma verdade única, a uma linguagem única e estática. Seja no teatro, no cinema ou em qualquer lugar que se apresente, até mesmo somente para a busca do autoconhecimento, o importante é validar e poder compartilhar a imensa capacidade cênica do marionetismo. Dedicar-se cada vez mais a essa prática e difundi-la por todos os cantos da Terra é a maneira mais eficiente de tornar duradoura essa expressão artística e desvelar o seu poder de resiliência e transformação. Isso tudo é uma prática diária, mesmo em meio às dificuldades. ■



Nina Brito e uma maquete do Projeto Camapu. Foto: Autor desconhecido



Coágulo, de Juliana Notari. Foto: Mirra da Silva



Escuta fábrica, de Juliana Notari. Foto: Laura Corcuera

A MARIONETE É LIVRE

Juliana Notari¹

Falar de liberdade e de arte parece uma redundância das mais insuportáveis. Mas esta frase que carrego comigo, *a marionete é livre*, contém diversas camadas, entre o manifesto e a própria festa.

Sempre entendi a palavra liberdade tão próxima a mim, como se ela tivesse marcada em alguma parte do meu corpo que eu pudesse ver, que os meus olhos pudessem alcançar. E ela vem acompanhada de outra, a autonomia. Juntas, elas formam uma força impossível de controlar numa sociedade tão normatizada. E nos meus olhinhos esbugalhados de criança passava uma espécie de filme com essas palavras que eu acabava de escutar, e faziam sentido, até na forma em como eu caminhava. Ali, eu passei a amar a liberdade e a autonomia. Admirava a forma como as brincadeiras aconteciam, sem saber como terminavam, ou como a tarde caía de forma imprevisível. Essa falta de controle e esse abismo iminente tão intrínseco à vida, eu associei diretamente à liberdade, e as decisões e os desejos, à autonomia.

1. Artista, marionetista, diretora, dramaturga e pedagoga cênica. Formada no curso de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade do Estado de São Paulo (UNESP). Desde 2000 se dedica à investigação da marionete contemporânea e a etnografia da matéria e do movimento. Email: junotari@hotmail.com



Juliana Notari em Travessia.
Foto: Milena Medeiros

A Marionete Livre nasceu ali, na infância, com a brincadeira de me imaginar livre, autônoma e artista. Eu escrevi *Caderninhos de Autonomia* (assim eu os chamava), dos 6 aos 14 anos, onde criava e resolvia situações insólitas que podiam acontecer comigo e que, de certa forma, reprimiam os meus sonhos e desejos. Como por exemplo, se acabassem as cores no mundo, poderíamos recuperá-las e protegê-las? Ou se eu encontrasse algum homem estúpido no meio do caminho, como eu poderia me proteger e seguir sorrindo depois daquele encontro desagradável?

Só fui citar esses caderninhos em 2018, até então ficaram secretíssimos. Sempre foram o meu jardim secreto. E certamente entre os 6 e os 14 anos, as soluções mudaram, e o mais forte e intenso foi a percepção de que o meu corpo

era definido por uma parte, a minha fenda, a minha vulva, e que o movimento normal era o de reprimir, encaixotar e servir. Nasci no final da ditadura, onde tudo era velado e eufemizado. Mas o que tem a ver este relato tão íntimo com o meu ofício de marionetista? Nunca abandonei a minha infância e as memórias estão presentes em cada passo que dou. Eu desenhei nos meus caderninhos que seria artista, livre e autônoma, trabalharia com as matérias e viajaria o mundo, mesmo sabendo que isso era impossível, nascida numa família de poucos recursos financeiros.

Agora, damos um salto no tempo e no espaço, e chegamos em 2022, neste presente contínuo. Aqui, neste vão temporal e espacial, que é um texto,

festejo e manifesto os meus 22 anos de dedicação à arte das marionetas, com mais de 30 obras criadas entre performances, instalações, espetáculos e filmes, cursos, criação de festivais e cabarés. Isso em 15 países, de forma independente e incansável. Mas me questiono por que tenho que quantificar a minha caminhada, os meus feitos, a minha arte? São várias respostas, mas a mais gritante é o gesto constante de apagamento, silenciamento e diminuição, ocorrido no cotidiano de uma mulher fluída, pansexual, artista, independente e com suas lutas políticas e sociais bem definidas. Esse gesto quem faz é o sistema representado pelas instituições culturais, mas também por alguns companheiros artistas, homens.

Outra resposta está na própria linguagem que escolhi, a arte das marionetas, que é extremamente marginalizada dentro do sistema de arte criado pelo capitalismo, pois está fora de qualquer lógica explorativista. Ela transita no que é mais essencial de nossa existência, a radical capacidade de transformação, e é nesse lugar que a liberdade reside. Assim, mesmo exausta, eu coloco tanto comprometimento. Esta arte contém um dinamismo necessário que a faz pulsar e atravessar tempos, pólvora, ganância, falta de escuta, colonizações e

opressões que nos assolam como seres sensíveis e nômades. A arte das marionetas resistiu às intempéries ao longo da história da humanidade. Vale lembrar da marionete com 26.000 anos, feita de marfim de mamute, com buracos em seus membros para passagem de fios, claramente uma figura articulada. Supõe-se que ela pertencia a um xamã².

Nós, marionetistas, somos artistas. A arte nos habita. Para quem transita pelo mundo afora, sabe como somos invisibilizadas. Não só existimos, como deixamos cicatrizes indelévels na história da arte.

Essa força cotidiana que habita a marionete está no fato de o ser humano interagir intimamente com o mundo invisível dos objetos, coisas e matérias. O processo colonizatório tentou apagar a forma animista de se relacionar com o planeta. Mas nas nossas profundezas, está o intangível, a subjetividade selvagem, impossível de explicar com palavras concatenadas. E a marionete é tão subversiva que pode ser a mensageira de mundos e transitar de maneira orgânica entre a vida e a morte. Sou neta de Ida Notari, curandeira e foi ela que me mostrou o invisível.

Esse trânsito entre-mundos mostra a liberdade escancarada nas entranhas desta

arte proteiforme, que possui poros abertos para a diversidade da existência. A marionete não funciona com a lógica esmagadora das políticas migratórias, que assassinam aqueles que se deslocam por dignidade. Ela está presente em todas as culturas deste planeta que pede socorro. Ela tem essa força de apagar as linhas fronteiriças e unir poéticas e harmonizar suspiros. A marionete causa alívio em campos de guerra e de refugiados, com a matéria em movimento que se transforma em poesia crua e alcança a emoção inexplicável que existe em todos os corpos, por mais maltratados que estejam. Cito: a companhia de títeres antifascista *La Tarumba* dirigida por Miguel Prieto, que apresentava peças curtas, nas trincheiras da Guerra Civil Espanhola, para levar um respiro aos combatentes republicanos³.

A marionete emancipa. Ela tem uma condição mágica que é a de escrever cartas para o futuro. É a capacidade intangível de criar pontes sutis entre os tempos e culturas, que a torna uma viajante atemporal. As minhas marionetes de hoje escrevem cartas para o futuro, como bombas de sementes em campos devastados. E essas mesmas receberam mensagens das primeiras marionetes de minha infância, aquelas feitas

com pedaços de galhos. Elas se comunicam de forma espiral.

A marionete me emancipou. Eu descobri no brincar com as matérias do cotidiano, como tecidos, papéis e plantas, que era possível transformar uma realidade e criar outras tantas. Um lençol poderia me cobrir, mas também poderia ser nuvem. Eu me lembro da alegria que senti quando eu vi pela primeira vez que, mudando a ordem da função das coisas, elas já poderiam ser outras, que no mesmo objeto, existiam diversas presenças. Desde aí, a vida foi uma infinita expansão de possibilidades. A fascinação pela transformação e pela diversidade do olhar me fez um ser apaixonado pela vida na sua forma mais essencial. A marionete me emancipou, pois todas essas observações que descrevi acima, são os princípios primordiais desta arte.

Viva a Marionete Livre! Este bordão que pixei pelos becos ou que gritei depois de apresentar meus espetáculos em diversos cantos do mundo, traz consigo um manifesto e um apelo. Se a marionete é livre, você também é. Eu sou o impossível, minha existência coloca em choque o que a sociedade não espera e não projeta para a minha condição já estabelecida desde o meu



*Juliana Notari
em Habitada.
Foto: Juan
Palacios*

rebento. Nasci mulher, e a fenda que me define e poderia me aprisionar foi transformada em portal para o fluxo da vida. Do mesmo jeito que qualquer matéria que eu me relacionava poderia se transformar em outras existências, a minha condição definida ali, também. Eu sempre me vi assim, como um rio que flui. Eu sentia tantas emoções, que sempre me pareceu impossível ser uma só. Tive consciência muito cedo, que ser mulher era um dos mais difíceis desafios impostos. Essa lucidez precoce me fez assumir ser artista ainda criança e apreciar o meu olhar sensível sobre a realidade.

