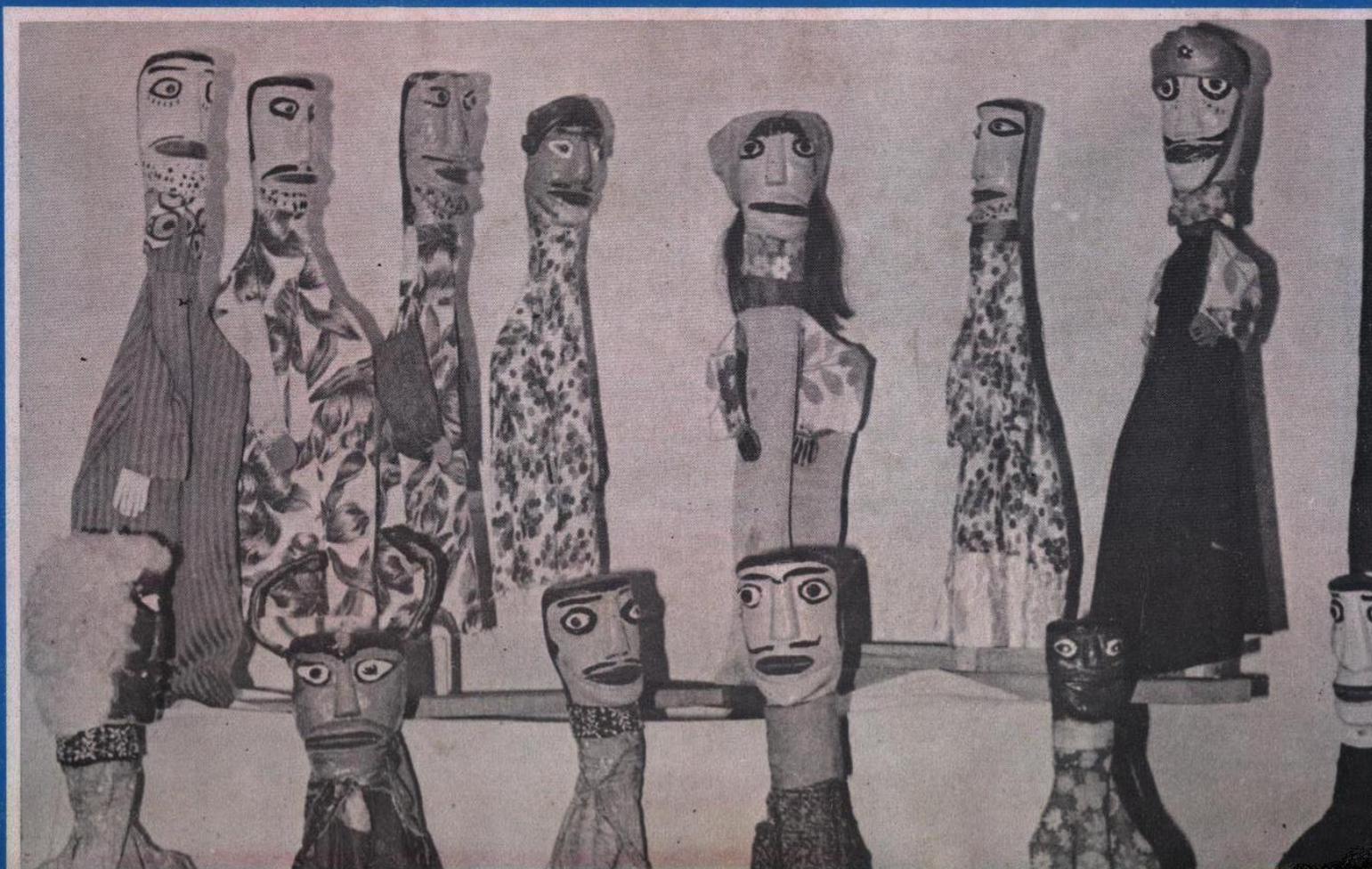


# MAMULENGO

Nº 4  
1975



# MAMULENGO

Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos  
Dezembro/1975

## Sumário

Editorial .....	4
Responsabilidade — H. Jurkowski .....	6
Hospitalidade Asiática — M. Meschke .....	8
Teatro de Bonecos no Brasil — Luís G. Paixão .....	10
Títere de porta e cantiga de cego .....	13
Bunraku .....	15
Punch & Judy .....	19
<i>O Nascimento</i> (anônimo) .....	22
<i>São Jorge e o Dragão</i> — Maria Clara Machado .....	27
<i>Dulcinéia e o Vilão</i> — Virgínia Valli .....	29
<i>As Bravatas do Prof. Tiridá</i> — Ginu .....	31
Professor Bellan .....	35
Fundação Cecosne — <i>Teatroneco</i> .....	37
Primeiros Passos — Jan Bussel (UNIMA) .....	40
Congresso de Moscou .....	41
IV Festival .....	47
Bonecos em Função .....	55
Notícias da ABTB .....	62

Ano 1  
N. 4

## MAMULENGO

Publicação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos  
Redação — Rua Barata Ribeiro, 60 c01 — Rio de Janeiro — Brasil  
Diretor-responsável — Cláudio Ferreira  
Secretário — Clorys Daly  
Editor — Virginia Valli

*Capa:* Nossa capa é uma homenagem aos últimos mamulengueiros do NE; na 1ª, os bonecos de *Jatobá* (filho de *Ginu*) e na 4ª uma foto documento de *Ginu* 'irradiando' seu espetáculo (V. p. 34).

MAMULENGO — Espécie de divertimento popular em Pernambuco, que consiste em representações dramáticas por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, esconde-se uma ou duas pessoas adestradas, e fazem 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 autores 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 (*União Internacional da Marioneta*) é uma organização que reúne pessoas de todo mundo, as quais contribuem para o desenvolvimento do teatro de bonecos, a fim de servir, através dessa arte, à paz e à compreensão mútua entre os povos, sem distinção de raça, de convicções políticas ou religiosas. (Preâmbulo dos Estatutos da UNIMA.)

Estará acontecendo uma semelhança de situações de outras épocas com a atual? A multiplicação do recurso do boneco significa uma renovação ou entusiasmo por essa técnica, ou um disfarçado pedido de socorro em situação de crise, como acontecia outrora?

Na época do monopólio do teatro, com a criação do Teatro Francês (posteriormente, *Comédie Française*) e da Ópera vitoriosa, quando eram poucos os atores “protegidos” (oficiais) e muitos os “abandonados”, multiplicaram-se os teatros de bonecos nas praças, feiras e até em casas de teatro na França. Os rejeitados dessa fase, condenados às ingênuas palhaçadas mudas, a mímicas e danças-na-corda, impedidos de dialogar em francês (exclusivo direito dos comediantes oficiais), proibidos de cantar, visto que a ópera também era oficial — o comediante de pau foi escolhido para salvar a maioria dos cômicos vivos em *chomage*. Com uma condição, é claro, de não fazer muito sucesso para não esvaziar os teatros protegidos. Mas o sucesso dos comediantes de pau aconteceu e, com ele, vieram as restrições: uma, as vozes dos bonecos deviam ser contrafeitas e para isso o ator era obrigado a usar um *pratique* (instrumento introduzido na boca para fazer voz de boneco), que já era uma verdadeira armadilha: no momento de maior entusiasmo, o titeriteiro, num engasgo, engolia o dito, emudecendo para sempre. Outra, o preço dos ingressos, que tinha que ser mínimo. E em último caso, a proibição da função.

Na Inglaterra, a voga do boneco viria após o fechamento dos teatros pela revolução puritana, quando os bonecos começaram a ter vez, vindos principalmente da Itália. Foi quando o conhecido Pulcinella da *commedia dell'arte* deu nascimento ao Punchinela, depois Punch. Daí em diante, o sucesso crescente e fulminante das marionetas levaria os atores que representavam abrigados em confortáveis casas de espetáculo, a pedir às autoridades que fizessem calar os inconvenientes atores de pau, arranchados em frente ao teatro e tirando-lhes a freguesia. Até os sinos parece que tocavam mais para chamar os fãs de Punch do que os crentes à oração.

Bonecos serão sempre convocados a redimir alguns ou muitos, mas sob uma condição: sucesso modesto para não despertar a repressão. Atualmente, grupos de teatro infantil começam a apresentar “propostas” (como dizem) de introdução de bonecos em seus espetáculos, recorrendo a esse auxiliar na narrativa da fábula. Isto refletirá crise no ramo? Ou será uma súbita atitude amorosa em relação ao títere? A maneira improvisada (manipulação e fabricação) com que o boneco costuma ser introduzido nos *shows* parece que apenas justifica o recurso como chamariz às platéias ariscas ou apáticas diante dos heróis vivos. Pois, uma vez introduzido o boneco, é ele condenado à imobilidade decorativa. Mal aparece e agrada, é chamado de volta aos porões para que brilhem novamente as “estrelas”. Assim, em lugar de haver o esperado casamento entre ator e marioneta, há uma verdadeira guerra entre os dois, o que explica o não funcionamento desse espetáculo misto.

Isto acontece nas melhores famílias, também nas européias. Recentemente, um grupo estrangeiro (bons comediantes) com alguns bonecos

(boa técnica) se entregou a essa peleja inglória: ator *versus* títere. Ninguém ganhou, pelo que se viu. A multiplicação, portanto, de grupos de bonecos, infelizmente, não é fenômeno que se possa saudar como positivo, de súbito entusiasmo titeritesco. E a explicação procurada para o processo de juntar comediantes de paus à *ópera dos vivos* aliás, explicada por alguns como “desmistificação da marioneta” não cola. A mistura da *ópera dos vivos* com a *ópera dos títeres* tem se mostrado de pouco rendimento. Por enquanto, há apenas um começo de escaramuça. Se o boneco não venceu ainda, o ator também não, e este último se coloca em má posição perante o público. O amadorismo barroco de muitos atores (geralmente principiantes) salta aos olhos, quando confrontados com o boneco. A platéia — principalmente a infantil — não perdoa.

O que há realmente é falta de fé no boneco e um certo temor de compromisso, além de uma violentação de sua realidade própria nesses confrontos improvisados. A preocupação de não “mentir” ao público (o boneco é cria, não criador) não é bem aceita pelo espectador que, talvez, prefira a “mentira” da fábula à realidade muito viva do ator de carne.

Que fazer? Se a qualidade *sine qua non* de qualquer boneco é a humildade de sua postura, ela deve ter em contrapartida uma idêntica humildade da parte do operador, pois é esta a receita de qualquer *mamulengo* pré-letrado. A mistura de poesia, drama e comicidade que o boneco toscos cria com um “pé nas costas”, enquanto os marionetistas letrados pesquisam um segredo que salta aos olhos, está explicada: muito amor e humildade em dobro. É essa a receita, caros colegas.

Virgínia Vali

## O PRIMEIRO UBU?



Boneco de Jarry

*Jean-Loup Temporal*

*... o princípio essencial da vida de uma marionete passa por três pontos: o marionetista — a marionete — o espectador. Para julgar a qualidade de um espetáculo de bonecos que deve repousar obrigatoriamente na vida da boneca é necessário esquecer que ela poderia dar uma bela foto ou uma bela morta numa vitrina.*

HENRYK JURKOWSKI

## RESPONSABILIDADE

O senso de responsabilidade dos meios artísticos internacionais quanto ao desenvolvimento da cultura é um fenômeno relativamente novo. Formulou-se um programa visando a estimular o desenvolvimento cultural em escala mundial apenas após a segunda guerra mundial. Os marionetistas podem se orgulhar de ter a mais antiga organização teatral que tenha estabelecido, a partir de 1929, uma ação comum internacional dentro do espírito do humanismo e da compreensão mútua. As associações de artistas servem habitualmente diretamente aos seus membros. Elas preservam seus interesses profissionais, facilitam os contatos, difundem suas publicações. Esse estado de coisas provocou uma reação de certo modo natural de espera de serviços da parte das associações. Esse gênero de organização tem em si algo das antigas corporações e também um pouco de uma cooperativa contemporânea: nós nos organizamos para poder, por um esforço comum, obter o máximo para nós próprios.

Tal modo de pensar está fortemente enraizado na consciência dos membros de diversas organizações e só foi ligeiramente ultrapassado se bem que as condições de vida tenham mudado sensivelmente e que seja necessário ver com mais largueza os problemas da arte e os próprios interesses dos artistas. Os economistas compreenderam a situação bem mais cedo e se convenceram de que não é possível resolver os problemas econômicos em escala nacional ou regional. Compreenderam que o futuro das nações desenvolvidas é tributário, em grande parte, do progresso da economia dos países em via de desenvolvimento. Não chegou o momento para os artistas e animadores da cultura de ver as coisas da mesma maneira.

A compreensão dessas verdades é importante se se quer definir as novas tarefas das organizações internacionais. Essas organizações não podem realizar os objetivos corporativos das organizações nacionais mas devem abordar problemas de importância geral. Em relação aos seus membros sua tarefa consistirá, agora, em permitir-lhes participar dos processos e problemas culturais internacionais. Em uma ação comum em favor do desenvolvimento da arte e da cultura no mundo. Os Estatutos acentuam que o mais importante dos numerosos objetivos da UNIMA é aquele que consiste em contribuir para o desenvolvimento do teatro de bonecos em nome da cooperação entre os povos e da paz no mundo. Essa formulação acentua a plataforma de "pensamento mundial" e sugere a obrigação dos membros da UNIMA de participarem dos problemas internacionais e, conseqüentemente, nos problemas da cultura mundial. A UNIMA foi fundada na Europa e, no momento, ela representava o ponto de vista europeu quanto à concepção do teatro de bonecos. Isto significava que a atividade titeriteira é uma das variantes da arte teatral nas condições de uma sociedade de alto nível de desenvolvimento econômico. Em muitos casos era um teatro de lucro, uma empresa apresentando espetáculos de ópera, de cabaré e realizando experiências formais. Em conjunto, os teatros europeus e americanos se servem de recursos artísticos diferenciados a serviço de ideologias de diversos tons. Participam, naturalmente, dos processos culturais de largo alcance social, mas

permanecem na esfera da arte teatral mesmo quando saem à rua, como Peter Schuman com seu teatro *Bread and Puppet*. Hoje, é óbvio que o conceito de teatro de bonecos é, como atividade empresarial artística, insuficiente se se deseja compreender e conceber todas as tendências da arte titeriteira mundial.

Os problemas do teatro de bonecos de cultura européia são altamente diferenciados. Eles vão da prática socialista de “educação através da arte” para a expressão infantil livre por meio do teatro de bonecos aos grandes espetáculos de bonecos, às pequenas companhias que cultivam tradições nacionais. A tradição subsiste lado a lado com modernas formas, enriquecendo-as e a sua moderna concepção de teatro.

Existem também várias formas de organizações de teatro de bonecos, ainda que acusem gradualmente semelhanças notáveis. Sobre o fundo das companhias, geralmente grandes, dos países socialistas, os esforços dos marionetistas dos países da Europa ocidental se juntam numa ação coletiva não só por meio de cooperação entre muitos teatros ao mesmo tempo (a famosa experiência em Brunswick — realização da *Visita da Velha Senhora*, de Duerrenmatt), seja pela criação de Centros nacionais da marioneta (realizada na França, com tentativas semelhantes na Inglaterra). A atitude das autoridades federais e municipais que subvencionam bonecos no ocidente não é de pouca importância.