Hoje, nesse trauma coletivo que estamos vivendo no Brasil, Pindorama, avassalado pelo fascismo neopentecostal, que provoca o genocídio da população negra e indígena, que viola e mata mulheres, que ataca ferozmente a comunidade LGBTQIAP+, eu comemoro vinte anos de Marionete Livre, de dedicação integral a essa arte que se mistura com o meu ser. Como comemorar no meio da barbárie e luto? A festa é um manifesto, eu festejo a minha caminhada incansável que dança com o impossível, que reverencia todas elas que abriram os caminhos, as mulheres marionetistas que me antecederam,

e as contemporâneas com quem compartilho as mesmas questões. São todas as miles de mulheres marionetistas que atravessaram os tempos e territórios. São todas as mulheres, TODAS. Não citarei nomes, pois reconheço todas, inclusive aquelas que nem temos como descobrir os nomes, que foram e são apagadas, pisoteadas pelos marionetistas homens, até hoje. Existe um mapeamento e um censo necessário e fabuloso organizado pela companheira titiritera mexicana Elvia Mante, com a ideia de criar um grande catálogo e referência onde estejamos todas nós, mulheres envolvidas de alguma maneira com a arte das marionetes, as ativas, as aposentadas, as que já se foram, todas. Nós mesmas devemos contar nossas histórias⁴.

E eu festejo esperando um mundo mais amoroso e igualitário para todas as existências. E a marionete tem essa qualidade de transformar e transmutar, mas sobretudo de atravessar as camadas da pele e derreter os escudos que nos colocaram, que cobrem e anestesiaram os nossos sentidos. Afirmando isso a partir de minha experiência com a criação e apresentação de obras que se debruçaram em questões delicadas como o corpo das mulheres, a velhice, os sonhos,

a floresta... Acredito nos processos imersivos de criação, como por exemplo a internação que fiz durante seis meses em casas de repouso na França para investigar a gestualidade e a textura da pele de pessoas idosas para a criação do projeto Velhas Caixas, ou a pesquisa profunda e filosófica sobre o amor numa residência de criação, vivendo com Anne-Marie Touzard, uma filósofa e musicóloga de 95 anos, abrindo um diálogo intenso intergeracional para a feitura da obra *O amor nada é...*. Eu digo que a Marionete Livre não tem limites, ela se embrenha onde for necessário, até numa fábrica de isoladores elétricos, com um curso de construção de marionetes para as operárias e operários no horário de trabalho, como aconteceu na cidade de Monte Alegre do Sul, São Paulo, durante um ano. Não há limites para o desejo de mudança, de trocas e comunhão.

Algumas pessoas chamam de teimosia, mas eu gosto mais da palavra insistência. Eu tenho um plano poético radical, chamado Marionete Livre, tão assumido e decidido, colocado em prática, totalmente crível e necessário, como os nutrientes dos alimentos que comemos para seguir de pé. Eu insisto na arte como um dos motores que nos faz existir e seguir, como o ar que faz tudo expandir

e contrair no nosso corpo, sem cessar. Sem arte não há vida.

A Marionete Livre pratica a generosidade para que muitas brechas poéticas possam ser abertas nesta dureza produtivista, efficientista, patriarcal, classista e racista em que estamos mergulhadas. A minha existência e a forma como me desloco pelo mundo, de maneira totalmente independente, provoca uma falha no sistema da normalidade, nesta estética lisa, hermética, protegida de emoções.

Não é mais possível operar de outra forma, que não seja a da liberdade e a autonomia nas artes, no teatro, na vida. ■

NOTAS

2. A peça se encontra no Moravian Museum de Brno, República Tcheca. Ver: GAMBLE, Clive. *The Palaeolithic Societies of Europe*. Ed. Cambridge University Press 1999, p. 406.

3. https://www.eldiario.es/cultura/teatro/tarumba-animaba-titeres-republicanos-frentes_1_1163890.html

4. <https://www.mujaresenelartedelostiteres.com/>

GALERIA

BONECOS,
DE ANA
TERESA
PEREIRA
NETO

Quem, como eu, iniciou sua imersão na Arte do Boneco a partir de 2004, conhece o mito: Ana Teresa. "Companheira", "Amiga", "Amada", "Amável", "Sensacional", "Sensível", "Bonequeira da p****", "Casava com ela", "Minha paixão", "Baita fotógrafa e amiga", são coisas que a gente ouve de quem teve a sorte de conviver com ela.

Fotógrafa de carteira assinada pela Assembleia Legislativa do Rio Grande do Sul e bonequeira de mão cheia. Ao lado de Graziela Saraiva e Debora Villanova, do grupo Julieta e os Metabonecos, atuou com maestria na montagem *Maria Farrar*, espetáculo inspirado no poema *A Infanticida Maria Farrar*, de Bertolt Brecht e dirigido pelo inconfundível Julio Saraiva. O espetáculo foi ovacionado em todos Festivais que participou, inclusive em Bangkok; após sua partida. Nos deixou cedo, mas não deixou pouco.

Estas fotos que você verá aqui na Mamulengo são um excerto de *Bonecos*, exposição composta por 25 fotografias em preto e branco e que, neste momento em 2022, está sob a salvaguarda do nosso grupo, o Bonecos da Montanha.

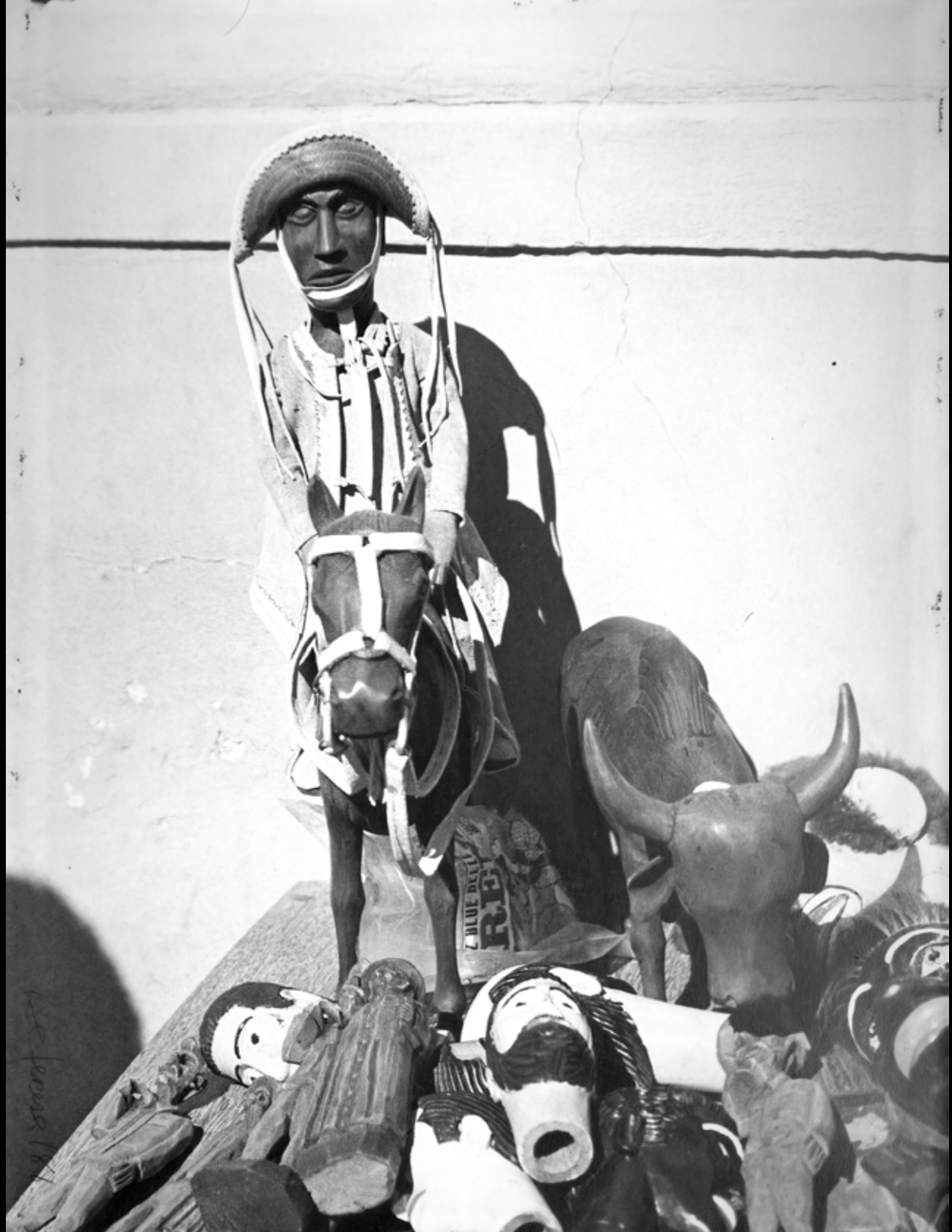
Bonecos já foi exibida em diversos Festivais de Bonecos como o de Canela (RS), Curitiba (PR), Nova Friburgo (RJ) e pelo país afora.