A variedade de problemas concernentes ao teatro de bonecos é mais evidente quando se observam os processos em que participam os grupos de bonecos dos países fora da órbita da cultura européia e nos países subdesenvolvidos. Nestes últimos, os sociólogos da cultura apontam como problema primordial a necessidade de uma identificação cultural, de uma utilização das fontes da cultura tradicional, própria de determinado país, oposta à maneira tecnicista “ocidental” de pensar. Esse processo se reflete igualmente nos teatros de bonecos. Por exemplo, em Ghana, o teatro de bonecos apresenta ao público, com particular predileção, contos populares africanos para crianças, ligando-se, assim, diretamente, à comunidade nativa. Aí o teatro de bonecos é um fenômeno novo, de certo modo importado, mas através de um repertório africano, ele se confunde com os elementos da cultura local.

A situação é inteiramente diferente nos países em que o teatro de bonecos faz parte das mais antigas manifestações teatrais — na Indonésia, na Índia e no Japão. Graças à proteção das instituições nacionais, podem ser vistas aí, ainda, representações de Buranku ou de Wayang, igualmente transportadas aos centros de teatro de marionetes do mundo inteiro, em excursões organizadas.

O problema da conservação das tradições não está, entretanto, inteiramente resolvido, visto que os marionetistas de Koufou publicaram em abril de 1973 um manifesto pedindo a proteção à arte titeriteira japonesa. Em um país tão industrializado e rico como o Japão, tal manifesto mostra que se deseja voltar às fontes da cultura nacional.

Por aí se vê como um teatro de bonecos pode ser um instrumento de reidentificação nacional.

Em numerosos países em desenvolvimento, o teatro de bonecos constitui um instrumento do programa governamental de desenvolvimento da civilização do país.

Em Ghana, os marionetistas popularizam as palavras de ordem do programa sanitário, de cultura da terra, de luta contra o analfabetismo. Para o povo simples desse país, o teatro de bonecos já tem alguma autoridade e sua ação é mais eficaz que outras campanhas. O mesmo acontece na Índia. Como escreveu Meher Contractor, é mais fácil aos marionetistas que aos “propagandistas vivos” falar de certos problemas sociais espinhosos. Os titeriteiros promovem campanhas a favor da limitação de nascimentos apresentando peças apropriadas e conversando com os espectadores.

É esta uma espécie de atividade que deve ser examinada dentro da moldura dos problemas de cada país. Precisamos, portanto, ampliar nossa concepção da função do teatro a fim de abranger todos os fenômenos teatrais que têm importância para a cultura mundial. Nos países da América Latina, onde o movimento teatral, se bem que dinâmico, se limita a um pequeno número de teatros profissionais de atores, os marionetistas devem ter tarefas especiais. Nestas condições, são pioneiros do teatro, em geral. Eles criam quase a partir da base a cultura teatral de seus espectadores, animam o meio artístico e manifestam a necessidade de um teatro nacional.

Os problemas do teatro de bonecos em âmbito mundial estão aqui apenas esboçados, seu número é infinito assim como há numerosas possibilidades de resolvê-los. Eles despertam a imaginação e podem estimular ações importantes em escala internacional. Existe aí uma oportunidade para os animadores de teatros de bonecos que têm senso de responsabilidade em relação à atividade titeriteira mundial. E este é um campo de atividade da UNIMA.

A solução dos problemas apresentados acima parece complexa e difícil. Sua escala deve, evidentemente, obscurecer os esforços de alguns membros da UNIMA. Temos nós todos, todavia, unido forças em nome do desenvolvimento do teatro de bonecos no mundo e da cooperação internacional?

## HOSPITALIDADE ASIÁTICA

Graças ao convite da *Swiss Air*, pude realizar um antigo sonho: ir à Índia, Sião e Japão em busca das fontes da arte do boneco. Relembrando, agora, essa viagem, com o recuo do tempo, duas coisas me parecem essenciais:

- Meu encontro com a cultura asiática graças à hospitalidade extraordinária dos membros da UNIMA que encontrei nesses países.
- A extensão das atividades titeriteiras nos países asiáticos.

Será que compreendemos, aqui, no ocidente, o que significa a adesão de pessoas como Meher Contractor ou Taiji Kawajiri? Só pude me convencer disso, ao vê-lo *in locu*.

Meher Contractor trabalha na Academia de Dança de Ahmedabad, grande cidade a uma hora de avião de Bombaim. Essa instituição se destaca pela sua beleza sobre o fundo da vida quotidiana e dos problemas da Índia de hoje (um pouco antes de minha visita, 85 estudantes tinham sido mortos aí durante algumas manifestações), composta de uma série de pequenas casas cercadas por um belo jardim, este oásis num deserto, ao mesmo tempo que é um lugar de criação intimamente ligado à vida, oferecendo excelentes condições de trabalho. Mas Meher me mostrou, igualmente, as ruínas de seu anfiteatro, onde ela dava suas representações e que foi, também, destruído há alguns meses pela inundação.

Numa dessas casinhas, Meher tem sua oficina e estúdio. Aí ela ensina a recortar, pintar e manipular as delicadas sombras de todos os tamanhos, que alguns viram em Charleville e Estocolmo. Ela está cercada de dançarinas, de músicos — estudantes e mestres experientes, numa atmosfera de algum conforto, considerando-se o fato de que trabalha praticamente sem nenhuma subvenção oficial. Ela acabou de preparar seu primeiro filme, feito em colaboração com a vizinha escola de cinema.

Do princípio ao fim de minha visita, Meher não descansou um só instante a fim de mostrar a seu hóspede o maior número de escolas de arte, pessoas e a mentalidade do lugar. Ao fazer isso, ela abriu os olhos de alguém que, antes de conhecer a Índia, acreditava que os deuses não estavam vivos e que a criação da beleza é algumas vezes fútil neste mundo. Com a tradicional grinalda de flores em redor do

pescoço, deixei a família Contractor decidido a voltar à Índia e conhecendo algo mais sobre a generosidade humana.

Você não precisa procurar marionetas no Japão. Elas estão em toda parte. Há um teatro de bonecos em cada canal de televisão, nos teatros especiais (3 espetáculos diferentes no dia de minha chegada), nos teatros populares de variedades, na publicidade, sem falar, é claro, no famoso Bunraku. Passei um dia maravilhoso com Kawajiri, que me mostrou seu novo edifício de cinco andares cheio de bonecos. Compreendi, então, o que esse homem significava no Japão. A fachada do imóvel onde Kawajiri trabalha é ornada com relevos executados à mão pelo próprio Kawajiri, ilustrando a história de seu teatro fundado em 1929. Os principais momentos da história do teatro, fixados pela escultura, dão uma imagem das convicções profundamente humanistas do artista: a segunda guerra mundial, em que perderam a vida diversos membros do grupo. Kawajiri me levou também a um teatro popular, onde assisti, sentado no chão no meio de centenas de espectadores entusiasmados, o espetáculo de Bunraku de um só homem, entre um monólogo de um comico e uma série de curtas-metragens dos anos 20.

Quase todos os teatros de boneco no Japão parece que trabalham sem ajuda oficial: só são financiados, raramente, em viagens ao exterior. Eles têm que trabalhar para se manter. O que explica por que se exibem em grandes teatros, usando grandes recursos, atores, máscaras, acrobatas. Não se sabe como os bilhetes estão sempre vendidos. Apesar das dificuldades financeiras, Kawajiri tem três grupos trabalhando em Tóquio e percorrendo o país. Suas dificuldades, contudo, não o impediram de me oferecer auxílio para uma viagem de meu conjunto ao Japão.

Agora os Takedas. Eles não são irmãos, Sennosuke e Kinosuke, ainda que seja difícil de crer. Não porque usem o mesmo nome, mas pela sua colaboração há dezenas de anos. Eles parecem uma unidade. Visitar a casa dos Takeda é um acontecimento. Não só prepararam para mim uma exibição especial da tradição titeriteira japonesa de fios (até então pensara que essa técnica fosse tipicamente européia), mas ofereceram-me uma esplêndida comida japonesa e visitas ao seu estúdio cinematográfico, construído especialmente para seus numerosos programas de tevê, e também à sua oficina. Compartimentos e compartimentos cheios de caixas contendo verdadeiros tesouros: cabeças tradicionais e modernas, corpos, roupas, acessórios. Centenas de cabeças feitas à mão, expressando toda a gama de sentimentos da alegria ou desespero. Era o trabalho de toda a vida de Kinosuke, o autor dessas marionetas. Nunca eu me sentira tão próximo deles na arte das marionetas.

Abriram-me também a porta de outros teatros: do nô e do kabuki, visitei os camarins dos atores no Teatro Nacional, onde os vi colocando a delicada caracterização que os transforma em graciosas mulheres etc. No final de minha estadia, descobri algo que talvez não seja novidade

para quem conhece mais a respeito da arte japonesa, mas que realmente me impressionou. Verifiquei, principalmente, que os outros gêneros de teatro japonês têm uma ligação íntima com os bonecos, sobretudo na maneira de fabricar as máscaras, movimento e comportamento dos atores, na própria concepção de estilização, sem dúvida. Em outras palavras, a arte titeriteira deve ter influenciado toda a arte do palco em toda uma cultura. Algo sobre que meditar, penso. Pelo menos, a julgar-se pela idade das diferentes artes, a de bonecos é uma das mais antigas e ainda muito viva atualmente.

Durante minha estadia não vi qualquer representação de Bunraku, mas visitei o teatro, estúdios e oficinas dessa importante instituição em Osaka. Recentemente, foi aberta uma escola de Bunraku no Teatro Nacional de Tóquio, mas apenas para estudantes japoneses. O diretor do Teatro Bunraku de Osaka, sr. Imai, confirma que as tradições desse teatro são muito antigas e características e merecem ser preservadas. A escola não admite mulheres, e a escolaridade não se conta em anos mas em décadas, como há séculos atrás. Que estudante ocidental teria essa paciência?

Finalmente, começamos a compreender por que o Bunraku é ainda considerado em grandes círculos como a suprema realização da cultura japonesa. Quando esse teatro se tornará membro da UNIMA? Afinal, nós lhe devemos tanto!

O resultado concreto de minha visita foi a iniciativa de intensificar o intercâmbio cultural entre a Ásia e a Europa. Muitas companhias foram convidadas e outros países europeus poderão se juntar à Suécia, futuramente. Deveríamos dedicar mais atenção às atividades titeriteiras asiáticas, pois teremos muito que aprender com eles. Lá, as origens e as tradições estão tão vivas e cheias de vigor que se sente que a arte dos bonecos na Ásia não perdeu seu elo com as origens populares, sua fonte e justificativa. Obrigado, colegas e amigos da Ásia, e muito sucesso!

#### GHELDERODE:

O jogo de marionetas é teatro em estado puro. Um teatro que repele o vedetismo, o cabotinismo e todos os truques que os diretores, cenógrafos e comediantes têm costume de acrescentar-lhe. Impassível, o boneco não espera aplausos e permanece indiferente aos modismos e tendências da época. Para expressar-se, ele tem apenas o gesto e um cenário rudimentar com luzes parcimoniosas. Mas tem, principalmente, o Verbo, ao qual sabe dar todo seu valor.

## O TEATRO DE BONECOS NO BRASIL

É raro encontrar-se uma referência ao teatro de bonecos, no trabalho de quase todos os nossos historiadores. Daí a dificuldade de fazer-se um documentário que dê ampla idéia das atividades desse tipo de teatro no Brasil, através dos tempos.

Notícia pormenorizada, no entanto, nos dá Luiz Edmundo, em sua obra *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*, dizendo que, no século XVIII o teatro de bonifrates era uma diversão popular, largamente difundida em nosso país, suprimindo a falta de palcos e salas de espetáculos.

Informa que, naquela época, existiam três grupos distintos de teatro de bonecos, no Rio de Janeiro.

Citemos o autor, que tão bem soube reviver o Rio antigo:

“Por certa documentação por nós compulsada em Lisboa, chegamos a compreender a existência de três grupos distintos desse curioso teatro de bonecos no Rio de Janeiro, pela época dos vice-reis: o grupo que se pode chamar de *títeres de porta*, improvisado espetáculo vivendo apenas do óculo espontâneo dos espectadores de passagem, o dos *títeres de capote*, ainda mais rudimentar que o primeiro, embora mais popular e mais pitoresco, e, finalmente, o dos *títeres de sala*, este último já em franca evolução para o teatro de personagens vivas e com ares gentis de pátios de comédia.

“Vamos encontrar em ruelas afastadas do centro, freqüentadas pela escumalha das ruas, os teatróides do primeiro gênero.

“Cá está um. É uma porta escancarada, onde uma colcha de cor escandalosa se coloca latitudinalmente a dividi-la em duas porções distintas. Na parte superior, que é um vão, forma-se a boca-de-cena, aberta, sempre, ao boneco que aflora e que gesticula, animado pelas mãos de um homem escondido e que, com o indicador, move-lhe a cabeça, e, com o polegar e o mínimo, os bracinhos nervosos. Não há cenário. Na parte inferior está a coxia com os seus sobressalentes de bonecos, contra-regragem completamente fechada aos olhos do público.

“Aquém soleira, o indefectível cego da sanfona ou da rabeca, zurzindo a corda desafinada do instrumento. Ao solo, em função discreta, a larga escudela das receitas, mostrando, ao fundo, sempre, uma moeda de prata nova, posta pela mão do empresário, desejoso de encorajar a generosidade do transeunte.

“A platéia pode ser curta, mas é sempre atenta e generosa. E não se compõe apenas, como talvez se pense, da massa vagabunda de ambulantes e de escravos, boquiaberta, toda ela, à espera da bexiga final que os há de fazer arrebentar de rir. Há muita gente de meia de seda e de óculo de ouro, que também pára e goza a ingenuidade do espetáculo, não esquecendo de escorregar a sua contribuiçãozinha.

“Os títeres de capote, que eram ambulantes, andavam pelas feiras, pelos adros de igreja, em dias de festa, e por lugares de movimento maior.

“Há *Te-Deum* em São Bento? No adro da igreja, necessariamente, haverá, pelo menos, um desses teatros de improviso, entre os mendigos e as negras vendedoras de cuscus, de aluá e de laranja.

Curioso, porém, é ver a *boca-de-cena* dessa ópera improvisada, feita pelo próprio empresário com o panejamento amplo do seu capote, traçado de ombro a ombro, em linha horizontal, de tal sorte formando o campo necessário à movimentação do boneco.

“Escondido na pregaria da capa, que tomba até os joelhos do homem-palco, está um guri que dá à personagem de pano e massa o movimento necessário.

“O homem-palco é ao mesmo tempo, homem-orquestra, pois que, com os dedos, repinica a viola da função, que o capote nem sempre dissimula. Deixemos, porém, o adro de São Bento, que os melhores títeres estão na parte baixa da cidade, e não são diurnos como os primeiros. A sombra da noite, felizmente, desce. Tomemos em Santa Rita a linha da rua da Vala e desçamos como quem vai à Carioca.

“Ali à rua do Cano, quase ao chegar à casa do Sargento-Mor Albino dos Santos Pereira, comandante do quarto terço de infantaria dos pardos libertos, está uma casa de cimalha saliente, com o seu vetusto telhado acaçapado e feio, mostrando de um lado o indefectível óculo de cruzeta de ferro, e, de outro lado, uma porta larga, desenhada em curva, pelo arco de ressalva, e de onde uma lanterna de azeite se dependura, soltando no ar um penacho largo de fumo, conseqüência e vício de uma torcida gasta ou mal cortada.

“É uma *ópera de títeres*, recém-montada, sala de fantoches, teatro de bonecos”.

Esta bela página que o grande historiador brasileiro nos legou, retrata, com pormenores pitorescos a imensa atividade dos titereteiros nos fins do século XVIII e princípios do século XIX, e descreve, possivelmente, o primeiro teatro permanente de marionetes instalado no Brasil.

É certo que uma diversão tão popular na capital da Colônia tenha se estendido por todos os centros populosos do país, fixando-se, notadamente, na região nordeste e norte, onde, em Pernambuco, surgiu o boneco brasileiro, de características nitidamente regionais: O *mamulengo*, que subsiste até hoje. O *mamulengo*, como o fantoche tradicional, tem a cabeça e os braços ociosos. É movimentado pelos dedos indicador, médio e polegar. A forma tosca dos bonecos, esculpidos na madeira, ou modelados em mas-

sa, denunciaram, quase sempre, o artesanato primitivo do artista caboclo.

Nas feiras e festas de igreja do interior dos Estados de Minas, Bahia e Pernambuco, não é raro o forasteiro deparar com um teatrinho de mamulengos em plena função, os bonecos de formas curiosíssimas, as mais estranhas, roupas de cores berrantes, representando, muitas vezes no linguajar típico do sertanejo, dramas de assunto bíblico, enredos trágicos de amor e heroísmo, histórias de perseguição e de vingança, envolvendo, quase sempre, o "Coronel", figura de despota do sertão, que o progresso tende a fazer desaparecer.

Freqüentemente, são espetáculos improvisados, de fundo político, em que os bonecos caricaturam as autoridades ou, então, cantam, dançam, pulam e distribuem pancadaria a torto e a direito, insultando-se mutuamente, no meio da maior algazarra.

Na Zona da Mata, em Pernambuco, o teatro de fantoches é popularmente conhecido como *Babau*. Apresenta como astros o Cabo 70, Preto Benedito, Zé Rasgado, Simão e Etelvina, vivendo dramas e aventuras passados em engenhos e fazendas. Nos Estados do Rio e Minas é denominado *João Minhoca*.

Os teatrinhos de bonecos que percorrem o interior do país compõem-se geralmente, do titereteiro e seu ajudante. Alguns levam acompanhamento musical.

Outro tipo de fantoche usado no Brasil é o *Calunga*, boneco montado nas costas da mão, em uma luva sem os dedos médio e indicador. Estes dedos fazem as pernas do boneco. O teatro de Calungas é representado para pequenas platéias, sendo próprio para recreação em hospitais.

É conhecida, também, entre a criançada dos jardins-de-infância e escolas maternas, a figura do macaquinho e de outras espécies de animais, inclusive pássaros.

O teatro propriamente de marionetes — o boneco movimentado por meio de fios — foi distração muito querida do nosso povo até princípios do século XX. Na notá-

vel administração de Pereira Passos, o prefeito que modernizou a cidade do Rio de Janeiro (1902/1906), foram montados teatrinhos de marionetes nas suas principais praças e jardins, com grande afluência popular.

Depois, a revolução tecnológica trouxe novas formas de entretenimento em massa, e o cinema, a seguir o rádio e, ultimamente, a televisão, influíram poderosamente na estagnação e mesmo no desaparecimento de meios tradicionais para distrair as multidões.

O teatro de bonecos, porém, conservando o seu sabor de diversão ingênua, transformou-se, em nossa época, em poderoso auxiliar da educação da criança. O seu uso como fator pedagógico, as novas técnicas de apresentação, a difusão dos espetáculos em todas as camadas sociais pela televisão, provocaram o ressurgimento, com renovadas forças, desta arte antiga.

(\*) Encarregado do Museu do Serviço Nacional de Teatro.

Fontes de referência:

Luiz Edmundo — *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*

Maria Helena Góis — *Teatrinho de Fantoches*

Vera Milward de Carvalho — *Vale a Pena Fazer Teatrinho de Bonecos*

Luiz da C. Cascudo — *Dicionário do Folclore Brasileiro*

Continuando, com Luiz Edmundo:

"À ombreira da porta do lado direito, o tricórnio sovado sobre a cabeça encanecida e triste, para um cego, tocador de rabeca, arrancando às entranhas do instrumento esvanecido os compassos de um minueto que plange. À esquerda, o homem incumbido de vender os lugares, o *cofrador*, todo metido numa indumentária de pompa e escândalo, um largo varapau enfitado na mão grossa, ora recebendo as moedas da entrada, ora, em voz rouca, muito sério, apregoando o valor da ópera nova que se espeta no cartaz.

“Para ouvir os guinchos da rabeca, o povi-léu, junto, se acotovela. São praças livres dos terços auxiliares, de fardão azul-negro e polainas de seis botões, arrogantes e vozei-rudos, mestiços de chapéu chamorro der-reado sobre o ombro e capote de embuço cingido em planejamentos complicados... mendigos, marinheiros, meirinhos, ciganas, gente de condição melhor... passam pelo homem do varapau vistoso, largando a sua meia pataca da entrada e desaparecendo logo, atrás de uma cortina vermelha e suja que separa o vestíbulo da sala de espe-táculos.

... a sala da Ópera, com as suas paredes brancas e tristes, apenas marcadas a negro, de espaço a espaço, pelo fumo das lanternas de azeite que ardem em torno, lançando sobre a face do auditório um clarão amarelado e baço.

“E face aos espectadores está armado um palco minúsculo, onde marionetes de 30 a 50 centímetros devem mover-se em cená-rios de papel. O varapau enfiado do cobra-dor anuncia, a bater ruidosamente no solo, que vai começar a ópera do anúncio. Já se fecharam as portas da rua, o cego da rabe-ca, no recinto da folgança, recomeça no seu desafinado e lúgubre instrumento, o mi-nueto tristíssimo.

“Faz a rabeca a *ouverture*. Cala-se depois. Segue-se um silêncio profundo, apenas in-terrompido pelo *plic-plic* das tabaqueiras que se fecham e pelo assoar discreto de algumas bicancas besuntadas de rapé.

“Numa folha de papel, pendurada à guisa de cartaz, lá está o nome da peça: *O deses-pero de D. Brites que perdeu na festa da Glória as suas anquinhas de arame* ou *A escola das novas sécias. Incisan joco-séria anatômica e crítica, por Pantufo Gabinda*”. Após as pancadinhas de estilo, “pano ao alto”, a peça começa.

“O cenário de papel recorda o Largo do Carmo. Vê-se o chafariz à beira-mar, o ca-sarão do Teles, o palácio vice-real e a baía, ao fundo. Surge d. Brites, seguida do moleque Cazu. Atrás dela, d. Sancha, a

mamãe, e o casquilo Vaporim. Os bonecos vestem de pano, têm a cabeça de papelão, movendo os braços de madeira articulados por molinhas de ferro.

“A boca-de-cena do teatro é marcada, de algo a abaixo, com arames verticais, para-lelos, de modo a esconder ou confundir as as linhas que movimentam os fantoches em função.

“O entremez desenrola-se ao agrado da pla-téia. Os espectadores riem, gozam as pacholices do moleque, os arremessos da velha e os dengues efeminados de Vaporim. Só o homem do varapau, de ar amofinado e gas-to é que não goza. Embotou-se. Súbito, apa-rece um frade. A platéia gargalha. Surge, depois dele, o fidalgo pobre da pragmática. A platéia exulta. D. Brites, finalmente, per-de os arames da saia. Aí a sala quase vem abaixo!

.....

“E, com mutações de cenário, a farsa con-tinua até a cena final, onde d. Brites entra na posse da anquinha que o peralta desco-bre; e d. Sancha, amolecida pela galanteria do jovem, cede-lhe a mão da filha, que desmaia. É quando o cego da rabeca, então, numa ária que recorda os cantares dolentes dos cafuzos da terra, faz, de novo, a rabeca gemer angustiada, acompanhando o vozei-rão atenorado do empresário, que precipita o final com uma toada lírica que muito agrada.

Deixa que eu morra  
desta ferida.  
Que é melhor vida  
morrer por ti.  
Se me desejas  
da morte isento,  
não te retires,  
pois só me alento  
com o ver-te aqui.

“Como não há entremez sem pancadaria, para acabar a peça entram as bexigadas. A turba, de alma feliz e confortada, aplau-de. E o pano desce lentamente.”

Por aí se vê que a Ópera dos bonecos, se não precedeu, pelo menos tinha tanto su-cesso quanto a *Ópera dos Vivos*, naquele tempo dos vice-reis.

Já os cegos, talvez tenham perdido o re-pertório romântico da época. Se bem que a penúria de sua situação em anos poste-riores tenha continuado a mesma, o seu repertório romântico se perdeu, pois o que os pesquisadores registram é sempre uma cantilena triste com pouquíssima variação.



## TÍTERE DE PORTA E CANTIGA DE CEGO

Os títeres de porta eram animados pelas cantigas de cego, pois “aquém soleira, o indefectível cego da sanfona ou da rabeca, zurzindo a corda desafinada do instrumento. Ao solo, em função discreta, a larga escudela das receitas, mostrando, ao fundo, sempre, uma moeda de prata nova, posta pela mão do empresário, desejoso de encorajar a generosidade do transeunte.” (*Luiz Edmundo*)

Esse costume do Rio de Janeiro, no tempo dos vice-reis, do pedido de esmola cantado, ainda se conserva vivo nas feiras nordestinas.

“Na Idade Média, quando os não-videntes, desprezados párias, para mover a comiseração humana, iam para as feiras, agrupavam-se e procuravam imitar uma orquestra, um deles se fazia de regente e a atitude grotesca assumida por essas desventuradas criaturas humanas provocava risos e, então, atiravam algumas moedas para a “orquestra muda”. Hoje, nas feiras nordestinas, aparecem cegos. Alguns cantam, outros tocam instrumentos, duetam um canto jermiado pedindo esmolos.

“O cego ao cantar pedindo esmola, seus cantos têm quase sempre a mesma melodia e o peditório pouco varia. Quando a recebe, canta agradecendo. Deste costume surgiu o dito popular: “Não tenho nem um vintém para fazer um cego cantar.” (*Alceu Maynard Araújo*)

Os cegos das feiras nordestinas, em geral, usam dois bastões, um para seu guia e outro para si próprio tateando o chão. Usam uma cuia para coletar a esmola. E cantam:

Eu fui quem cheguei agora,  
peço licença premero a menina N. Senhora,  
tô pedindo e tô rogano,  
meus sinhores e sinhora.  
abre o teu coração  
de vê o cego pedino  
na frente dos bom cristão,  
eu salvo a Deus, eu peço esmola  
pela sagrada paixão  
e pela linda luz dos olho  
me dê uma esmola irmão

Agradecimento:

Deus le pague a sua esmola  
de vê recompensada  
ai os anjo tem alegria  
Nossa Senhora le pague,  
Deus le dê a luz da vida  
saúde e felicidade  
que se veja na *gulora*  
quem nos fez a caridade

Ai esta outra recebida  
quem me deu de coração,  
neste mundo ganha um prêmio  
no outro a salvação.  
E há de sê bem ajudado  
da Virge da Conceição.  
Deus le dê a eterna *gulora*  
Deus le dê a salvação,  
seja coberto de graça  
da Virge da Conceição.

Deus le pague a sua esmola,  
Deus le leve num andô  
acompanhado de anjo  
cerculando de *fulô*,  
ai no lado da mão direita  
le pague Nosso Sinhô.  
Abençuada seja a mão  
de quem a esmola butô  
que se veja no eterno  
nos pés de N. Sinhô,  
Nossa Senhora le pague  
Deus do céu abençvou  
com toda sua família  
Deus o bote no andô  
acompanhado de anjo  
cerculando de *fulô*

---

*gulora* = glória  
*fulô* = flor

## OBRAZTSOV

“... descobri que não era necessário fazer nenhuma cabeça. Ela já existia: era uma magnífica cabeça, com um rosto vivo no verdadeiro sentido da palavra. Descobri isto porque, um dia, para maior rapidez, deixei de meter o punho em trapos e meti-o simplesmente dentro de uma meia. Pus a meia e vi imediatamente que bastava apontar o dedo indicador para que ela se esticasse e aparecesse o nariz. E se apontasse o dedo anular com pequena inclinação para baixo, formava-se uma barba. E se começasse a mover os outros dedos, todo o rosto se animava e as dobras da meia se convertiam em rugas num rosto humano, dando a impressão de mímica.

“Agora, faltava apenas costurar na meia botões no lugar dos olhos, fazer um pequeno bigode com fios para indicar a boca. O rosto era tão vivo e expressivo que se converteu imediatamente no fator determinante da expressão do personagem que procurava.”

(*Mi Profesión*, Serguei Obraztsov — *Ediciones de Lenguas Extranjeras* — Moscou)

# BUNRAKU

*O exagero da máscara é uma das características do boneco que, não sendo assim, perderia muito de seu efeito dramático à distância. É surpreendente observar como, de longe, se pode captar a expressão de um títere de Bunraku no cenário. As cabeça dos bonecos, herdadas de tempos remotos, têm gravado em sua base de madeira o nome do artista que as fabricou. Antes de cada função costuma-se pentear a peruca ou os cabelos naturais dos bonecos de acordo com o papel que vão representar. Pavorosos ou grotescos fora de cena, animam-se e se tornam cheios de vida e graça, manipulados com perfeição pelos titeriteiros nos cenários de bunraku.*

O teatro de bonecos japonês, conhecido como *bunraku*, em que cada boneco é manipulado por três homens, requer um grau superior de habilidade na manipulação e se caracteriza por elaboradas formas de expressão e soberbo conteúdo artístico. Sob esse aspecto, o *bunraku* é uma preciosa herança da cultura popular.

O *bunraku* consiste em três elementos humanos: o *Tayu*, que recita a *Joruri*, forma poética semelhante ao drama épico; o músico do *Shamisen* que, com instrumentos de 3 cordas, faz o acompanhamento musical da recitação; e o titeriteiro. Em outras palavras, a estória narrada pelo *Tayu* é um poema épico escrito em forma dramática, o *Shamisen*, enquanto acompanha a narração, cria uma atmosfera musical para a peça, e os fantoches são feitos para atuar de conformidade com o canto e o acompanhamento musical, produzindo um efeito combinado, semelhante a uma apresentação de ópera.

## *O boneco de Bunraku*

Os bonecos utilizados num espetáculo de *bunraku* têm, geralmente, 3/4,5 pés de altura. São manipulados por três homens, embora aqueles usados em papéis secundários sejam operados por apenas um ou dois manipuladores.

Cada fantoche é feito de madeira, podendo as partes componentes ser separadas umas das outras. A cabeça é presa ao tronco pela inserção de uma haste na parte inferior do pescoço até o orifício existente no centro da *kata-ita* de madeira (placa do ombro) que corresponde, anatomicamente, às clavículas.