Ana Teresa nasceu em Santana Livramento, cidade conservadora do interior do Rio Grande do Sul, e saiu pro mundo. Participou ativamente da fundação da saudosa AGTB – Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos – da qual participou até sua partida; tesoureira em alguma gestão da ABTB; companheira do também bonequeiro-ilustrador-violeiro Ubiratan Carlos Gomes, o Bira do grupo Animasonho. Também foi amiga de muitos.

Ficam saudades e fotos.

(e muito mais)

Beth Bado,
Gramado (RS)



Los Angeles 1947

















Bonecos de Pedro Boca Rica (1936-1991), Fortaleza (CE), s/d



Espectáculo *Giz*, Grupo Giramundo (MG).
Direção: Álvaro Apocalypse, 1989



Espectáculo *O Sonho de Fubica*, Grupo Formosura (CE). Direção: Graça Freitas, 1992



Espectáculo *XPTO Mega Mix*, Grupo XPTO (SP). Direção: Osvaldo Gabrieli, 1992



Espectáculo *Tchau Minerva*, Grupo Redoma (RS). Direção: Hector Grillo e Júlio César Saraiva, s/d



Espectáculo *O Vaqueiro e o Bicho Frouxo*, Beto, Beto & Cia. (SP), 1990



Espectáculo *Flicts*, Grupo Camaleão Teatro de Bonecos (RS), 1989



Espectáculo *Desire Parade*, Compagnie Philippe Genty (França). Direção: Philippe Genty, s/d

PERCURSOS

ANA MARIA AMARAL : DA POESIA AO TEATRO DE BONECOS

Por: Wagner Cintra¹

Ana Maria Amaral é uma das, se não, a principal responsável pelo processo de amadurecimento e profissionalização do teatro de animação no Brasil. Detentora de uma personalidade singular, ela foi poeta, bonequeira, professora de Teatro de Bonecos, tanto para crianças quanto para estudantes do ensino superior. Neste artigo não pretendo expor toda a complexidade da produção artística e acadêmica de Ana Maria Amaral, pois não haveria condições para isso. Pretendo somente fazer uma síntese da história artística dessa mulher admirável, pontuando como se deu a passagem da sua produção poético literária para a sua produção teatral.

Ana Maria nasceu a 25 de março de 1931 na cidade de São Paulo (SP). Quando criança também viveu no Rio de Janeiro (RJ) e como toda criança da época, adorava andar descalça e aprendeu a

1. Wagner Cintra é diretor teatral graduado pela ECA-USP. Prof. Livre Docente junto aos cursos de teatro do Departamento de Artes do Instituto de Artes da Unesp. Na ECA-USP foi orientando de Ana Maria Amaral no Mestrado e Doutorado onde desenvolveu pesquisas acerca do teatro de Tadeusz Kantor. Sua tese de livre-docência tem por título: *O Casulo de Ana Maria Amaral - uma Viagem ao Coração do Inanimado ou de Palomares ao Teatro Didático da Unesp*. Email: wagcintra@terra.com.br



Ana Maria Amaral,
a jovem poeta.
Acervo: Ana Maria
Amaral. Foto: Autor
desconhecido



Ana Maria representa o Brasil com o espetáculo *A Coisa* no Festival de Teatro de Bonecos no Irã, 1989. Acervo de Ana Maria Amaral. Foto: Autor desconhecido

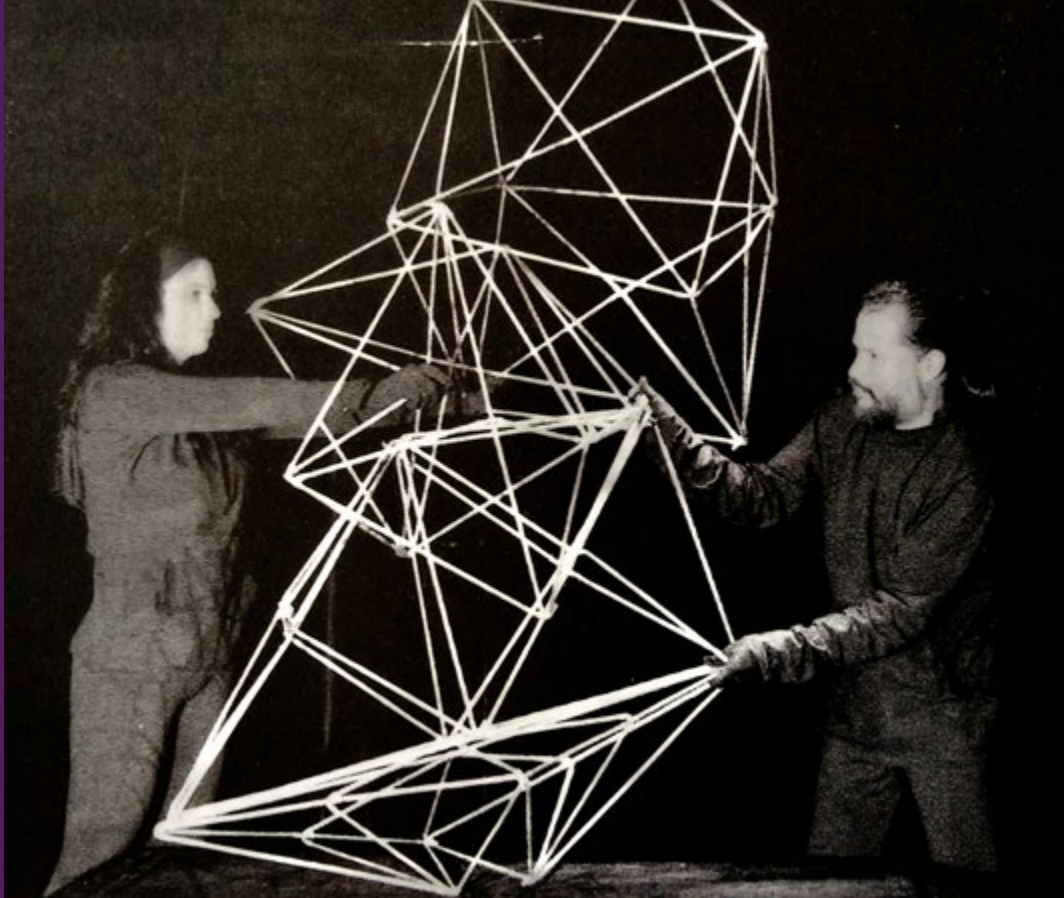
andar a cavalo, uma grande paixão do seu pai.

Iniciou a vida escolar no jardim da infância Anjo da Guarda, o ensino primário, por sua vez, no colégio Anglo Americano, que teve que abandonar devido a uma súbita mudança da família que foi morar em Buenos Aires, Argentina. Na nova cidade, devido ao clima, não andava mais descalça pela pracinha em frente a sua casa, como fazia no Rio de Janeiro e muito menos a cavalo. No novo país, a pequena Ana também teve que aprender a ler novamente; só que agora em espanhol. Ana Maria que mal sabia escrever em português, lia, entretanto, poemas em língua espanhola como os de Constancio Carlos Virgil (1876-1954). Ana Maria também tinha aulas

de inglês na Cultura Inglesa duas vezes por semana. Isso porque, o pai, que trabalhava com exportações, possuía um ciclo de relações muito heterogêneas oriundas de diversas partes do mundo, o que a influenciou significativamente.

Ao retornar ao Brasil, a família foi morar em Santos (SP) e São Vicente (SP), que em um período de estabilidade, ela pôde cursar o ginásio e o colegial realizados no Colégio Stella Maris e Colégio São José, em São Vicente e Santos respectivamente. Em São Vicente, Ana Maria também dedicou cerca de cinco anos ao estudo de piano. Como tinha muitos irmãos, os momentos de estudo ao piano eram para ela uma forma de ter privacidade, fuga e devaneio. A vida de

Cena do espetáculo Babel – Formas e transformações. Grupo O Casulo BonecObjeto, 1992. Foto: Autor desconhecido



adolescente de Ana Maria Amaral foi muito influenciada por sua mãe com quem aprendeu a gostar de poesia e de poetas como: Olavo Bilac (1865-1918), Guilherme de Almeida (1890-1969), Gonçalves Dias (1823-1864), entre tantos outros. A arte teatral, por sua vez, advém em sua vida por meio de seu pai que, quando em viagens pelo Brasil, principalmente Rio de Janeiro e em outras capitais pelo mundo, tinha no teatro um programa obrigatório. A encenação de *Vestido de noiva* realizada no Teatro Municipal de São Paulo em 1944, marcou profundamente a adolescente de 13 anos de idade. As imagens da peça, devido a sua tessitura expressionista, a acompanharão por toda a sua carreira.