O traje é colocado sobre a placa e o tronco, que possui aros de bambu para formar os quadris. Os braços e pernas são suspensos da placa com cordões. A haste sob a cabeça tem cordéis para mover os olhos, a boca e sobramcelhas.

O boneco é manipulado por três homens. O titeriteiro principal — o *Omo-zukai*, insere a mão esquerda no orifício do quadril e segura a haste do pescoço entre o polegar e o indicador. Enquanto sustenta, desse modo, o peso do boneco, utiliza os 3 dedos restantes da mão para manipular os fios que movem os olhos, a boca e as sobramcelhas. A mão direita é utilizada para mover o braço direito do boneco.

Sustentar o boneco não é tarefa fácil. Um boneco do sexo feminino chega a pesar cerca de 6 quilos e o de um guerreiro, com armadura completa, tanto quanto 20 k. Com uma carga tão pesada no braço esquerdo, o *Omo-zukai* opera durante largos períodos de tempo. O braço esquerdo do boneco é manipulado pelo *Idari-zukai*, observando constantemente, a direção da cabeça do fantoche e determinando a posição do braço esquerdo de acordo com essa direção.

As pernas do boneco são operadas pelo *Ashi-zukai*, que move os ganchos em forma de *L*, instalados atrás dos calcanhares, para trás e para frente, para esquerda ou direita, a fim de imitar os movimentos da perna. O trabalho do *Ashi-zukai* é extremamente fatigante porque, durante todo o decorrer da representação, é obrigado a manter-se oculto da platéia, de vez que assume uma postura inclinada. Considerando que três pessoas manipulam as diversas partes do boneco, não é possível obter-se um efeito realista da operação sem que entre os titeriteiros exista perfeita coordenação. Para todos os movimentos há regras pormenorizadas e formas a ser seguidas, nenhum manipulador pode improvisar. Além das representações realistas que imitam fielmente as maneiras e o comportamento humano, há formas de movimentos que são exclusivas do *Bunraku*. São exageradas e estilizadas com inteligência.

Quando em operação no palco, os titeriteiros trajam, obrigatoriamente, roupas negras (*Kurogo*) e capuzes da mesma cor. A coloração significa que o boneco é o principal intérprete, ficando o manipulador por trás da cena. Na tradição teatral japonesa, há uma regra segundo a qual o traje preto representa algo de invisível ou nada. Todavia, em algumas produções, o manipulador opera sem roupa preta, numa forma denominada *De-zukai*. Exceto nos dramas alegres e dançados, o *De-zukai* é considerado não ortodoxo.



## O narrador e a música

Afirma-se freqüentemente que o *Bunraku* é uma arte trina, porque contém o *Tayu*, o *Shamisen* e o boneco. Isto significa que a perfeita harmonia da arte desses três elementos é condição essencial dessa forma de teatro.

O *Tayu* e o *Shamisen* não existem apenas para apoiar a interpretação do boneco; tampouco serve o *Shamisen* para oferecer, simplesmente, acompanhamento à *Joruri* recitada pelo *Tayu*.

O espetáculo do *Bunraku* é uma apresentação unificada pelo *Tayu*, músico do *Shamisen* e titeriteiro, cada qual interpretando seu papel. Porém, a *joruri* não é meramente uma canção com uma melodia e ritmo. Ela explica, simultaneamente, por meios musicais, os elementos dramáticos, isto é, o desenrolar da estória, a descrição da cena e da movimentação, personalidade e psicologia dos personagens da peça. O *Tayu* e o *Shamisen* interpretam o papel de um narrador, indicando o andamento do espetáculo.

O *Tayu* tem que realizar todo seu trabalho sozinho, utilizando diferentes tons de voz para distinguir um homem de uma mulher, um jovem de um ancião, entre o bem e o mal. Emprega vários sotaques e entonações em sua recitação para representar os caracteres, sentimentos e emoções dos personagens bem como para descrever as mudanças de cena.

Por exemplo, ao ler uma frase de cinco ou seis palavras indicativas de um movimento, deve dar a devida atenção à psicologia e à emoção do personagem naquele momento exato. Se o personagem está triste, o *Tayu* deve exprimir o sentimento de modo que o público participe do mesmo como se o véu do crepúsculo o tivesse envolvido. Assim, a *joruri* ultrapassa os limites da simples música, distinguindo-se desta no conceito ocidental do termo. Alguém poderá dizer, então, que não se trata de uma pura forma musical, mas de uma espécie de balada com elementos musicais. É uma narrativa que toma de empréstimo técnicas musicais a fim de relatar uma estória e falas dos personagens. A *joruri* não pode ser registrada em notas da música ocidental. O padrão da recitação é baseado na representação, isto é, interpretação e expressão — de um trabalho original do *Tayu* que primeiro o executou. Mais que o simples legado dos estilos dos primeiros mestres, preferiu-se introduzir ligeiras alterações a fim de injetar-se originalidade.

Mesmo numa peça de *joruri*, aperfeiçoada através de séculos de representações, ao declamador é permitido adaptá-la e poli-la numa variação que esteja de acordo com sua singular interpretação. A narrativa pode, conseqüentemente, ser considerada trabalho original através da interpretação dada pelo *Tayu* à *joruri* transmitida pela tradição oral. Diz-se que esta é a parte mais interessante da apresentação da arte da *joruri*. Esta é uma das características do *bunraku* que se aplica à música do *Shamisen* e à manipulação do boneco. Sustentado por esse

virtuosidade, o teatro de bonecos do Japão tem se apoiado numa longa tradição através do tempo.

## Desenvolvimento do Bunraku

A combinação dos 3 elementos desse teatro numa só entidade artística não data de seus primórdios. Cada um deles possui sua própria história. Os espetáculos japoneses de bonecos, nos séculos 7º e 8º, eram uma forma rudimentar de teatro, na qual os fantoches eram manipulados numa caixa suspensa ao pescoço do titeriteiro. Com o decorrer do tempo, a técnica foi sendo melhorada gradativamente e no meado do século XVI essas interpretações assumiram uma forma suficientemente dramática com o objetivo de distrair as multidões com a encenação de peças do teatro *nô* e de interlúdios cômicos do teatro *Kyogen* nos festivais religiosos.

Entretantes, o *joruri* surgiu como uma adaptação musical, interpretada por monges cegos, com acompanhamento do *Biwa* (instrumento semelhante ao alaúde), do poema épico *Heike Monogatari*, que descreve a queda da família do samurai Taira, que deteve o poder no Japão, no século X mais ou menos. Entre as várias narrativas, a *Joruri Monogatari* que relata o romance da bela princesa Joruri, produziu tamanho sucesso popular que esse nome passou a constituir a designação genérica desta forma de narrativa musical. O fato ocorreu no fim do século XV.

As primeiras representações da *joruri* eram encenadas com o acompanhamento do *biwa*. Mas, no meado do século citado, foi trazido das ilhas Ryukyu (Okinawa) e introduzido um instrumento de 3 cordas e braço comprido, tendo o corpo coberto de pele de cobra. Foi modificado no Japão, que substituiu a pele de ofídio pela de gato e deu-lhe o nome de *Shamisen*. Experimentado no espetáculo da *joruri*, produziu um som que não poderia ser igualado pelo *biwa*. O fato atraiu a preferência popular e, conseqüentemente, ajudou a rápida popularização desse tipo de teatro.

A *joruri*, combinada ao *Chamisen*, estabeleceu uma sólida base como novo tipo de música. Mas, posteriormente, deu outro grande salto à frente. Surgiu a idéia de fazer os bonecos dançarem à melodia e à narrativa de *joruri*. Dessa forma, esse teatro se transformou, transferindo-se da música, que apenas agradava o ouvido, para o drama musical que também atrai a visão.

Assim, no fim do século XVI, a *Joruri*, o *Shamisen* e os bonecos reuniram-se e assinalaram o primeiro passo numa nova forma de entretenimento conhecida por *Ningyo Joruri* (*joruri* de boneco). Essa *ningyo joruri* adquiriu seu aspecto atual depois que o *Tayu* da *joruri*, chamado *Takemoto Gidayu* adotou, no lugar de temas religiosos convencionais e estórias absurdas, os notáveis trabalhos do teatrólogo Chikamatsu Monzaemon e depurou a arte até transformá-la em excelente poesia dramática.

Antes de Chikamatsu, as peças *yoruri* eram restritas ao *Jidai Yoruri* ou dramas de período baseados na vida dos nobres da corte e dos samurais. Com o aparecimento de um grande teatrólogo, surgiram os *Sewa Yoruri* ou dramas que descrevem a vida do povo em geral. À medida que eram introduzidos temas como justiça, humanidade, honra e amor, a *Nyngio Yoruri* aperfeiçoava-se como espetáculo de fantoches, caracterizado por elementos dramáticos.

À medida que Chikamatsu e os teatrólogos que se seguiram apresentavam novos dramas escritos em bela poesia, uma estrutura melhor e mais realística apresentação passaram a ser exigidas da *Ningyo Yoruri*. Bonecos manipulados por um só homem, com suas mãos inseridas no corpo de fantoche suspenso acima de sua cabeça e uma cortina negra, foram substituídos pelos operados por 3 titeriteiros. Uma nova técnica foi desenvolvida em 1734 pelo mestre titeriteiro Bunzaburo Yoshida. Posteriormente, outras inovações foram introduzidas nos olhos, sobrancelhas, mãos, possibilitando até mesmo mover os dedos. Os bonecos adquiriram a forma atual no meado do século XVIII.

Entretanto, a narrativa *yoruri*, *Chushingura* (história dos 47 rocinis ou cavaleiros sem senhor) e as outras obras-primas que sobreviveram até hoje, constituem produtos da metade do século XVIII, quando o teatro de bonecos ingressou numa idade de ouro, ofuscando completamente o *Kabuki* como entretenimento dramático popular.

Todavia, quase ao término daquele século, a *Ningyo yoruri* mostrou sinais de perda de popularidade e os teatros desse gênero passaram a cerrar suas portas sucessivamente. Várias razões podem ser citadas para esse declínio. Uma delas, o fato do *Kabuki* ter conquistado enorme popularidade e a preferência do público. A outra, a circunstância de que a *Ningyo yoruri* se tornou altamente refinada na técnica de produção, com a estrutura do palco e dos bonecos atingindo novos ápices de elaboração, utilizando-se o *Kabuki* como modelo para a apresentação. Todos esses fatores se combinaram para induzir uma renúncia aos elementos essenciais da forma original.

Posteriormente, várias tentativas tiveram lugar com o objetivo de recuperar a antiga popularidade da *Ningyo yoruri*, mas nenhuma teve êxito, tornando dessa forma extremamente difícil a sobrevivência, até nossos dias, desse gênero tradicional. O único teatro existente no Japão foi inaugurado no fim do século XVIII, por Bunrakuken Uemura, em Osaca. Desde então o nome *Bunraku* substituiu *Ningyo yoruri*.

#### *Atuais problemas do Bunraku*

Refletindo as rápidas mutações da época e a variação da preferência popular, o *Bunraku*, após à segunda guerra mundial, tornou-se uma atividade deficitária. Incapaz de atingir a auto-suficiência, sua única sala de espetáculos é mantida com recursos da Prefeitura de Osaca e do Governo Central. A companhia que aí se apresenta compõe-se

de 20 *Tayu*, 19 músicos de *Shamisen* e 27 titeriteiros, com um total de 66 artistas, menos da metade do elenco existente antes da guerra. A idade média de seus integrantes é de 50 anos.

O *Bunraku*, embora possa ser considerado um mero espetáculo de bonecos, constitui uma forma única de drama que emprega técnicas altamente aperfeiçoadas, sem paralelo no mundo de hoje. Ao lado do *nô* e do *Kabuki*, tem contribuindo imensamente para o progresso do teatro japonês e da cultura japonesa em geral.



*PUNCH* é o fantoche inglês.

O espetáculo tradicional de *Punch* e sua companheira *Judy* é o mais antigo e aplaudido da Inglaterra.

*Punch* chegou à Grã-Bretanha através de Polichinelo, personagem da comédia italiana, de quem descende. Dizem que veio acompanhando o rei Carlos II, em 1660. O antigo Polichinelo ou Punchinelo, mais tarde, virou *Punch* e acabou destronando o mais antigo boneco do teatro de marionetes da Inglaterra: *Oldvice Punch*, que era a princípio uma verdadeira marioneta ou boneco de fios, mais tarde virou boneco-de-luva, sua técnica atual.

Carlos II, vitorado por *Punch*, chegou a abolir as restrições ao teatro de bonecos na Inglaterra para protegê-lo. Em comparação com o drama de carne e osso, regularmente silenciado pelas autoridades, *Punch* gozou de muita regalia ainda que se tornasse muitas vezes um personagem amoral e até cruel, talvez em consequência de sua transformação de fio para fantoche, o que lhe deu mais aproximação com os bufões e cômicos da *commedia dell'arte* quanto às possibilidades histriônicas e de improvisação. Contudo, seus temas fortes e envenenados nunca deixaram de agradar a pequenos e grandes. A arte dos vivos chegou a apresentar queixas contra *Punch*, que levava o público às praças esvaziando os teatros.

*Punch* é, geralmente, manipulado por uma só pessoa, com o assistente que faz a coleta entre os espectadores.

Um exemplo do repertório aplaudido pelos ingleses colhido por Lúcia Benedetti (\*) é apresentado a seguir.

# PUNCH & JUDY

1º ato

PUNCH (*olhando pela cortina*) Oi, pessoal! Cá estou eu, de olho em vocês! Estamos de volta, cada vez mais possantes. Esperem só um bocadinho enquanto calço minhas botinas e já vou.  
(*Canta*)

Sou um homem muito fino  
de bons modos, elegantes.  
Corcundinha, narigudo  
sou um bocado brigão.  
Ganho sempre qualquer briga  
com a bengala na mão.  
(*Aparecendo*)

Como têm passado? Hoje acordei de bom humor. Levantei com o pé direito! (*Dança pelo palco. Canta*) Vejam como danço a polca (*Chama*) Judy! Judy! Judy, Judy, venha...

JUDY (*aparecendo*) — Estou muito ocupada, sr. Punch. Não pode esperar um pouco? Tenho isto e aquilo e mais aquilo outro tudo para fazer em primeiro lugar. Muito bem. Que deseja?

PUNCH — Nada, não. Era só para saber se você gostaria de ganhar um lindo vestido novo, todo de seda, mas já que está ocupada pode ir. Não tem importância, fica para outra vez...

JUDY (*adulando-o*) — Punchinho, Punchinhoninho, querido, não estou tão ocupada assim. Vamos logo!

PUNCH — Vá lá. Já que não vieste antes. Mas dá uma beijoca!

*Os dois se abraçam e dançam.*

JUDY — Agora vou vestir o bebê!

PUNCH — E não se esqueça de botar uma coleira limpa em Toby! (*Toby late*) Toby, Toby! Aqui! Gatos, ratos, pega, pega! Traz aqui. Upa!

TOBY — Au, au, au!

PUNCH — Venha cá, Toby! Você é um cachorrinho lindo e muito bem educado. (*Toby rosna*) Com tão lindo sorriso! (*Toby dá-lhe uma patada no nariz*) Oh, meu nariz, o melhor nariz que tenho, o nariz que uso aos domingos!