Ao terminar o curso Clássico, em 1950, Ana Maria ingressa no curso de Filosofia da Faculdade *Sedes Sapientiae*, na cidade de São Paulo. Foi nesse período que a poesia se efetivou em sua vida devido a um processo de reflexões sobre si mesma que a Filosofia proporcionava. Mesmo não sendo uma entusiasta do curso, Ana Maria via-se em um mundo de pensamentos completamente estranhos, mas que ela adorava. Adorava as possibilidades de abstração, e muitas das ideias, principalmente sobre contextos existenciais que povoavam os seus pensamentos, foram para o papel, parindo, pois, a poeta Ana Maria Amaral. Desinteressada pelo curso no mesmo ano do ingresso, Ana Maria, aproveitando a oportunidade



*Homenagem a
Ana Maria Amaral
no 1o. Encontro
de Poéticas do
Inanimado, (2019).
Foto: Wagner Cintra*

de contatos de seu pai, viajou para os Estados Unidos. Nessa viagem, percorreu aquele país, de trem, de costa a costa. Mas foi Nova York que a impressionou. Ao retornar ao Brasil alguns meses depois, o interesse pela Filosofia, que já não era grande, mostrava-se inversamente proporcional ao seu gosto pela poesia, que se revelava a cada dia mais presente em sua vida.

Ana, sem dúvida, foi influenciada pelos versos do poeta norte-americano Walt Whitman (1819-1892), de quem era admiradora. Algumas de suas poesias foram publicadas no jornal da faculdade. Entretanto, como se sentia uma completa estranha em um curso que não lhe estimulava, a não ser naqueles momentos de reflexão interior em que a sua verve poética a florava, Ana Maria abandonou definitivamente o curso. Na verdade, houve também muita pressão da família que considerava que Filosofia e poesia não lhe garantiriam um futuro estável; recomendando, sempre, que ela deveria cursar algo mais prático como Letras ou Pedagogia. Esse contexto de pressão, fez com que ela ingressasse no curso de Biblioteconomia da Escola de Sociologia e Política. Assim, como era um curso de formação rápida, pouco mais de dois anos, após formada,

empregou-se como bibliotecária na Prefeitura de São Paulo (SP).

A poesia, entretanto, tornou-se cada vez mais constante na vida dela, determinando a sua forma de ver e interpretar o mundo. Era uma espécie de busca e de inconformidade consigo mesma. No livro de poesia *Eu inconcluso*, diz ela: "Vim de Lugar Nenhum, eu sou ninguém, meu nome é nada.". A poesia sempre foi para Ana Maria Amaral uma forma de sua reconhecimento com o universo. Uma maneira de ser e entrever a si mesma.

Em um ato de volição do seu espírito poético, a jovem poeta deixa seu estado de introspecção e expõe suas poesias em um concurso realizado pelo Jornal A Gazeta. Como foi vencedora, suas poesias começaram a ser publicadas e, conseqüentemente, lidas por outros. Em resumo, a necessidade de isolamento interior da poeta expressa em seus versos, passaram a ser lidos por outros, ou como ela diz: "...estranhos começaram a me ler..." (CINTRA, 2022, p. 193).

Isso de ser lida por outros, provocou na jovem Ana Maria sentimentos ambíguos, como se ela tivesse duas identidades: o eu pessoal, identidade localizada no mundo concreto e o seu duplo que

se multiplicava nos outros.

Ana Maria Amaral fez parte de uma geração de poetas dos anos cinquenta e sessenta que foi chamada pelo crítico literário Sérgio Millet (1898-1966) como os Novíssimos. Essa geração se dividia em duas correntes: uma que era distante da realidade concreta do mundo e outra na qual Ana Maria estava incluída, que buscavam um contato mais direto com o humano. Sobre isso, no livro *Viagem ao Redor do Espelho*, a poeta diz: "vivo e falo por uma geração sem mitos e sem base que se conserva à tona por uma fantástica alquimia, equilíbrio só realizado em equações, no abstrato resolvidas".

Ana Maria Amaral foi saudada como a mais promissora poeta do período com críticas muito significativas e elogiosas à sua produção poética. O livro *Eu Inconcluso* foi elogiado dentro e fora do Brasil como uma autêntica poesia feminina. De uma certa maneira, os críticos não distinguiram a obra em si do fato de ter sido escrita por uma mulher. Ana Maria muito se orgulha de quando passou a ser chamada de poeta e não mais de poetisa.

Em 1959, com seu pai residindo nos Estados Unidos, foi para lá com a intenção de ficar

alguns meses e acabou ficando por 15 anos. Foi exatamente nos EUA, trabalhando em várias bibliotecas de Nova York, incluindo a Biblioteca da ONU, que Ana Maria deu seus primeiros passos rumo ao teatro de bonecos. Após fazer alguns cursos de extensão de curta duração na New York University e na School Social Research, entre esses, dramaturgia e teatro infantil, aquilo que marcou definitivamente a sua opção pelo teatro foi o encontro, por meio de um amigo, com Peter Schumann e o Bread and Puppet. Esse foi o ponto de virada em sua história, o momento em que começou a se entrosar com pessoas ligadas ao teatro.

Foi na convivência com pessoas que viviam o chamado submundo *hippie* de Nova York que ela descobriu o teatro de bonecos. Disso decorreu a montagem de um pequeno ateliê em um porão no local onde morava no bairro do Brooklyn, no qual começou a confeccionar bonecos e com um grupo de amigos a se apresentar para públicos diversos as suas primeiras experiências "bonecais"; inicialmente para um público infantil e em seguida para adultos.

No início, essas encenações traziam aspectos muito fortes da sua poesia. Eram criações



*Cena do espetáculo Palomares, (1978). Acervo:
Ana Maria Amaral. Foto: Autor desconhecido*

fundadas na palavra e no verso como síntese do pensamento. Entretanto, à medida que sua experiência com o teatro de bonecos aumentava, a sua forma de expressão, a princípio calcada na palavra, vai deixando de ser verbal para se manifestar por meio de pequenas esculturas, arquétipos miniaturizados: bonecos e máscaras. Nesse período foram encenados os espetáculos infantis *Lollipop* e *Beyond Outer Space*; e a primeira versão de *Palomares*, espetáculo para público

adulto e encenada em inglês. *Palomares* tratava de um acidente entre dois aviões norte-americanos, sendo que um deles carregava três ogivas nucleares que caíram ao redor de um pequeno vilarejo situado na costa da Espanha em 1966. A primeira apresentação dessa primeira versão da peça se deu durante o Third World Puppets que aconteceu de 11 a 28 de junho de 1970.

Em 1973, por opção, Ana Maria Amaral voltou a morar no Brasil. A adaptação não foi fácil, pois

nem o Brasil nem ela eram mais os mesmos. O sentimento era de que alguma coisa havia se perdido no tempo. Adaptar-se a esse mundo que lhe era desconhecido, após 15 anos vivendo nas terras do Tio Sam, foi uma difícil empreitada. Trabalhar como bibliotecária já não lhe agradava. O teatro de bonecos por sua vez tinha se tornado a sua principal forma de expressão artística que, no entanto, não encontrava respaldo profissional no país. Em tal contextura, Ana Maria começou a escrever histórias infantis para a *Revista Garibaldi* que estava em evidente conexão com o programa de televisão *Vila Sésamo* e que ela tinha muita familiaridade desde a estreia norte-americana do *Sesame Street* em 1969. Com o fechamento da revista, e devido à necessidade de sobrevivência, considerando que tinha dois filhos pequenos, voltou a trabalhar como bibliotecária empregando-se na Graded School, uma escola norte-americana localizada no bairro do Morumbi, na capital paulista.

Em 1975, Ana Maria voltou aos Estados Unidos por algumas semanas para assistir a um festival

internacional de teatro de bonecos que aconteceu no Estado do Missouri. Esse festival, talvez por ter sido o primeiro na carreira dela, deixou marcas profundas que a levaram a tomar decisões significativas e definitivas; ou seja: Ana Maria decidiu firmar-se como uma artista profissional de Teatro de Bonecos no Brasil. No mesmo ano a Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) abriu um curso de Teatro de Bonecos e ela foi convidada para ministrar aulas como professora conferencista. Esse foi o início da carreira acadêmica de Ana Maria Amaral que se tornaria a principal referência no Ensino Superior da disciplina Teatro de Formas Animadas.

Concomitante à sua vida acadêmica, como professora e também como estudante de mestrado e doutorado, ela também desenvolvia uma intensa atividade artística, principalmente com a fundação, em 1976, do CASULO - Centro Experimental de Bonecos, posteriormente O Casulo BonecObjeto, participando de festivais, congressos e conferências em diversos lugares

do mundo. Com Ana Maria, o Teatro de Bonecos no Brasil, levado para o interior da universidade, deixa de ser considerado uma arte menor para se tornar um campo de estudo acadêmico.