*Entra Jim Bacurau.*

JIM — Ah, ah! Como vai, seu Pancho?

PUNCH — Ah, Ah! Como passou o último sábado à noite? Por que não lava a cara? Está tão preto como um tição!

JIM — Não xinga, não, tá bem? Seu nariz de lagosta cozida!

PUNCH — O quê, seu boneco de engonço, tem coragem de insultar meu nariz?

*Avança para ele de bengala em punho.*

JIM — Hoje não é dia de apanhar (*Desvia-se do golpe*) manda outro! (*Punch bate outra vez e erra. Jim canta*)

JIM — Vira pra lá, ronda pra cá, não me assusta esse pau! Cada vez que dou um pulo, me chamam Jim Bacurau!

*Punch continua querendo dar-lhe bengaladas, porém, não acerta nenhuma. Sai Jim Bacurau. Entra Punch montado numa mula.*

PUNCH — Upa, upa! Mais um pinguinho de força e a mula voa! (*A mula escouceia e atira Punch no chão*) Me mataram! Ah, morri! Chamem um médico! Um doutor, um doutor!

DOUTOR — Ah, meu querido amigo Punch! Deixe-me ver sua língua!

PUNCH — Estou morto!

DOUTOR — Deixe-me ver seu pulso! Não está tão morto assim.

PUNCH — Estou sim. Estou com o esqueleto rebentado e não posso me mexer!

*Dá um murro no olho do médico.*

DOUTOR — Desde quando está morto?

PUNCH — Faz três semanas.

DOUTOR — E quando foi que morreu?

PUNCH — Há meia hora, apênas. Fui atirado ao chão e estou precisando de um guindaste!

DOUTOR — Deixe comigo. Dou-lhe um fortificante que o porá de pé num instante! (*Apanha uma bengala*) Agite antes de usar! (*Sacode Punch bastante dá-lhe depois algumas bengaladas*).

PUNCH — Ah, doutor, que remédio forte esse! Diminua a dose. Chega!

DOUTOR — Não, você ainda não está curado! (*Torna a surrá-lo*) Exercício! Exercício!

PUNCH — Muito bem! Agora vou pagar sua conta. (*Toma a bengala do Doutor e o derruba com uma bengalada*) Assim é que se paga ao Doutor! Judy! Judy! Onde está o bebê?

JUDY — Aqui, Punch, aqui está nosso quindinzinho... Tome conta dele enquanto vou ali na esquina. (*Vai ali na esquina*)

PUNCH (*Com o bebê, canta*) — Todo mundo bem quietinho ou desperta o bebezinho... É o benzinho do papai! Não é um lindo bebê? (*O bebê chora*) Pare com isso, bonequinho vagabundo. (*Canta*) Tutu marambá, não venha mais cá... (*O bebê grita*) Ora, fique para lá com sua mãe (*Atira o boneco pela janela*).

JUDY (*Entrando*) — Onde está o bebê? Onde está o meu lindo, lindo bebê?

PUNCH — Pensei que você o tinha apanhado. Eu o atirei para você!

JUDY — Oh, você, seu corcunda, nariz de elefante, seu coisa ruim, zarolho, tome, tome! (*Dá-lhe com a bengala*).

PUNCH (*Tomando a bengala dela*) — E agora, tome você. (*Judy cai. Entra o crocodilo*) Oh! isso sim, que é boca boa para uma dor de dentes! (*Mete a bengala dentro da guela do crocodilo*) Ora essa, ele engoliu o palito! (*Canta*) Tra-la-lá...

*Entra Joe. Espia de esguelha, canta e desaparece.*

JOE — Parará tim bum!

PUNCH Quem foi que cantou aí? (*Continua*) Tra-la-lá...

JOE — Parará tim bum! Punch, Punch, Punch!

PUNCH (*Olhando no canto*) — Quem é que está aí, falando tão bonito?

*Entra Joe com o cadáver de Judy e o atira sobre Punch.*

JOE — Punch!

PUNCH — Ué, eu já dei um jeito em você há muito tempo. (*Torna a socar Judy*)

*Entra Joe com o cadáver do doutor e o atira sobre Punch.*

JOE — Punch!

PUNCH — Lá vem o doutor me cobrar a conta outra vez! (*Surra o corpo do médico mas de repente descobre Joe entre Judy e Doutor*) Olá! (*Tenta abatê-lo com sua bengala mas Joe desvia-se*) Dê cá um abraço, Joe! Eu não seria capaz de bater-lhe por nada neste mundo! (*Dá-lhe uma bordoadada, mas erra*) Eu não lhe bati, bati?

JOE — Não.

PUNCH — Nem agora, nem agora, nem agora? (*Bate mas erra sempre*).

JOE — Nem agora. Não senti nada.

PUNCH — Veja agora! (*Bate e torna a errar*)

JOE — Vamos, seu errado! Você não acertar nem num saco de batatas!

PUNCH — Ai, ai! E é mesmo, não consigo bater-lhe. (*Torna a dar outra, não acertar em Joe mas pega Jonas em cheio*)

JONAS — Éta cabra sem sorte que sou eu! (*Esfrega a cabeça*) Onde há pancadaria pode contar que eu entro nela! (*Sai Joe*) Mr. Punch, onde está meu cachorro Toby?

PUNCH — Que espécie de cachorro é esse? Será um que tinha um rabo numa ponta e uma cabeça na outra?

JONAS — Sim.

PUNCH — Esse cachorro é meu.

JONAS — Meu.

PUNCH — Quer decidir numa luta?

JONAS — Aceito, mas que seja uma luta decente. Nada de bater na cabeça nem de bater no corpo, nem nos pés!

PUNCH — Muito bem, vamos! (*Bate no nariz de Jonas*)

JONAS — Isso é contra a regra do jogo! (*Chama*) Toby, Toby, vem socorrer o teu dono! (*Briga geral*)

SACRISTÃO — Ei, ei! Que é isso? Saíam daqui! Vão andando!

PUNCH — Ei, chegou mais um!

SACRISTÃO — Sabe quem sou eu?

PUNCH — Você é cozinheiro-chefe da Igreja, o Varredor-Mor da rua e o famoso Capa Preta de Paris, e eu também, eu também!

SACRISTÃO — Você é um sacristão? Deixe-me ver suas credenciais.

PUNCH — Aqui etsão. (*Tenta derrubá-lo com uma bengalada*)

SACRISTÃO — Ah, não venha com isso! (*Lutam*) Aqui vai uma!

PUNCH — Aqui vai outra!

SACRISTÃO — E leve mais esta!

PUNCH — E esta vai de quebra! (*Deixa-o desacordado*) Ah, assim é que eu trato os sacristãos!

*Entra a Polícia.*

PUNCH — Seu tira, que horas são? Quando precisar saber das horas pergunte a um policial...

POLÍCIA — Já lhe digo que horas são. São horas de ir para a cadeia.

PUNCH — Que atrevimento! Vê lá se vou!

POLÍCIA — Tenho ordem de prisão contra o senhor...

PUNCH — E eu tenho ordem de lhe dar uma bordoadada. (*Entram o Sacristão e o Carrasco*) Ó senhor! Desculpe, desculpe... (*Os dois o prendem*)

2º ato

*Punch está na cadeia. Entra o carrasco.*

CARRASCO — Agora, senhor Punch, saia daí e venha para ser enforcado. Estou com pressa!

PUNCH — E eu não! (*O Carrasco o arrasta*) — Ai, tenho um osso na minha perna. Não posso andar!

CARRASCO — Não faz mal, não vai precisar mais de andar. Diga, já fez seu testamento?

PUNCH — Não.

CARRASCO — Não poderemos enforcá-lo sem que tenha feito testamento.

PUNCH — Neste caso, nunca farei o meu.

CARRASCO — Deixe de bobagem. Ponha sua cabeça aqui. (*Aponta para o laço*)

PUNCH — Aqui?

CARRASCO — Não. Mais alto.

PUNCH — Não, mais baixo.

PUNCH — Aqui? Aqui? (*Põe a cabeça para todos os lados menos onde está o laço*)

CARRASCO — Não, seu estúpido! Ali.

PUNCH — Como é que hei de saber? Nunca fui enforcado.

CARRASCO — Isso é verdade. Muito bem, vou mostrar como é, veja bem. Põe-se a cabeça aqui, desse jeito. (*Bota a cabeça dentro do laço*)

PUNCH — Ah, já sei, e agora você puxa a corda assim! (*Puxa a corda e enforca o carrasco*) É muito fácil, quando se tem o costume de fazer isso. É assim que eu trato os carrascos. (*Canta*)

Ah, que dia, que dia este!  
Agora não me importo mais  
com quem quer que seja,  
nem com coisa alguma.

*(Entra o Fantasma)*

FANTASMA — Buuuuuuuú!

PUNCH — Ó Senhor, é a minha pequena que está de volta.

FANTASMA — Buuuuuuuú!

PUNCH — Não fala português!

FANTASMA — Claro que não. Sou estrangeiro, estou chegando da Fantasmolândia.

PUNCH — Que é que você quer?

FANTASMA — Vim buscar Punch, o homem que ia ser enforcado.

PUNCH — Ah, está muito bem. Pode levar. (*Aponta para o Carrasco*) Não preciso dele aqui...

FANTASMA (*Carregando o Carrasco*) — Muito obrigado. *Merci*...

PUNCH — Boa noite, seu glu-glu-glu... É assim que a gente se livra de um fantasma! Já dei conta de todos os meus inimigos. Agora posso viver em paz. Boa noite, meninos e meninas. Boa noite, todo mundo! Boa noite!

Esse enredo e situações é nem mais nem menos que uma versão de antigo *canevas* recolhido de um *show* de bonecos denominado *Punch & Judy*, por George Cruiksschank em 1881 e que procede de texto representado por marionetista italiano que representava na Inglaterra, em Drury Lane cerca de 1820. Os nobres assistiam a esses espetáculos e dizem que lord Nelson, após a batalha do Nilo, ofereceu um lugar de capitão a Punch. Este recusou por ter medo de se afogar, mas o almirante retrucou-lhe que aquele que devia morrer na forca não poderia perder a vida na água.



(\*) Lúcia Benedetti — Aspectos do Teatro Infantil — SNT — 1969.

Punch & Judy

# O NASCIMENTO(\*)

Personagens:

JOSÉ  
MARIA  
TCHANCHET  
HOMEM  
O ANJO  
PASTORES  
OS REIS MAGOS  
ARAUTO

## I Quadro

*Entra José à esquerda, atravessa a cena e bate à porta de MARIA.*

JOSÉ — Como sei que Maria é sozinha e é uma boa mulher, vou pedir que me dê a sua mão. Com Maria, serei feliz. (*Chama*) Maria! Maria! Vizinha!

*Maria aparece.*

MARIA — José! José, meu vizinho!

JOSÉ — Maria, sei que há muito tempo você vive só e não tem ninguém que a console... Pela primeira vez, conceda-me a sua mão!

MARIA — Não, José. Sou moça e quero continuar assim. Boa tarde!

*Maria dá as costas e sai sem dizer mais nada.*

JOSÉ (*gemendo de dor*) — Oh! meu Deus, fui recusado. Mas... vou chamá-la segunda vez. Maria! Maria! Minha vizinha!

*Maria entra.*

MARIA — José! José, meu vizinho!

JOSÉ — Maria, pelo amor de Deus Poderoso, conceda-me sua mão. Somos órfãos de pai e mãe! Faremos um bom par juntos.  
MARIA — Não, José! Fiz voto perante Deus e perante os homens de não me casar nunca. Boa tarde, José.

## MARIONETES DE LIÈGE

Nada é mais difícil do que determinar o tempo a que remontaria o primeiro teatro, em determinado lugar; tudo se resume em conjeturas. Apenas o repertório, talvez, dê alguma indicação; o das marionetes de Liège é muito interessante nesse ponto. Os mais antigos bonecos animavam os Mistérios, as leituras dos Evangelhos. Dois Mistérios ainda eram representados por elas há alguns lustros: A Paixão (retomada na Semana Santa) e o Nascimento, por ocasião do Natal; esta, tratada com ingenuidade encantadora, despreocupada com as Unidades ou mesmo verdades de tempo e de lugar, incluindo a apresentação dos episódios do nascimento de Jesus até a fuga para o Egito. Os personagens falam a língua e o dialeto da região. Os populares, como *Tchanchet* e *Nanesse*, sua esposa, que são tradicionais usam o dialeto valão.

*Ela sai.*

JOSÉ (*triste*) — Recusado, novamente!

*Vai sair, quando desce um anjo e diz a José, que se atira a seus pés.*

O ANJO GABRIEL — José! José, filho de David! Deus ordenou que vás procurar Maria pela terceira vez. Ela dará ao mundo um filho que será feito de todas as santas perfeições. Vai, José!

JOSÉ — Obrigado, meu bom Anjo.

*O ANJO voa. José sai pela esquerda no momento em que Maria aparece à direita.*

MARIA — Talvez com José seja possível. Mas não posso lhe dar minha mão sem o consentimento de Deus.

O ANJO (*reaparece*) — Maria! Maria! Eu te saúdo. Maria, cheia de graça, o Senhor é contigo, e Jesus, o fruto de teu ventre, é bendito! Maria! Deus ordena que aceites José como esposo. Não temas, Maria, pois obterás a graça diante dele. Porás no mundo um filho a quem darás nome Jesus, porque Ele será grande e será chamado a salvar o mundo.

MARIA (*ajoelhando-se*) — Como pode ser assim, meu bom Anjo? Não conheço homem...

O ANJO — Maria, o Espírito Santo te cobrirá com sua sombra. Pelo Seu poder, terás no seio um filho do Altíssimo.

MARIA — Sou serva do Senhor e tudo se faça segundo a vossa palavra!

O ANJO — Assim que aceites José, irás a Belém visitar tua prima Isabel que está, no momento, em estado muito interessante.

MARIA — Eu vos agradeço, bem bom Anjo.

*O Anjo desaparece. Maria entra à direita, José aparece à esquerda.*

JOSÉ — Maria! Maria, minha vizinha! (*À parte*) É na terceira batida que aparecem os donos.

MARIA (*aparecendo*) José! José, meu vizinho!

JOSÉ — Maria, pelo Deus vivo, me aceite em casamento.

MARIA — José, eu aceito!

*Os dois entram em casa de Maria, sem maiores formalidades. Logo depois Maria sai só, e atravessa a cena dizendo.*

MARIA — Vou visitar minha prima Isabel.

*Ela sai pela esquerda, e entra um momento depois pela direita. Está em Belém. Bate e Isabel aparece.*

ISABEL — Eu te saúdo, Maria, cheia de graça, o Senhor é contigo. Que aconteceu que a mãe de meu Deus se digna de vir à minha casa?

MARIA — Minha alma glorifica o Senhor, Isabel, e meu filho é cheio de alegria à lembrança de suas perfeições.

ISABEL — Entra, Maria.

*Elas entram e, alguns minutos após, Maria sai.*

MARIA — Eu te deixo, minha prima. Vou rever José, que me espera com grande impaciência.

*Ela sai à direita e entra à esquerda. Vai bater à direita.*

MARIA — Sou eu, José!