Em 1977, o espetáculo *Fantoches e Fantolixos* deu a ela e ao grupo Casulo os primeiros prêmios de sua carreira: Mambembinho e SNT - Serviço Nacional de Teatro. Entretanto, dado ao incentivo de George Ashely, amigo que a apresentou a Peter Schumann e ao Bread and Puppet, que Ana Maria após ter traduzido e aprimorado o texto, encena a versão brasileira de *Palomares* em 1978. A peça se tornou um marco do Teatro de Bonecos no Brasil. O espetáculo foi destaque em diversos jornais brasileiros com críticas muito significativas feitas por críticos renomados como Yan Michalski (1932-1990), do *Jornal do Brasil*, Jairo Arco e Flexa (1937-2018), da revista *Veja*, Ernesto Godoy, da revista *Visão*, entre outros. Foi com *Palomares* que a vida profissional de Ana Maria Amaral se expande tornando-a, nacional e internacionalmente, uma artista de referência do Teatro de Bonecos no Brasil. À *Palomares* sucederam muitos outros espetáculos,

os principais são: *Zé da Vaca* 1985/86; *A Coisa*, 1990; *Babel, Formas e Transformações*, 1992; *A Benfazeja*, de J. Guimarães Rosa, 2002/06; *Zé da Vaca*, 2a. versão, 2004/2010 e *Dicotomias - Fragmentos Skizofrê*, 2003/2010. A sua poesia deixa de ser literária para se tornar uma poesia da imagem na forma de bonecos, objetos e formas inanimadas diversas.

NOTAS

2. No Brasil, a série estreou em 1972.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. *Viagem ao Redor do Espelho*. São Paulo: Anhambi, 1962.

_____. *Eu Inconcluso*. São Paulo: SE, 1958.

CINTRA, Wagner. *O Casulo de Ana Maria Amaral: uma viagem ao coração do Inanimado ou De Palomares ao Teatro Didático da Unesp*. Tese de Livre-Docência. São Paulo: Unesp, 2022.

TEXTO DRAMÁTICO

OS AMORES DE CATIRINA.

Catarina Calungueira¹

Essas passagens de *Os amores de Catirina* são feitas para adultos inspiradas no João Redondo e no saudoso Mestre Chico de Daniel do Rio Grande do Norte. Essas cenas estão sendo brincadas desde 2019 e, sendo parte de uma brincadeira em constante atualização e reinvenção, vão ganhando novos signos e identidades.

1. Brincante de teatro de bonecos popular, artesã, mãe e gosta de descobrir, ouvir e contar histórias. É educadora popular e em seu trabalho busca construir caminhos de autonomia e coletividade. Ajudou a fundar a Rede de Bonequeiras Brasileiras e a Rede de Bonequeiras do Rio Grande do Norte, organiza o Festival de Mulheres Bonequeiras do RN e o Festival de Artes de Ipueira (RN), faz parte da Associação Potiguar de Teatro de Bonecos desde 2015 e coordena o ponto de cultura, formação, disseminação e festividades denominado de Teatro Casa Calunga em Ipueira, onde mora. Email: catarinacalungueira@gmail.com



PASSAGEM DE SOLDADO BORRACHA E CAPITÃO JOÃO REDONDO

*Cena de Os amores
de Catirina. Foto:
Ricardo Guti*

(Capitão João Redondo entra em cena)

Capitão João Redondo - Que baderna é essa aqui? Eu não quero esse negócio de teatro aqui não, vão embora que eu sou latifundiário, sou dono de tudo. Vocês sabem com quem estão falando? *(O público responde dizendo que não)*. Vocês estão falando com o Capitão João Redondo, irmão de João Quadrado, Primo de Zé Cumprido, tudo que tenho foi merecido, herdado de papel passado de pai pra filho e assim será mantido. Soldado Borracha, ô Soldado Borracha, venha 'simbora' cabral!

(Soldado Borracha entra em cena cantando: "marcha soldado cabeça de papel se não marchar direito vai preso no quartel").

Soldado Borracha - Aqui quem fala é o Soldado Borracha, escreveu, leu e compreendeu, a borracha comeu! *(O personagem bate o porrete na tolda ao final da fala)*

Capitão João Redondo - Direita volver!

Soldado *(vai caminhando em direção ao Capitão e quase o abraça)* – Ai, patrãozinho, direita envolver, aí eu gosto patrãozinho!

Capitão João Redondo – Ai, Soldado, agora não, agora não.

Soldado - Pois diga, patrãozinho, tô às ordens, sigo as ordens, mandou tá feito! *(Enquanto fala o Soldado bate o porrete)*

Capitão João Redondo - Eu tô sabendo que por aqui tem uma tal de Catirina, uma mulher, mulher é bicho perigoso, acha que tem direito, e essa tal de Catirina é atrevida, quer levar meu boi embora, diz que vai botar o boi pra brincar.

Soldado - Essa é perigosa, perigosa! *(O Soldado bate o porrete)*

Capitão João Redondo - Demais, demais! Olhe, Soldado, toda vez que você ouvir o nome Catirina desça a borracha!

Soldado - Pode deixar, patrãozinho! A borracha vai comer! *(O Soldado bate na tolda com o porrete)*

Capitão João Redondo - Eu vou aos 'isteites' e você fique aí, cuide de tudo. 'Arrévuá'.

(O Capitão João Redondo sai de cena)

Soldado - Eu sou um cabra corajoso, não tenho medo de nada nesse mundo, pense num macho alfa.

(O Soldado faz uma pausa anda de um lado a outro da tolda conversando com ele mesmo e começa a tremer segurando o porrete na mão)



Soldado - Será que essa Catirina é muito, muito perigosa? Não, Soldado, não pense nisso, você é um macho alfa, pitbul!

*Cena de Os amores
de Catirina. Foto:
Ricardo Guti*

(O Capitão João Redondo entra em cena)

Capitão João Redondo - Cati...

(O Capitão é interrompido por uma porretada na cabeça)

Soldado – Ai, meu emprego, ai meu patrãozinho.

(O Soldado segura o Capitão e se aproxima bem do rosto dele)

Soldado - Patrãozinho, ô patrãozinho, você tá bem, patrãozinho?
Olhe no meu olho, no meu olho.



Capitão João Redondo – Ai, Soldado, ai, você tem um cheiro tão bom. É perfume francês?

Cena de Os amores de Catirina. Foto: Ricardo Guti

Soldado - É sim, patrãozinho, comprei no mundo dos importados.

(O Soldado e o Capitão se separam)

Capitão João Redondo - Agora me solte cabra! Minha sorte foi que eu me abaixei, se eu não fosse um atleta bom de reflexo você tinha me pegado viu?!

Soldado - Sei, quase acertei né? Rapaz, imagine se tivesse acertado.

(O Soldado olha para o público e ri)

(Catirina começa a cantar dentro da tolda sem aparecer)

Catirina - Cajueiro pequenino, carregadinho de 'fulô', eu também sou pequenina, carregadinha de amor. Esse negócio de correr atrás de boi dá uma fome, uma fome de comer dois 'homi'.

(Capitão João Redondo e Soldado Borracha se aproximam e ficam abraçados)

Capitão João Redondo - E agora, Soldado? Tu ouviste? Tu fique aí que eu sou homem importante, preciso ir.

Soldado - Patrãozinho, o senhor vai fazer isso comigo?

Capitão João Redondo - Já fiz, fui!

(Capitão João Redondo sai de cena e entra Catirina)

Catirina - Você que é o Soldado Borracha?

Soldado - Manhêeeeeeee, socorro!

(O Soldado Borracha sai de cena gritando pela mãe)

Catirina - Triste da mãe que pare uma alma sebosa dessas!

(Catirina ri)

PASSAGEM DE MANÉ GOSTOSO

Catirina – Ei, sanfoneiro, toque aí, por favor, que eu quero dançar! Ihuuu.

(Catirina começa a dançar e entra Mané Gostoso)

Mané Gostoso - E aí, gatinha, tá sumida.

Catirina - Sumida? Eu nem sei quem é você.

Mané - Eu sou o seu Mané Gostoso.

Catirina - Mané pode até ser, mas meu, não é não.

Mané - Mas posso ser se você quiser.

Catirina - Mas eu não quero.

Mané - Tá se fazendo de difícil.

Catirina - Difícil é homem entender as coisas, né?

Mané - Como assim?

Catirina - Tá vendo aí.

Mané - Vendo o quê?

Catirina - Nada não!

Mané - Pois venha aqui, chegue.

(Mané tenta agarrar Catirina)

Catirina - Fique lá, bicho cabido!

(Catirina segura Mané e empurra-o até a outra ponta da tolda, deixa-o lá e volta para ponta da tolda do outro lado ficando os dois um em cada ponta)

Mané - Venha aqui minha princesa, que eu sou o seu príncipe, teu sorriso tem o brilho do universo, eu penso em você toda hora, sua voz parece o canto de uma sereia, sem você eu não vivo, minha linda, minha rainha, minha flor, a flor mais bonita do meu jardim, vem 'ni' mim que o cara sou eu, você não imagina como é grande o meu amor por você.