*Entra à direita. Chega um Arauto e toca.*

ARAUTO (*gritando*) — Fazemos saber que todo aquele casado recentemente deve se apresentar em sua terra natal!

*Sai. Tocam novamente e ouve-se o Arauto repetir a leitura do decreto. José e Maria aparecem.*

JOSÉ — Maria, você ouviu?

MARIA — Ouvi, José. Temos que partir para Belém!

JOSÉ — Vamos, Maria.

MARIA — Vamos, José.

*Saem à esquerda e entram à direita. Estão em Belém.*

MARIA — José! José, estou tão cansada que não posso mais...

JOSÉ — Bem, Maria, vou bater na porta desta casinha.

*Bate e um Homem aparece à janela.*

HOMEM — Olá! Que é? Ah, é você? Espere um pouco que já vou. (*Aparece em cena*) Bom dia, bom dia, meus bons pastores. Que querem?

JOSÉ — Queremos saber se há meio de conseguir pousada. Maria está tão cansada que não consegue ficar em pé.

HOMEM — Minha boa gente, o que me pedem é impossível. Tudo está cheio de alto a baixo, o sótão e o porão estão cheios.

JOSÉ — Obrigado, bom homem, fica para outra vez.

HOMEM — Está bem, compadre.

JOSÉ — Bem, vamos adiante.

MARIA — Sim, José, mas depressa. Sinto que me vou!

*Saem à esquerda e entram à direita. José bate à mesma porta. Um camponês aparece e cumprimenta os visitantes.*

TCHANCHET — Bom dia! Bom dia, bons patriotas. Que há?

JOSÉ — Meu amigo, poderá nos dar hospitalidade?

TCHANCHET — Escute, vovô, está difícil aqui... Toda a casa está cheia de cima abaixo. É que hoje é dia de feira de Belém, e veio muita gente. É isto, você chegou um pouco tarde.

JOSÉ — Sabe, amigo, nós não somos exigentes.

TCHANCHET — Bem, vou lhes dizer. Tenho ainda algum acoisa, mas talvez vocês não queiram. Tenho o estábulo. Não é grande coisa, sabem. Tem um muro caído e o outro vai ruir, mas mesmo assim é melhor que na estrada. Pelo menos estarão abrigados.

JOSÉ — Então, Maria?

MARIA — Eu aceito, José.

JOSÉ — Entremos. (*desaparecem à esquerda. Após, José sai e diz gravemente*) Meu Deus! Meu Deus! Que descubro? Maria que está num estado interessante. Que fa-

zer? Vou-me embora . . . vou buscar minhas coisas e a deixo . . .

*Neste momento, o ANJO aparece.  
José ajoelha.*

O ANJO — José, José! Por que temes? O que Maria traz em seu seio é obra de Deus, por graça do Espírito Santo. Ela porá no mundo um filho a quem darás o nome de Jesus, porque ele será grande e semelhante ao pai. Ele virá para salvar o mundo . . .

José — Obrigado, Anjo.

*José entra e o Anjo desaparece.  
Ouvem-se pastores guiando os rebanhos e, sem mudança de cenário, estamos num vale.*

OS PASTORES — Bichos sujos . . . Vão andar, agora? Brr . . . Que é isso? Que é isso? É o Anjo! Ajoelhemos!

*Fazem o sinal da cruz.*

O ANJO — Pastores do vale! Venho vos anunciar a chegada do novo rei dos judeus, o Salvador do mundo. Ide visitá-lo em Belém.

UM PASTOR — Mas como havemos de reconhecer-lo, meu bom Anjo? Pois é preciso que se diga que nunca o vimos.

O ANJO — Ide até o fundo deste vale, e vereis, e vereis o Menino deitado num estábulo.

OS PASTORES — Obrigado, meu bom Anjo!  
*O Anjo desaparece e os pastores se levantam.*

PASTORES — Eis uma novidade, então. Muito bem! Recolhamos os animais e vamos depressa a Belém.

*Saem tangindo à sua frente o rebanho, que permanece invisível.  
Aparece uma estrela.*

UM MAGO — Vamos, meus magos, sigamos a estrela!

OS MAGOS (em coro) — Sim, sigamos a estrela, meus magos! Sigamos a estrela.

*A estrela desaparece.*

UM MAGO — Eis que a estrela desapareceu. Será aqui que o recém-nascido, rei dos judeus, veio ao mundo?

*Neste momento, aparece Herodes.*

HERODES — Ah! Bom dia, reis magos, que novidade vê-los aqui!

UM MAGO — Será que o senhor, bom rei Herodes, tem a intenção de ir adorá-lo?

HERODES — Sim, meus reis magos, talvez. Boa viagem, reis magos!

OS MAGOS — Até logo, bom rei Herodes!

*Herodes sai. A estrela reaparece.*

OS MAGOS — Eis a estrela de novo. (saem repetindo) Sigamos a estrela, meus magos. Sigamos a estrela!

## II Quadro

*Vê-se no meio da cena o Menino Jesus repousando sobre a palha da manjedoura. Em volta dele, um boi, um burro e um carneiro, menores, batendo nos joelhos de José. Grande quantidade de velas coloridas, acesas. Batem à porta. José responde.*

José — Entrem.

*Os Pastores entram e se ajoelham diante do presépio.*

OS PASTORES — Que lindo!  
Que graça!  
Como é parecido comigo! É a minha cara e está rindo para mim!  
Bom dia, menino! Que olhos lindos!  
Que olhinhos tão bonitos!  
Que gracinha! Ah, se eu tivesse um menino assim . . .

*Finalmente, um pastor se ergue e se dirige a José.*

1º PASTOR — Patriota, o senhor tem muita sorte de ter um filho assim tão bonito! Eu lhe dou um boi, que lhe deixo para aquecer os pés do menino.

José — Muito obrigado, pastor. (Sai o 1º Pastor)

2º PASTOR — Eu lhe dou um burro. Guarde-o para divertir o menino.

3º PASTOR — Guarde também o meu carneirinho para alegrar o menino!

*Os pastores saem. Vê-se a estrela aparecer, parar e desaparecer de novo. Depois, ouve-se lá fora:*

OS MAGOS — Sigamos a estrela, reis magos. Sigamos a estrela!

*Batem à porta.*

José — Entre!

*O primeiro dos magos se apresenta e se ajoelha.*

1º MAGO — Lindo menino. Como estou contente de ter chegado são e salvo! Infelizmente, não venho encontrá-lo carregado de riquezas, num palácio, mas o encontro numa situação horrível! Mas eu o adoro, lindo menino, e lhe rendo todas as homenagens que lhe são devidas, e falarei disso a meu povo. (Ergue-se) Tome, bom patriarca, o único ouro que trago comigo, eu lhe dou, a fim de que cuide do menino e assim que chegar à minha terra, lhe enviarei ouro e prata para ajudá-lo a criar o menino.

José — Muito obrigado, bom mago!

*O 1º Mago sai. Batem à porta.*

José — Entre!

*Entra o rei negro*

2º MAGO — Como, doce Salvador, bom Messias, é neste estado que venho encontrá-lo? Numa manjedoura? Num estábulo, entre animais! Mas mesmo assim, Senhor, nós o adoramos na sua simplicidade, como rei do céu e da terra. Deus Salvador, nós vimos a sua estrela, que nos apareceu no oriente para anunciar a sua vinda. Não tenho, caro menino, nem ouro nem prata comigo, mas tenho mirra, e garanto que é a jóia mais precisa do meu reino, pois é toda a minha riqueza. (Ergue-se) Tome, bom patriarca, eis a mirra.

José — Obrigado, bom Mago!

*Sai o Etíope. Batem*

José — Entre!

3º MAGO — Eis-me, belo menino, diante de sua augusta majestade, grande rei do céu e da terra, nosso verdadeiro Deus! Senhor, que tomou corpo e alma no seio desta santa mulher, e que veio ao mundo de uma maneira singular, num estábulo de animais, em vez de nascer num palácio, entre príncipes, num berço de ouro e envolto em linho fino. É que quereis nos mostrar, com isso, que não amais menos a pobreza que a riqueza. Ao contrário, preferis os pobres, pois nasceste de uma pobre mulher. Eu vos adoro, doce Jesus e dou graças por todos os louvores que mereceis. Assim que voltar ao meu país, falarei aos meus súditos. (*A José*) Tome, senhor, só tenho comigo este incenso, mas lhe garanto que é a maior riqueza da minha terra. Queime-o em honra a Jesus.

José — Obrigado, bom Mago!

*O Mago sai. Ouvem-se, fora, os magos em coro*

OS MAGOS — Eis a estrela de novo. Sigamos a estrela, reis magos, sigamos a estrela.

*Assim que cessa o coro, o Anjo desce e entoia um canto de natal popular, que o público repete em coro.*

(\*) Este auto de Natal, representado tradicionalmente pelas marionetas de Liège, foi transcrito do texto taquigrafado durante uma representação, pelo folclorista R. de Warsage. (*Nos Spectacles* n. 88/1962)

*Tchanchet*, no original, é personagem típico das marionetas de Liège, como Pulcinela é italiano e Guignol, lionês. Não há espetáculo de bonecos sem o *Tchanchet*. O camponês é a personificação da farsa campesina, esperto, brincalhão, conversador e engraçado, de familiaridade desconcertante, alia a bonhomia à audácia, o burlesco ao sério.

"Sobrevive em Liège a mesma tradição medieval preservada por alguns marionetistas que não querem vê-la extinguir-se. O *Tchanchet* é um boneco de haste, manipulando de cima para baixo. Não se pode fixar a data de aparecimento dessa técnica. Sua construção é das mais primitivas:

é formado, geralmente, por um busto constituído de grande bloco de madeira, mal cortado. A cabeça faz parte do tronco e é esculpida toscamente, à faca, pouco decorada, os olhos, cabelos, barba e boca, tudo é pintado diretamente sobre a madeira, sem relevo; os pés e mãos ficam soltos. O conjunto é coberto com pano, que forma a roupa, muito pitoresca. Há alguns mais elaborados e bonitos, mas não são os mais impressionantes.

"A manipulação corresponde à fabricação. Deslocam-se os bonecos, que são muito pesados, segurando-os pelo fio de arame que os suspende. São animados por pequenos impulsos que provocam pequenos movimentos das pernas e dos braços, sem preocupação de imitar o natural, mas que lhes dá uma aparência de vida. Alguns bonecos mais recentes têm a cabeça separada do tronco, o que lhes dá mais mobilidade.

"Todo o repertório desses bonecos é tirado da Bíblia, em primeiro lugar, depois das narrativas de cavalaria e estória de capa-e-espada.

*Tchanchet*, o herói principal, tem como parceiros imediatos Carlos Magno, Roldão, o Rei, o Príncipe Comandante, a Dama, o Gigante e toda a série de heróis do repertório. Seus inimigos tradicionais são os sarracenos. Há, assim, determinado número de personagens locais e como não podia deixar de ser, os 3 Mosqueteiros.

Uma originalidade desses bonecos é a altura, que difere conforme a importância, à maneira das minaturas da Idade Média. Carlos Magno, por exemplo, é muito maior do que o plebeu.

A ingenuidade sem cerimônia das peças do repertório tem levado à sua proibição pela Igreja, contudo, elas "têm a poesia de todas as obras populares, feita de uma mistura de bom senso, ingenuidade e arcaísmo e são o último reflexo de uma tradição emocionante. Pensar que esses espetáculos vêm diretamente da Idade Média por tradição oral com tudo que possa comportar, não se compreende a ingratidão dos homens pelo que o jogo merece de respeito e admiração. Remontar, hoje, essas marionetas, seria ridículo, mas quando elas vêm de geração em geração, transmitidas com tal acento de sinceridade, é de admirar-se o amor daqueles que perpetuaram sua lembrança e a fidelidade desses comediantes de madeira que resistiram a todas as vicissitudes históricas."

(Jacques Chesnais)

Os 2 quadros transcritos nestas páginas são *A Natividade*, peça colhida pelo folclorista Warsage que, mesmo sem reproduzir o linguajar popular e o encanto da interpretação, dão bem uma mostra de sua autenticidade. O III quadro, segundo resumo de JC, é a fuga para o Egito, quando a Santa Família atravessa um campo de trigo recém-semeado e este se transforma em trigo miraculosamente maduro. Em seguida, vem Herodes, que não consegue alcançá-los e tudo termina em canto, com participação do público.

A importância que um teatro de bonecos, em sua forma de espetáculo, pode ter para as crianças é a mesma que tem, na primeira infância, o *contar estórias*, isto é, quando a criança não possui outros meios de informação e de comunicação.

Portanto, o espetáculo de bonecos é melhor que qualquer outra comunicação; serve para substituir o que foi, nos anos precedentes, a voz da babá ou da mãe. E digo *voz*, porque contar é uma arte, e qualquer estória pode ser destruída por uma má impostação, isto é, por uma voz distraída. O espetáculo de bonecos substitui, com toda sua complexidade, justamente a *voz* para introduzir na imaginação — que a fábula despertou de tal maneira que, fantasiando, a criança pode reconhecer e objetivar as coisas contadas — um novo *elemento reflexivo e crítico* da maior importância.

Somente com esta condição de uma realização cênica pode ser válida e enriquecer — em lugar de esvaziar — a vida espiritual da criança, e o teatro de bonecos pode substituir a fábula, que até o momento foi sua fonte de aprendizagem. A estória — com a qual o menino imaginou e fantasiou no fio de uma voz — deve converter-se em uma realidade corpórea, movimentada e colorida. A objetivação que um teatro de bonecos faz da estória — com os personagens, o cenário, a ação e os diálogos — deve substituir a *voz* que conta, mas de modo que a criança não se distraia. Isto é, que essa objetivação deve desenvolver-se como um jogo — por associação de imagens — sem comprometer a criação da fantasia infantil.

Maria Signorelli

# SÃO JORGE E O DRAGÃO

peça para fantoches  
de Maria Clara Machado

Personagens: O ARAUTO  
O CARNEIRO  
O DRAGÃO  
O REI  
PRINCESA FILOSEL  
SÃO JORGE  
1ª MOÇA  
2ª MOÇA  
3ª MOÇA

*Cenário: Céu estrelado. Dois lírios na frente de cena. Um carneirinho pastando. Música campestre (flauta ou acordeão). Aparece um terrível dragão, ao som de tambor e pratos. O carneirinho foge. O Dragão come as plantas. Novo silêncio. O carneirinho volta; o dragão o come também. Sai o dragão. Aparece o arauto.*

ARAUTO — Vocês viram? (Com medo) Pois é, esse monstro já comeu três pastores, quatro damas da sociedade, sete pés de jabuticaba, oito bois, 12 artistas de teatro, uma roseira, cinco ótimos deputados e, agora, esse pobre carneirinho branco do pastor, que também já mora na barriga do pior dragão do mundo. É um dragão terrível! Ninguém consegue vencê-lo. Ninguém... E olhem que o nosso rei já prometeu uma porção de presentes para quem o matar. Quem vencer esse dragão vai virar herói. Acho que quem vai matar esse bruto sou eu... (Contando bravata) Serei herói... Brás Mata-Dragão, o maior herói desta terra. (Cumprimenta) Quero ver quem pode comigo. (Dá socos na cortina. Enquanto

isso, ouve-se a música ao aragão, que se aproxima.)

ARAUTO — Uiiiiiii. (Foge a toda, saindo de cena. O dragão passa também. Começa a clarear. Aparecem três moças cantando e dançando ao som do violão. Interrompem a dança à passagem do arauto, que corre meio cansado.)

ARAUTO (apavorado e sem fôlego) — Laaaaaaaaáááá veeeeeeem o dragão! Corra, gente! Salve-se quem puder...

*(O Aauto desaparece. As moças correm por todos os lados. O dragão as persegue. Desaparecem. Todas estas cenas mais fortes devem ser dosadas conforme a idade do público, pois assustam muito.)*

ARAUTO — Onde estão as três moças? Vim para salvá-las. Oh, será que o dragão devorou as moças mais bonitas da cidade? Aaaaa... (Chora) Tenho de falar com o rei. Isto não pode continuar. Esse dragão já está abusando. Já comeu (falando rapidamente) três pastores, quatro damas da sociedade, sete pés de jabuticaba, oito bois, 12 artistas de teatro, uma roseira, cinco ótimos deputados e agora as três moças mais bonitas da cidade... Preciso falar com o rei. (Ouve-se música de trombetas e cornetas). O rei! (Entra o rei, o arauto cumprimenta solenemente) Meu rei... (Com gestos) o dragão acaba de engolir as três moças mais bonitas da cidade!

REI — Quando foi que ele fez isso?

ARAUTO — Agorinha mesmo, meu rei. O bruto ainda está fazendo a digestão!

REI — Oh! (Andando de um lado para outro) É preciso pensar. Dar um jeito...

ARAUTO — Silêncio!

TODOS (declamando) — O rei está pensando. (Vozes fora)

REI (andando de um lado para outro, dentro de um ritmo. O tambor bate grosso, e ele diz) — Já sei!

ARAUTO (anunciando) — O rei descobriu um meio de nos livrar no dragão. Viva o rei!

REI (declamando) — O dragão verde é um perigo para o nosso país.

VOZES — É um perigo!

REI — O dragão verde já comeu...

ARAUTO (lendo rapidamente) — Três pastores, quatro damas da sociedade, sete pés de jabuticaba, oito bois, doze artistas de teatro, uma roseira, cinco ótimos deputados, um pobre carneirinho branco e, agora, as as três moças mais bonitas da cidade!

REI — Não! É preciso matar o dragão! E o homem que matar o dragão se casará com minha filha (neste momento, ele estica a mão e puxa, de baixo, como se fosse mágica, a princesa) a princesa Filosel.

PRINCESA (de cabeça e com voz fininha) — Oh, meu pai! (marimba)

ARAUTO (ao público) — Ai, se eu pudesse matar essa dragão! Mas acho que ninguém poderá com ele!

REI — Aauto, vai dizer e anunciar pelos quatro cantos da terra que quem matar o dragão se casará com a princesa.

PRINCESA (voz langorosa) — E será amado pela princesa... (marimba)

ARAUTO — Mas... quem será esse homem?

*Ouve-se galope de cavalo.*

ARAUTO — Ouço um galope de cavalo...

REI — Vejo um cavalheiro vestido de negro.

PRINCESA — Belo como um príncipe! (marimba)

*O galope aumenta de volume, passa S. Jorge na frente da cena, montado em seu cavalo. Basta aparecer a cabeça do cavalo e a capa de S. Jorge como se estivesse cobrindo o resto do corpo. Ritmo de galope.*

REI — O meu nome é Jorge, e vim matar o dragão . . .

PRINCESA — Que simpático (*marimba*).  
REI — Jorge, se matares esse terrível inimigo, serás querido do povo, pois livrarás o meu reino do maior dragão que já apareceu sobre a terra.

ARAUTO — Que homem, meu Deus! Ui . . . Ui . . . Ui . . . Lá vem ele . . . Está furioso. Vem em nossa direção . . . Depressa, rei! Fuja, princesa! . . .

*Ouve-se o tambor. O arauto corre de um lado para outro. O rei desmaia. O arauto abana-o. Aauto sai carregando o rei. Jorge conversa com a princesa.*

PRINCESA — D. Jorge, o senhor é o homem mais corajoso que conheço.

JORGE — Se sou corajoso, é porque Deus me ajuda, e a senhorita é a moça mais bela do mundo.

PRINCESA — Rezarei para que senhor ganhe a luta.

JORGE — Oh, Princesa! Corra que o monstro se aproxima.

*A música do dragão aumenta. A Princesa quer ficar. S. Jorge a empurra. Ela volta, ele torna a empurrá-la. Ela sai. Passa o Aauto, tremendo de medo. Desaparece. Luta de S. Jorge com o dragão. S. Jorge ganha, o dragão cai morto na boca-de-cena.*

SÃO JORGE — Estou exausto . . . Mas Deus me ajudou. A cidade está salva. Abrirei a barriga do monstro para tirar as três moças e tudo mais que o bruto devorou!

*As moças aparecem, debaixo para cima, cantando, ao som do violão, beijam a mão de S. Jorge e desa-*

*parecem. Aproximam-se o Rei, a Princesa e o Aauto.*

REI — Cavalheiro negro! Foste corajoso, por isso mereces a mão de minha filha, a princesa Filosel!

PRINCESA — Que felicidade! (*marimba*)  
JORGE — Vamos, então, nos casar! Oh linda princesa! Este é o melhor prêmio que eu poderia receber na terra.

*Abraçam-se e saem ao som da marcha nupcial. O rei os acompanha.*

O ARAUTO — Se aparecer outro dragão, vocês vão ver que desta vez não me escapa.

*Ouve-se o som do dragão.*

O ARAUTO — Ui . . . Ui . . . Ui . . . (*Sai correndo*).

Maria Clara Machado, um nome que dispensa explicações, famosa autora de nossos melhores textos para crianças. O que poucos sabem, entretanto, é que MCM começou no teatro de bonecos. A peça aqui publicada é uma de suas primeiras autorias, quando ainda engatinhava na área de dramaturgia e direção de espetáculo. Suas peças mais antigas, como *Pluft*, *Maroquinhas*, *Gata Borracheira*, *O Boi e o Burro*, tiveram uma primeira versão para bonecos, mais tarde desenvolvidas para *ópera dos vivos*. Esta estória do Dragão ainda não teve uma versão para gente, por isso é bom aproveitar e montá-la com bonecos. Aqui fica a sugestão.

# DULCINÉIA E O VILÃO

texto para fantoches,  
de *Virgínia Valli*

Personagens: DULCINÉIA  
RAFAELA, a bruxa  
PRÍNCIPE TINHORÃO  
VILÃO

*Cenário de rua*

*O Vilão passeia com ar suspei-  
toso.*

RAFAELA (*entrando*) — Que guapo rapaz!  
Parece cantor de tango.

VILÃO — Não se aproxime, dona donzela,  
porque sou o vilão.

RAFAELA — Me chamou de dona donzela!  
Meu nome é Rafaela, garboso mancebo.  
(*Suspira*)

VILÃO — Me chamou de mancebo, rará!  
Não sabe quem sou eu.

RAFAELA (*insistente*) — Meu nome é Ra-  
faela. (*Suspira*)

VILÃO (*aparte*) — Que gemido mais feio.

RAFAELA — . . . Rafaela.

VILÃO — Rafaela ou não, não interessa.  
Procuro coisa melhor. Dulcinéia, a prin-  
cesa. (*Sai*)

*Rafacla sai atrás dele.*

DULCINÉIA (*entrando, procura alguém,  
suspira e canta*)

“Minha vida, minha vida,  
passo a esperar,  
da janela não vejo ele,  
e me ponho a chorar,  
a chorar . . . (*Solução*)

VILÃO (*entra*) — Rará! Linda princesa, quer  
casar comigo?

PRINCESA — Não, não e não!

VILÃO — Sim, sim e sim!

DULCINÉIA — Não, não e não! Só me caso  
por amor.

VILÃO — Sim, sim e sim, porque sou o vi-  
lão. (*Avança para Dulcinéia*)

DULCINÉIA — Ai, ai, ai! (*Sai, perseguida  
pelo Vilão. Volta, idem. Saem novamente*)  
PRÍNCIPE (*aflito*) — Ouvi gritos! Será Dul-  
cinéia em perigo?

VOZ DE DULCINÉIA — Ai! Ai! Ai!

PRÍNCIPE — Sim, é ela em perigo. Corro a  
salvá-la! (*Tira uma grande espada e sai*)

RAFAELA (*entrando, vê o príncipe com a  
espada*) — Vai matar! Vai matar o meu  
querido Vilão. Ai! Ai! Ai!

DULCINÉIA (*entra seguida do Vilão*) —  
Não, não e não! (*Sai*)

VILÃO — Sim, sim, sim!

RAFAELA (*interceptando o Vilão*) — Sim,  
senhor Vilão!

VILÃO — Não, dona donzela! (*Procura  
afastá-la delicadamente*) Dá licença!

RAFAELA (*insistente*) — Sim, senhor Vilão!  
VILÃO (*perde a paciência, empurra Rafaela  
e esta cai*) — Sai! Vou atrás dela Dul-  
cinéia!

RAFAELA — Ai, ai, ai! Que bruto! Não vá  
não! Ela é uma chorona.

VILÃO — Mas é linda! Vou, vou, vou! (*Sai*)

RAFAELA (*chorando*) — Ai, ai, ai!

PRÍNCIPE (*entra*) — Não salvei a minha  
amada Dulcinéia. Que fazer? Ai, ai, ai!  
(*Chora*)

RAFAELA — Posso ajudar, senhor Alteza  
Tinhorão. Com uma condição . . .

PRÍNCIPE (*erguendo-a*) — Anjo celestial,  
que condição é essa?

RAFAELA — A condição é esta, senhor Ti-  
nhorão: o senhor me arranjar um noivo.

PRÍNCIPE — Um noivo? Que noivo?

RAFAELA — O Vilão serve. É muito simpá-  
tico, com cara de milonguero e lindos bigo-  
des revolucionários. (*Suspira*) Ai . . .

PRÍNCIPE — Não carece suspirar tão feio . . .  
eu a ajudarei. Ou casa com a senhora ou  
matá-lo-ei para sempre! (*Mostra a espada*)

RAFAELA — Não, não! Não mate o meu  
amado Vilão!

PRÍNCIPE — Mato, mato e re-mato!

RAFAELA — Então nada feito.

PRÍNCIPE — Sim, eu o mato e não mato.  
Só mato se ele não quiser casar com a  
senhora.

RAFAELA — Isso sim!

*Cochicham durante algum tempo,  
na base de monossílabos.*

PRÍNCIPE — Sim, sim, sim.

RAFAELA — É, é, é.

*Saem por lados opostos.*

DULCINÉIA (*entra desgrenhada*) — Que fa-  
zer nesta abertura?

VILÃO — Casa comigo, linda criatura.

DULCINÉIA — Não, não e não!

VILÃO — É assim então?

DULCINÉIA — É!

VILÃO — Sou obrigado a matá-la! (*Avan-  
ça para Dulcinéia*)

DULCINÉIA — Socorro!

PRÍNCIPE — Pronto! Cá estou, linda prin-  
cesa! (*Agarra o vilão*) Quem é esse cara-  
de-meia-tigela?

RAFAELA — É o meu vilão! Piedade, prin-  
cipe!

PRÍNCIPE — Piedade, coisa nenhuma! Esta-  
va maltratando minha Dulcinéia. Toma lá!  
(*Dá-lhe*)

RAFAELA — Ai, ai, ai! (*Cada pancada pode  
corresponder a um ai de Rafaela*) Não o  
mate! Piedade! É o meu noivo . . .

VILÃO (*já derrotado, desperta*) — Noivo,  
eu? Desde quando?

RAFAELA — Noivo, sim. Desde agora.

PRÍNCIPE — Noivo, sim. Senão morre. (*Lutam novamente. Vilão cai*)

RAFAELA — Matou, matou o meu amado vilão! Ai, ai, ai! (*Chora pateticamente*)

PRÍNCIPE — Não está morto não. Está só desmaiado. Quando acordar vai pedir a sua mão.

RAFAELA — Ai, que alegria! Beijo as mãos benfeitoras de Vossa Alteza Senhoria.

DULCINÉIA — Meu herói!

RAFAELA (*para o vilão que desperta*) — Meu herói!

*Enquanto o Príncipe e Dulcinéia se beijam, o Vilão ataca pelas costas.*

VILÃO — Herói coisa nenhuma! (*Empurra Rafaela e dá no Príncipe*)

*Lutam os dois enquanto Rafaela e Dulcinéia torcem para os respectivos mocinhos.*

RAFAELA — Isso, isso!

DULCINÉIA — Príncipe, cuidado!

*O Vilão cai.*

PRÍNCIPE — A senhora não quer mais casar? Vou acabar com o noivo de vez. Agora eu mato ele bem rematado.

RAFAELA — Não! Não faça isso, Alteza Senhoria! E o nosso trato tratado internacional?

*Vilão esboça um movimento.*

PRÍNCIPE — Toma! Malvado!

RAFAELA (*chorando feio*) — Ai! Ai! Ai! Matou ele! Não vou mais casar! Morro donzela...

PRÍNCIPE — Morto ou não-morto, a senhora agora tem que casar com ele. Palavra de príncipe é palavra de rei!

RAFAELA — Caso de qualquer jeito... que jeito? Contanto que o senhor ressuscite o seu cadáver.

*O Príncipe sacode o vilão até ele despertar.*

PRÍNCIPE — Acorda, acorda coisa!

VILÃO (*sonolento*) — Nunca mais!

PRÍNCIPE — Nunca mais nada.

RAFAELA — Nunca mais se casará comigo... (*Chora*)

VILÃO — Nunca mais...

PRÍNCIPE — Nunca mais o que, coisa? (*Dá-lhe*)

VILÃO — Nunca mais... me meto em outra. Estou recuperado.

PRÍNCIPE — Pede logo a mão de Dona Rafaela!

*Vilão finge que desmaia o Príncipe dá-lhe, ele acorda.*

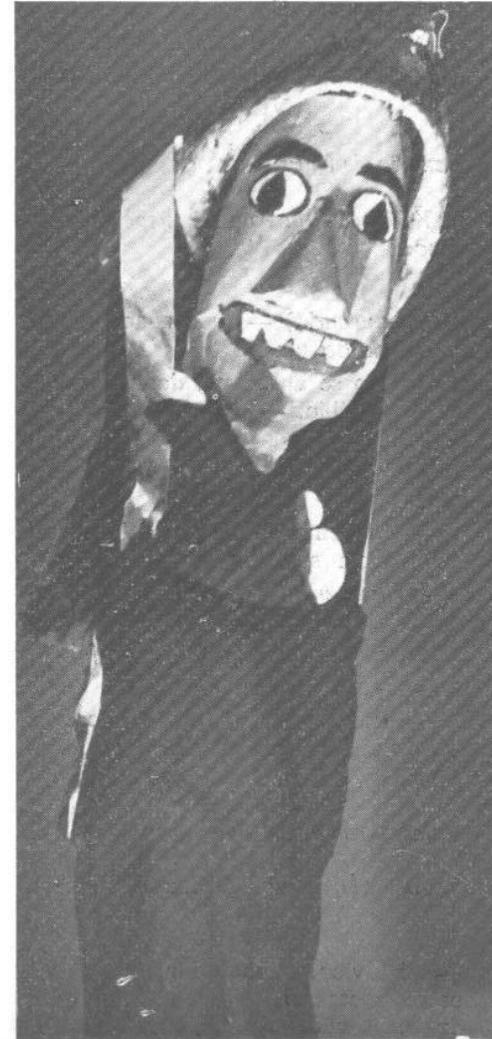
PRÍNCIPE — Pede ou morre!