(Enquanto fala ele vai se aproximando de Catirina)

Catirina - Só faltava baixar o Roberto Carlos, fique lá.

(Catirina empurra Mané até a outra ponta da tolda e volta para o lugar dela)

Mané - Eu já sei, você deve ser casada, né?

Catirina - Não.

Mané - É noiva?



Catirina – Não.

Mané - Tem namorado?

Catirina – Não.

Mané - É viúva?

Catirina – Não.

Mané - É separada?

Catirina – Não.

*Cena de Os amores
de Catirina. Foto:
Ricardo Guti*

Mané - E o que diabo você é?

Catirina - Não é da sua conta.

Mané - É braba, gostei (*Se aproxima de Catirina tentando agarrar novamente*).

Catirina - Fique lá, bicho seboso.

(*Catirina empurra ele de volta para o outro lado e volta para o lugar dela*)

Mané - Venha aqui minha princesa, eu te prometo o céu, o amor e as estrelas, te amarei ao infinito e além, vem ser minha menina.

(*Mané agarra Catirina novamente e tenta beijá-la*)

Catirina - Fique lá.

(*Catirina empurra ele de volta para o canto da tolda*)

Catirina - Olhe Mané, eu já disse que não quero, não é não.

Mané - Quanto mais difícil, mais gostosa fica.

Catirina - Pois me espere aí, você tá querendo muito então eu vou buscar Da Penha, uma amiga minha pra gente resolver isso.

(*Catirina sai de cena*)

Mané - Pressão, papai, duas novinhas, ui.

(*Catirina entra em cena com um porrete e acerta a cabeça de Mané que cai para o lado de dentro da tolda*)

Catirina - Tome uma Maria Da Penha, macho assim a gente chama logo na Penha! Quem gosta de merda é privada! Não é não e se não entende, vai pra prisão! Eu tenho abuso desse negócio de abuso!

FIM

APLAUSOS

AO MESTRE SAÚBA, COM CARINHO, ADMIRAÇÃO E GRATIDÃO PELOS DIAS VIVIDOS AO SEU LADO COMO APRENDIZ E AMIGO.

*O meu barco caiu n'água e começou a navegar
O meu barco caiu n'água e começou a navegar!
Oh, venham ver. Oh, venham ver e venham ver
É seu Mané quem vai chegar!
(Mestre Saúba)*

A loa que abre esse texto foi cantada por mestre Saúba e transcrita por mim em um fim de tarde, depois de mais um dia de trabalho, em sua oficina. Nesse dia, eu pedi a ele que cantasse algumas loas de Mamulengo que ele se lembrasse ainda. Ele me respondeu que, ao final do nosso dia de trabalho, cantaria algumas das tantas que sabia de cor e salteado.

Por volta de umas cinco horas da tarde de um dia de verão, Saúba sentou-se sobre um banco de madeira mulungu que ele mesmo construiu. Ali, sentado, começou contextualizando sobre quais circunstâncias dramáticas as loas eram cantadas para chamar aos respectivos bonecos. Essa que encabeça esse texto é para Seu Mané Pacaru.

Nessa época, entre 1993 a 1999, ele morava e trabalhava uma metade do ano em Itapecerica das Serra (SP) e a outra metade em Carpina (PE). Antônio Elias da Silva nasceu no dia 09 de maio de 1951, em Carpina, município da Zona da Mata pernambucana. Foi também nessa cidade que ele foi assassinado no dia 21 de maio de 2022, aos 71 anos de idade. Quando eu digo que Saúba morou,



Mestre Saúba. Foto: Dudu Schneider (gentilmente cedida pela Coordenação do Festival Sesi Bonecos do Mundo).

respectivamente, em duas cidades eu estou me referindo às oficinas que ele ocupou em vida. A oficina era o abrigo do mestre amigo onde quer que ele fosse. Era onde ele se constituía como sujeito histórico de seu tempo e, de lá, se fazia perceber para o mundo.

A nossa amizade nasceu dentro de duas oficinas: a marcenaria, onde eu trabalhava fazendo móveis sob encomendas e a dele, lugar de invenção. Falávamos sobre madeiras, ferramentas e seus manuseios perigosos. Ele sempre me narrava o dia em que perdeu a falange de seu dedo mindinho numa máquina de fazer molas.

Desse dia em diante, passou a construir suas próprias molas a partir de um sistema manual desenvolvido por ele que dizia ser mais seguro...e tantas outras lembranças.

Entre barracas de mamulengo, aprendizado na oficina, algumas lapadas de cana acompanhadas de bons tira-gostos e muitos risos, foram cinco anos de convivência ininterruptos. Saúba, meu irmão, você segue em mim como um pé de mulungu em flor, lindo!

Sandro Roberto
Rio de Janeiro (RJ), junho de 2022.

A MESTRA PERMANECE VIVA

Daisy Nery foi pedagoga, atriz, artista plástica, cenógrafa e figurinista que nos anos 1980 criou um núcleo artístico com o seu nome, em que reuniu artistas de várias linguagens para pesquisar o Teatro de Animação. Sediada na cidade de São Paulo, a Cia de Teatro Daisy Nery, ao desenvolver seu trabalho de pesquisa de linguagem teatral, transitou pela farsa, pela *Commedia dell'Arte*, pela arte circense e, claro, pela beleza e magia dos bonecos, que sempre estiveram presentes em suas montagens, tais como: *Poema do Lixo*, *Casamento Forçado*, *Gitanice*, *uma Farsa de Amor para Guiñol* e *Quatro Vezes Grimm*.

Conheci Daisy no início dos anos 1990 por intermédio de Jair Assumpção que dirigia o espetáculo *Dom Casmurro* do qual eu fazia parte. Jair queria que a cena do encontro de Bentinho com Dom Pedro fosse realizada com bonecos. Então eu fui designada a trabalhar na pesquisa para a realização dessa cena, nunca tinha ouvido falar de teatro de bonecos.

Foi então que fui apresentada a Daisy, grande artista e minha mestra nessa empreitada, que me iniciou na arte dos bonecos abrindo generosamente as portas da sua casa e os portões para o mundo do Teatro de Animação. Aprendi de tudo um pouco: confecção, manipulação, a relação com esses seres inanimados e, principalmente, a dar vida a eles. Com Daisy também realizei o meu primeiro espetáculo de bonecos com manipulação direta, *A Parábola dos Cegos*.

A cena do encontro do Bentinho com Dom Pedro foi um sucesso e seguimos trocando ideias por algum tempo. Quando Daisy foi

para Curitiba, perdemos o contato. Eu, graças aos seus incentivos, continuei trilhando o caminho do Teatro de Animação em busca de novos conhecimentos.

Dona de uma criatividade inesgotável e de uma risada inconfundível, Daisy teve uma trajetória brilhante e uma linda história na arte bonequeira. Seu objetivo era ensinar os mais jovens. Agora Daisy foi ensinar sua arte em outros palcos junto com outras mestras e mestres bonequeiros. Aqui deixou seus ensinamentos e sua generosidade em cada lugar que passou, e o amor por compartilhar seus saberes com outros artistas, saberes que vamos levar para sempre, pois estará presente em cada boneco que vamos construir e manipular.

Foi um privilégio enorme conhecê-la. Em mim fica a admiração, as lembranças dos bons momentos, das boas risadas, do aprendizado e da gratidão por ter me aberto as portas para o mundo dos bonecos.

Obrigada, Daisy, por ter feito parte da minha formação de artista.

Liz Moura
São Paulo (SP), julho de 2022.



Daisy Nery – Foto cedida pela família

EM MEMÓRIA DO MESTRE EDICHARLES BEZERRA DA COSTA



*Mestre Edicharles.
Foto: Catarina
Calugueira (2019)*

Edicharles companheiro
Da nossa associação
Criou um forte bordão
Que alegrava o povo inteiro
Esse mestre bonequeiro
Que dizia sempre assim
Caprichando no jeitim
"Serei eu uma cachorra"
Deixe que agora eu discorra
Sobre a dor que tenho em mim

Veja como as coisas são
Era seu aniversário
Mas mudando o itinerário
A morte lhe deu mão
E assim de supetão
Fez com ele a passagem
Quando encerrou a contagem
O mestre natural de Macau
Já morava em Natal
construindo sua mensagem

Era brincante fecundo
Seu boneco Baltazar
Era sempre de arrasar
Cutucava lá no fundo
Botava boca no mundo
Era forte sua poesia
Tinha a força da alegria
Que aprendeu no palhaço
E com o boneco no braço
Trabalhava dia a dia

É certo e bem verdadeiro:

Para alguns a existência
Se constrói na resistência.
Gay, artista e Juremeiro
Edi não foi o primeiro
A viver no fio da navalha
Mas quando o estado falha
Se ausenta na proteção
E abandona o cidadão
Fica difícil a batalha

"Serei eu uma cachorra"
Ganha forte conotação
Quando falta até o pão
Não há pra onde se corra
Não há o que lhe socorra
Quando brigo pelo osso
O que vejo, grito e ouço
É que no mapa da fome
A própria alma se consome
Devorada antes do almoço

Esse mestre bonequeiro
Deixa mensagem de luta
Pois em toda sua conduta
O amor vinha primeiro
Grande abraço companheiro
Aqui ainda vamos te ter
Memorias vão florescer
Dessa vida abençoada
Que Jurema Sagrada
Agora receba você.

Ricardo Guti
Ipueira (RN), julho de 2022.

A ÁRVORE MÃE

Ismine Lima, cearense e pedagoga, dedicou toda a sua vida ao Teatro de Bonecos. Na década de 1980 criou, juntamente com Denise di Santos, uma linguagem conhecida por Teatro Lambe-Lambe. Desde sua criação, o Teatro Lambe-Lambe ganhou artistas e grupos espalhados em diversos estados brasileiros, América Latina, Europa e em espaços reservados nos mais destacados festivais de Teatro de Animação.

Essa manifestação artística é genuinamente popular, pois como cita Ismine no Manifesto *Em Busca da Feira de Mangaio*: "Somos o Teatro Lambe-Lambe, um teatro independente, feito à mão, no peito e na raça para a rua, feiras e praças". Esse teatro não poderia ter sido criado por outra pessoa que não fosse Ismine, uma mulher educadora que sempre dialogou com o teatro de rua e esteve disposta a compartilhar seus conhecimentos, sem segregar.

Um dos simbolismos da árvore é a representação da Grande Mãe, aquela que representa a vida, gera frutos, flores e sementes.

Ismine é árvore e simboliza também o crescimento de uma grande família e a genealogia de toda uma comunidade de artistas que trabalham com o Teatro Lambe-Lambe. Somos todos filhos de uma mulher que se agigantou através de uma arte que valoriza o pequeno, que diminui a distância entre a obra e o público.

Quem teve a oportunidade de se aproximar dessa

artista, seguramente vivenciou uma experiência de transformação. Ismine não separava a vida da arte: em suas apresentações de Teatro Lambe-Lambe, a imersão já começava na fila de espera, onde carinhosamente ela queria conhecer melhor o público, ensinar a fazer uma boneca Abayomi e compartilhar ensinamentos e poesias.

Ismine estava sempre passarinhando e onde houvesse um encontro de Teatro Lambe-Lambe, lá estava ela para agregar. Tivemos a oportunidade de recebê-la em algumas edições do FESTIM-Festival de Teatro em Miniatura, inspirado pelo movimento do Teatro de Lambe-Lambe. Entendemos que Ismine era mais do que uma convidada especial, era uma presença que emocionava e tornava aquele espaço único e mágico.

O tempo para ela era algo a ser partilhado, sem pressa. Sempre ouvindo, cuidando e se indignando com as desigualdades e injustiças. Uma mulher de sorriso largo, que transmutou a dor através da sua arte.

Nos despedimos dessa grande artista que assim como uma árvore, estará sempre em ascensão, subindo em direção ao céu, assim como suas raízes são sólidas e fortes na terra. E nós como sementes que somos, seguiremos renascendo e levando adiante seu legado.

Iasmim Marques
Belo Horizonte (MG), julho de 2022.



*Ismine Lima. Foto:
Sérgio Biff (2019)*

VERSOS PARA FERNANDO AUGUSTO

Os bonecos do povo brasileiro
tão sentindo demais o encantamento
de um mago, que deu contentamento,
pra o brincar se tornar um companheiro.
É Fernando Augusto, o bonequeiro,
artesão do boneco e da magia
fazedor de encanto e alegria
contador de histórias magistrais,
e poeta dos tempos ancestrais
nesse reino de amor e poesia.

Foi Fernando em nova dimensão
que deu vida e mais vida à brincadeira
pra mudar e criar nova maneira
de brincar e curtir nossa função.
O cenário cresceu na amplidão
muitas cores e belos figurinos
e os frevos cantados feito hinos
deram riso à risada do Só-riso
e disseram pra nós que é preciso
venerar os gigantes pequeninos.

Muita paz meu irmão meu camarada
a missão para nós foi bem cumprida
com Olinda Holanda tão querida
lindamente tão linda e encantada
Em Olinda está a bonecada
que você nos deixou como legado
para ser muito bem apreciado
por um povo em forma de boneco
que bebeu mamulengo no caneco
do amor que fundou esse reinado.

Com meu fraterno abraço,

Valdeck de Garanhuns
Guararema (SP), julho de 2022.



*Fernando Augusto Gonçalves.
Foto: Edgilson Tavares*

**RESUMOS DE
LIVROS,
DISSERTAÇÕES
E TESES**

TESES, DISSERTAÇÕES E LIVROS

ANZOLIN, Osvaldo Antonio. *A visualidade do Grupo Sobrevento: um estudo sobre teatro e percepção visual.* Tese (Doutorado), Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2022. Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra.

Resumo: Este estudo aborda o Teatro de Animação por intermédio dos processos de criação do Grupo Sobrevento de Teatro, uma das maiores referências brasileiras sobre o assunto, e examina alguns de seus espetáculos, no intuito de comprovar a eficiência de uma abordagem imagética no âmbito das artes cênicas. Ao se estudar as formulações de diversos teóricos sobre Teatro e visualidade, adotamos a expressão "dramaturgia visual" como a mais adequada para caracterizar os trabalhos do grupo e fundamentar esta pesquisa. Entretanto, na defesa de que o Teatro é também uma arte visual, entende-se que qualquer espetáculo teatral carece de um estudo que leve isso em consideração, para se deixar de tratar a visualidade cênica somente pela intuição espontânea. Para formular um padrão de análise visual para as artes cênicas, foram trazidos para o estudo os princípios da percepção visual recomendados pela psicologia da *Gestalt*, especialmente por intermédio do material organizado para as artes visuais por

Rudolf Arnheim. A partir de um instrumento desenvolvido, foram analisados três dos espetáculos mais recentes do Grupo Sobrevento e, apesar do montante de conhecimentos na área visual que não se pode abranger em um único estudo, foi possível comprovar a pertinência e o enriquecimento que uma análise visual pode trazer às artes cênicas, não apenas no contexto investigado.

Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/217230>

Contato: osvaldo_teatro@outlook.com

LARCHER, Lucas. *Do livro à cena: (trans)criações visuais no Teatro Infantojuvenil.* Tese (Doutorado em Artes). Universidade Estadual Paulista - UNESP, 2022. Orientador: Prof. Dr. Wagner Cintra.

Resumo: Este estudo aborda o Teatro Infantojuvenil brasileiro atual, com foco em produções paulistanas das duas primeiras décadas do século XXI que se originaram de livros destinados a crianças e jovens, em especial os ilustrados e os livros-imagem. Amparado por uma perspectiva histórica e conceitual, analiso a passagem dos livros para as cenas, no que concerne ao âmbito visual

destas, em dois estudos de caso: os espetáculos *As aventuras de Bambolina* (2008) - Cia. Pia Fraus e *Maracujá Laboratório de Artes - e Inimigos* (2017) - Cia. de Feitos -, baseados nas publicações *As aventuras de Bambolina* (2006), de Michele Iacocca, e *O inimigo* (2008), de Davide Cali e Serge Bloch, respectivamente. Para isso, utilizei de procedimentos metodológicos e de fontes de natureza heterogênea que possibilitaram a construção de um ensaio textual de inspiração a/r/tográfica, no qual os códigos comunicativos de enunciação - palavras e imagens - estão em diálogo com a natureza e a especificidade da pesquisa. A tese aqui apresentada é que as peças em destaque - *As aventuras de Bambolina* e *Inimigos* - possibilitam ampliar a (trans)criação teatral para o campo visual, uma vez que, além de se originarem de estímulos não-verbais e/ou não exclusivamente verbais, explicitam as visualidades como as responsáveis e/ou as co-responsáveis pelas construções narrativas e/ou dramáticas das cenas.

Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/234552>

Contato: lclarcher@hotmail.com

NOTARI, Juliana. *Pedagogia da Marionete Livre: Festa-Manifesto*. São Paulo: Edição do autor, 2022.

Resumo: O livro *Pedagogia da Marionete Livre* faz parte do projeto de comemoração dos 20 anos de Marionete Livre da artista Juliana Notari contemplado pelo Edital Rumos do Itaú Cultural. A artista e marionetista Juliana Notari partilha seus processos de criação e sua metodologia aberta e livre de uma pedagogia construída a partir da vivência, da experimentação e da observação do mundo. O livro é dividido em nove capítulos que passam pelas memórias da infância, pela poética do cotidiano, pela transgressão da matéria, pela construção sensível de marionetes, por exercícios e práticas de animação e pelos diversos diálogos que a marionete realiza com a situação sociopolítica em que vivemos. A autora faz questão de exaltar a importância da arte das marionetes que, dentro do sistema, muitas vezes é marginalizada e excluída. Este objeto é um livro-livre, um livro-nômade, um livro pássaro, um livro-fluxo, sem pretensões de seriedade de metodologias, sem imposições de verdades. A Marionete Livre é um movimento nômade

que Juliana Notari defende e difunde nestes 20 anos de caminhada por meio de suas obras marionetescas e seus processos pedagógicos de trocas de saberes e experiências pelo mundo.

Contato: marionetelivre@sindominio.net

BALARDIM, Paulo e MOTTA, Gilson (Org.) *Teatro de Sombras ao Vivo: Conversas com Artistas Latino-Americanos, Volume 1*. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

Resumo: A obra *Teatro de sombras ao vivo: conversas com artistas latino-americanos* é fruto de uma parceria entre a Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC e a Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, organizado pelos professores Paulo Balardim (UDESC) e Gilson Motta (UFRJ). A obra reúne 15 entrevistas/lives realizadas com artistas brasileiros e argentinos que atuam na área do Teatro de Sombras. As lives foram realizadas pelo Grupo Penumbra, de Cuiabá, durante a pandemia da Covid-19, no ano de 2020. Gilson Motta e Paulo Balardim – que participaram como entrevistados – perceberam a

importância destas conversas e tiveram a ideia de transformar essas *lives* em material escrito. Para tanto, formaram uma equipe de bolsistas que fez a transcrição, a tradução, a inclusão de notas explicativas e de imagens, a elaboração de um índice onomástico, entre outros. O resultado pode ser visto nesta obra que é a primeira de uma série de três volumes, que reunirá um total de 40 *lives*. O livro reúne informações preciosas sobre processos criativos, técnicas, materiais, dramaturgia, estética teatral, iluminação cênica, entre outros, formando um rico panorama do teatro de sombras contemporâneo latino-americano. O livro tem uma pequena tiragem impressa, mas está disponível para *download* no site da Editora Mórula:

Disponível em: <https://morula.com.br/produto/teatro-de-sombras/>

Contato: paulobalardim@gmail.com
mottagilson@hotmail.com.

DOSSIÊ: Performance e Formas Animadas - Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v. 12, n. 3, 2022.

(Performance and Animated Forms - Brazilian Journal on Presence Studies)

Resumo: A Revista Brasileira de Estudos da Presença é um periódico eletrônico de excelência, criado para a divulgação de pesquisas relativas à área das artes cênicas, que tem o professor Gilberto Icle, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como editor-chefe. O volume 12, número 3, publicado em 2022, dedicou uma de suas sessões ao tema Performance e Formas Animadas. O dossiê conta com textos de Mariliz Schrickte, Philippe Choulet, Paulo Balardim, Adriana Schneider Alcure, Ribamar José de Oliveira Junior, Thais Helena D'Abronzo, Cláudia Müller Sachs, Rossana Della Costa e Elcio Rossini.

Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/i/2022.v12n3/>

POMBO CORREIO

POMBO CORREIO

Recebemos diversas mensagens, cartas de leitores da Revista Mamulengo N.º 19 com o tema central MEMÓRIAS E ACERVOS DO 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.

ENCANTOU-SE NOSSO MESTRE.

O Brasil hoje chora
E seu pranto é de madeira
Acabou-se a brincadeira
Não vai ter mais carnaval
Carpina diminui de tamanho
Que país é tão tacanho
Pra não cuidar do seu mestre?
Da mesma faca que fez arte
Da mesma faca, ele parte
por briga de dois, pequena
Coisa que não vale a pena
Já não basta Rogaciano...
Zé Lopes, Zé De vina, Amaro
Quanto mestre sem amparo
Secando na fome e na desgraça
No mesmo copo de cachaça
Nó na garganta que não passa
E nossa Lindalva, e agora?
Onde foi parar Saúba?
Nossa alegria e criança
Quem agora puxa a dança?
Quem inventa a bicicleta?
Minha linha agora é reta
Morreram todos de uma doença
Não foi da falta de crença
E nem da falta de amor
Silenciaram mais um tambor
Morreram de uma doença
E ela se chama BRASIL
Que não preza sua cultura
Que é racista linha dura
Onde o pobre não tem vez

Mamulengo fosse xadrez
Tava tendo campeonato
Mas não cabe no retrato
Boneco de camponês
Saúba FOI ELE QUE FEZ
Da casa de farinha festança
No meio da rua sua dança
Em qualquer lugar, aliança.
Seu talho inigualável
Pessoa mais amável
Melhor amigo do mundo
Saúba é dos profundo
Vai boneco, faz tua passagem
Que tu é barco sem paragem
E vai curtindo a viagem
Que eles lá tão te esperando
A loa do adeus tão puxando
Vai descansar desse país
A gente aqui, por um triz
Que não era tua hora
E pra sempre... o Brasil chora!
Natália Siufi, São Paulo (SP)
21 de maio de 2022

Muchas gracias por haberos acordado de mi,
y una vez más em hora buena por el gran
trabajo que hacéis y GRACIAS por ese trabajo
tan importante para el mundo del Teatro de
Marionetas, objetos y visual. Seguir así por el
bien de la comunidad titiritera. Un fuerte abrazo
Idoya Otegui, Tolosa, Espanha,
21 de fevereiro de 2022,

Estou realmente honrado. Vocês foram generosos demais em publicar esse artigo! Nossa, que felicidade imensa! Espero que logo possamos nos encontrar pessoalmente para que possa agradecê-los com um caloroso abraço! Essa casa é de vocês, sempre. Grande abraço!
Márcio Pontes, Cia. Polichinelo de Teatro de Bonecos. Araraquara (SP), 21 de fevereiro de 2022.

A revista ficou linda e fico muito orgulhoso em participar da mesma. Desejo muito sucesso a todos vocês! Abraços carinhosos
Guto Muniz, Belo Horizonte (MG),
23 de fevereiro 2022

Ficou linda a revista. Parabéns! Grande abraço.
Marcos Ribas, Paraty (RJ), 21 de fevereiro de 2021.

Obrigada aos caros editores, a revista está linda... Já estou encaminhando... Beijinhos,
Sassá Moretti, Florianópolis (SC),
23 de fevereiro de 2022.

Belíssima edição da revista (...). Se esse número de agora fosse impresso seria uma edição histórica, tamanha é a importância dos temas. Parabéns.
Gim, Paty do Alferes (RJ) 23 de fevereiro de 2022.
Que primor! Parabéns a toda a equipe e agradecido pelo envio!
Daniel R. Gomes, Palmas (TO),
23 de fevereiro de 2022

Parabéns por tão importante edição. Abraços do Recife.

Leidson Ferraz, Recife (PE),
24 de fevereiro de 2022.

Parabéns pela iniciativa!

Ana Pessoa, Rio de Janeiro (RJ),
25 de fevereiro de 2022.

Que alegria imensa receber a nova edição! Parabéns pelo exímio trabalho de vocês, resultado de tanta entrega e dedicação voluntária que só engrandecem o teatro de animação brasileiro. Um abraço,
Nina Vogel, São Paulo (SP), 24 de fevereiro de 2022.

Parabéns pelo trabalho!

Sonia Rangel, Salvador (BA),
24 de fevereiro de 2022.

Parabéns pela resistência! Bravo!

Martha Mansinho, Florianópolis (SC), 24 de fevereiro de 2022.

Gracias, que hermoso y alentador.

Rubén Dario Salazar, La Habana, Cuba, 25 de fevereiro de 2022.

Les agradezco de corazón este generoso envío y el trabajo que hicieron! Patrimonio y memoria son cosas que debemos cuidar mucho en América Latina, especialmente en estos momentos. Ya mismo compartiré

con todos los miembros y veré de publicarlo en la web de Unima lo antes posible.

Mil gracias Amigos! Ustedes son un ejemplo a seguir! Abrazos,
Tito Lorefice, Buenos Aires, Argentina,
25 de fevereiro de 2022.

Obrigada pela revista. Gostei muito desse tema. Abraços

Bete Gil Bolfer, São Francisco do Sul (SC), 26 de fevereiro de 2022.

Bonita, sucesso...

Edu do Nascimento, Porto Alegre (RS), 02 de março de 2022.

A Revista Mamulengo é uma publicação de caráter associativo e que tem um corpo editorial que se reconfigura a cada edição em respeito às pluralidades existentes em nosso país. Cada edição possui uma temática, escolhida pelo Conselho Editorial da Revista e pela Diretoria da ABTB. A partir dessa temática, o corpo editorial realiza uma curadoria, convidando autores e autoras. Não há, portanto, chamadas abertas, nem fluxo contínuo para o recebimento de originais.

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>

As editoras e os editores desta Mamulengo agradecem:

Beth Bado, Cica Modesto, Guto Muniz, Lina Rosa Vieira, Nelson Haas, Ubiratan Carlos Gomes e Valmor Nini Beltrame.