VILÃO — Peço a mão dela. (*Para Dulcinéia*)

RAFAELA — Aqui tem a minha mão, as ambas as mãos... os dedos também... dos pés e das mãos, Romeu... meu... (*Abraça-o à força*)

*Príncipe abraça Dulcinéia. Beijam-se e cantam.*

Dulcinéia (Rafaela) Dulcinéia (Rafaela) pare de chorar pois um dia, lá capela com um príncipe (vilão) hás de casar...



Fantoche de Virginia Valli

# As Bravatas do Professor Tiridá na Usina do Coronel Javunda

comedinha de *Ginu* (Januário de Oliveira)

Personagens: PROF. TIRIDÁ  
CORONEL JAVUNDA  
SIMÃO  
UMA MULHER  
UM HOMEM  
O NARRADOR  
UM INDUSTRIAL

PROF. TIRIDÁ (*sobe*) — Boa noite. Aqui chega o professô Tiridá. Mas é verdade: o meu nome não é somente esse. O meu nome é um pouquinho grande, mas porque eu sou do interiô. O meu nome sempre é maiô do que os outro. Eu me chamo Tiridá Lotério Conrado Negreiro de Albuquerque Lima da Costa Leão do Rego da Cunha Machado Barbosa Lelé Castanha Direita da Chica Bicuda ademais e aí! Este é que é o meu nome. Bem, acontece aqui eu tenho qui apresentá as minhas bravata, mas é na usina do coroné Javunda. Não é aqui. Aí vem ele. (*Desce*) (1)

CORONEL JAVUNDA (*sobe*) — É verdade. Sou eu o coroné de Javunda. Na minha usina tudo tem. É verdade, mas tudo tem, tudo tem. Tem o meu administradô que se chama Simão. É um home responsave. É a quem eu dedico toda a minha inteira confiança. Ô Simão! Ô Simão!

SIMÃO (*de fora*) — Sinhô, patrão, sinhô! (*Sobe*) Sinhô, qui é qui vossa mercê qué?

CORONEL — Simão, como vai o carnaval? (2)

SIMÃO — Ah, patrão, o carnaval vai bem. Vai muito bem.

CORONEL — Mas acontece, Simão, que eu vou viajá e prciso qui você tome conta da usina.

SIMÃO — Perfeitamente, perfeitamente. O sinhô qué qui eu lave os cachorro, os dois cachorro grandes?

CORONEL — Não sinhô, quem lava os meus cachorro é a filha mais bonita do administradô, dos empregado, de tudo, compreenheu? Home não lava cachorro de usina, tá ouvindo?

SIMÃO — Tou ouvindo sim sinhô.

CORONEL — E tem mais uma coisa: aquele trabalhadô que abusá bote prá fora em vinte e quatro horas, toque fogo na casa. Mas só bote prá fora aquele qui tivé coisa plantada qui serve prá gente.

SIMÃO — Ah, sim sinhô, patrão, sim sinhô. Eu tomo conta.

CORONEL — Bem, eu vou imhora. Veja o qui é que vai fazê, Simão.

SIMÃO — Tá direito, patrão, eu sempre fui correto no meu serviço, não é?

CORONEL — Perfeitamente. Eu já vou.

SIMÃO — Adeus, patrão: Vá pela sombra, viu? Vá peal sombra. Cuidado, indo sozinho, esse povo tem vontade de acabá com o sinhô.

CORONEL — Não acaba, não, Simão. Eu sou valente, Simão!

SIMÃO — Pode i, não s'importe. (*O coroner arreia*) Ah, o pau vai comê. Agora, já sabe: operário qui, unh! é tanta pisa! Qui o patrão é bom, ele é bom prá mim, eu tenho qui fazê tudo prá pudê ganhá mais amizade.

VOZ (*fora*) — Ô de casa!

SIMÃO — Quem é?

UMA MULHER (*sobê*) — Sou eu, seu Simão.

SIMÃO — Entre, entre, entre.

MULHER — Seu Simão, bom dia.

SIMÃO — Bom dia. Qui é que há?

MULHER — O qui é qui há é qui Mané meu fio cortou o pé com a enxada.

SIMÃO — E qui é qui tem isso? Qui é que tem cortá o pé com a enxada?

MULHER — É purquê num pode trabaia não.

SIMÃO — Não pode? Pode! Ele não tem outro pé? Ele só tem um, é?

MULHER — Mas falta um pé. Bateu no dedo grande tirou até o calcanhá.

SIMÃO — E qui é qui tem isso? Bote leite de banana, enrole numa estopa e venha trabaia. Eu quero é produção purquê o meu patrão não está aí. Tá ouvindo?

MULHER — Mas não pode sê, seu Simão.

SIMÃO — Qui é qui tá dizendo? Oxente! O qui é?

MULHER — Seu Simão, um pé só!

SIMÃO — E qui é qui tem? Bananeira não bota um cacho só? E como é qui um nego não trabalha com um pé só? Bote o outro no bolso e venha.

MULHER — Mas não pode... Mas seu Simão... Isso é demais... Isso assim é também demais também.

SIMÃO — Não tem negócio. Vá, sinão expulso da terra, compreenheu?

MULHER — Mas eu tenho seis fios!

SIMÃO — Não está interessando.

MULHER — Tem Mariquinha, tem Mané, tem José, tem João, tem Teresa...

SIMÃO — Teresa aquela grandona? Essa pode ficá. Vai-s'imbora todo mundo, ela fica.

MULHER — Mas minha fia mais véia!

SIMÃO — Perfeitamente. Fica. E sabe duma coisa? 'Pere aí. Eu já venho. (*Arreia e sobe com o Deus-me-perdoe*) (3) Oi, a orde que eu tenho aqui é essa, viu? (*Bate*)

MULHER — Ui, seu Simão!

SIMÃO — Ói aqui! (*Bate*)

MULHER — Ui, seu Simão! (*A surra continua*) Eu deixo ela na usina! Se eu não deixá eu me dane! Eu deixo!

SIMÃO — Vá embora.. (*A mulher arreia*) Ah, ah, ah! Eu me chamo é Simão de Lima Condessa! Comigo é assim. Quando o pa-

trão vié e encontrá tres *hectare* de terra tudo plantado, ai! Vou ganhá uma coisa boa.

VOZ (*de fora*) — Ô de casa!

SIMÃO — Quem é qui vem aí?

HOMEM (*sobe*) — Sou eu, seu Simão.

SIMÃO — Não demore. Não demore qui eu quero lhe atendê. Quero sabê o qui é.

HOMEM — Seu Simão, Maria minha mulhé tá com uma dor de cabeça qui não pode trabaiá!

SIMÃO — O que? Uma dor de cabeça empata de trabalhá? Será qui empata?

HOMEM — Impata, seu Simão, qui ela amanheceu o dia butando fôia de banana quente. Butou manjiricão e não tem jeito. Não s'importe não, seu Simão, qui eu faço o serviço dela.

SIMÃO — Não m'interessa. Diga aquela pirua qui venha. Ela tem qui trabaiá. Aqui é a casa do mau home, quem não trabalha não come.

HOMEM — Não faça isso não, seu Simão, pur Nossa Senhora da Prestação!

SIMÃO — Sabe de uma coisa, qui a parada aqui é dura? Vá s'imbora, siga o seu caminho, não olhe nem prá trás. Ispere aí, ispere aí, tem muita coisa aplantada?

HOMEM — Tem. Eu plantei quatro cuias de feijão, uma légua de macaxeira, plantei uma légua de batata... tem muita coisa!

SIMÃO — É isso qui eu quero. Vá-s'imbora.

HOMEM — E as coisas?

SIMÃO — Você trouxe nada praqui? Você não trouxe nada. E como qué levá alguma coisa? Vá-s'imbora (*Cacetada*)

HOMEM — Seu Simão, seu Simão!

SIMÃO — Vá-s'imbora! (*O Homem arreia*) Ah, dois! Qué dizê qui ei já tou mais ou menos. Quando o patrão chegá, vai gostá. (*Arreia*).

NARRADOR (4) O professor Tiridá andou pela cidade do Recife, não achou trabalho, parado, com família, resolveu í pro interiô pra vê se achava trabalho. E aí saiu pro-

curá trabalho na usina do coroné de Javunda.

TIRIDÁ — (*Sobe*) Mas é possível? Qui tempo eu ando e ainda não achei trabalho! O interiô parece qui tá pió qui o Recife. Ô de casa!

SIMÃO (*De fora, com uma voz muito grave e arrastada*) Quem é?

TIRIDÁ — Danou-se! Só o truvão do Piauí! Eu quero sabê quem é primeiro.

SIMÃO (*de fora*) Já vou atendê, já vou atendê. (*Sobe*).

TIRIDÁ — Bom dia.

SIMÃO — Bom dia. Qui é qui deseja? (*À parte*) Qui nego feio da gota!

TIRIDÁ — Me diga uma coisa: aqui tem traibaió?

SIMÃO — Tem trabalho. O sinhô qué traibaió?

TIRIDÁ — Quero, perfeitamente, purquê no Recife não hai serviço.

SIMÃO — O sinhô tem documento?

TIRIDÁ — Não tenho não purquê os meus documento eu deixei em casa.

SIMÃO — E como você procura serviço sem documento?

TIRIDÁ — Purquê eu não tenho meus documento, tá bom?

SIMÃO — O sinhô trabalha mesmo?

TIRIDÁ — Trabalho. Me diga uma coisa, seu Simão, aqui se recebe salário mínimo?

SIMÃO — Lá vem você com exigência antes de trabalhá! O sinhô não qué trabalhá?

TIRIDÁ — Quero.

SIMÃO — Bem, ali no pé de juá tem uma inxada.

TIRIDÁ — IH! Agora sim. Eu estou acostumado a escrevê, pegá em inxada. Nunca amadurece, o ruim é isso. Tá certo, seu Simão, eu quero.

SIMÃO — Vá buscá a inxada e vá logo pro corgo, compreendeu. Brocá.

TIRIDÁ — O qui é brocá?

SIMÃO — E como é qui qué traibaió sem sabê o qui é brocá? Broca de derrubá aque-

les toco grande, aquelas massaranduba... Compreendeu? Depois queimá prá pudê plantá...

TIRIDÁ — Quanto ganho?

SIMÃO — Quatro cruzeiro.

TIRIDÁ — Tá certo, seu Simão, eu quero. Eu vou vê a inxada (*Arreia e sobe*) Ô seu Simão, seu Simão, me diga uma coisa: a água é perto?

SIMÃO — Perfeitamente.

TIRIDÁ — Tá certo. Eu vou. (*Arreia e sobe*) Ô seu Simão, seu Simão? Me diga uma coisa: a qui hora se armaça?

SIMÃO — Se armaça às onze hora.

TIRIDÁ — Tá certo. (*Arreia e sobe*). Ô seu Simão, seu Simão, me diga uma coisa: qui hora a gente vai prá casa?

SIMÃO — De tarde, ao por do sol.

TIRIDÁ — Sim, sinhô, eu já venho (*Arreia e sobe*) Ô seu Simão, seu Simão, me diga uma coisa: como é o nome do patrão?

SIMÃO — Coroné de Javunda.

TIRIDÁ — Sim sinhô, eu já vou trabalá, viu? (*Arreia e sobe*) Ô seu Simão, seu Simão, como é o nome do sinhô?

SIMÃO — Você qué anarquísá, é?

TIRIDÁ — Eu quero sabê das coisas direito prá depois não dá errado.

SIMÃO — O nome dele é coroné de Javunda e ai!

TIRIDÁ — Agora eu já sei. (*Arreia e sobe*) Ô seu Simão, seu Simão, onde é qui eu amolo a inxada?

SIMÃO — Mas isso é qui é um esprito! Ôi, o sinhô qué sabê mais? Vou mandá dá-lhe uma pisa.

TIRIDÁ — Ah, isso é qui não. O sinhô sabe o meu nome? Eu me chamo Tiridá Lotérico Conrado Negreiro de Albuquerque Lima da Costa Leão do Rego da Cunha Machado Barbosa Lelé Castanha Direita da Chica Bicuda ademais e aí! Compreendeu? Seu cabeça de manga-ispada!

SIMÃO — E o sinhô sabe como é meu noooooome? Eu me chamo Simão de Lima Condessa.

TIRIDÁ — Tá direito que o sinhô se chame Simão de Lima Condessa, mas dá aqui no papai tá difíce. É difíci purquê eu peso cinqüenta quilo, mas meu braço é cento e oitenta.

SIMÃO — Bom, seja quanto fôr, si o sinhô tivé sorte de passá a purteira do ingenho, o sinhô não é pegado, mas si não tivé sorte de passa a purteira, dou-lhe uma pisa qui com cem ano você se lembra.

TIRIDÁ — Tá certo. Si eu iscapá o sinhô nunca mais pisa no Recife, compreendeu? Si eu iscapá não me pise no Recife não, seu Simão, qui o sinhô tá atrapaiado.

SIMÃO — O qui eu vou... eu vou é aqui logo (*Faz menção de arrear*).

TIRIDÁ — Eu também já vou-m'imbora (*Arreia. Simão arreia também*).

NARRADOR — O professor Tiridá, como muito veloz, conseguiu traspassá a purteira antes de Simão. Simão procurou os cangaceiro todo, encontrou, mas nada de encontrá o professor Tiridá. Quando é um dia, porém, o Simão recebe o coroné da usina.

CORONEL (*fora*) Ô de casa!

SIMÃO (*sobe*) Quem é?

CORONEL (*fora*) Sou eu, o coroné!

SIMÃO — Ih! O coroné já veio. O coroné vem chegando.

CORONEL (*sobe*) Simão!

SIMÃO — Sinhô coroné? Fez boa viagem?

CORONEL — Foi, Simão. Simão, qual é a situação do trabalho?

SIMÃO — Ah, coroné, a situação do trabalho tá boa. Botei dois moradô pra fora. Ah, ah, ah! Foi pau! Mas deixaro foi tanta coisa, coroné, prá gente! Deixaro mandioca, macaxeira, deixaro tudo plantado.

CORONEL — Me diga uma coisa: e a filha mais velha daquele moradô, seu Antero?

SIMÃO — Tá aí, na cozinha.

CORONEL — Tá trabalhando?

SIMÃO — Tá.

CORONEL — Mas eu soube duma coisa, qui aqui teve um tá de Tiridá, um disor-

deiro, um pistoleiro e você nada fez com ele, hein? Você nada fez, Simão!

SIMÃO — Mas coroné, o home pulou a purteira tão ligeiro qui eu não vi mais.

CORONEL — Ói, vai pagá caro isso, viu?

SIMÃO — Mas eu, coroné, tão bom trabalhádô?

CORONEL — Não tá interessando, eu já venho (*arreia e sobe com o cacete*). Tá vindo, Simão, quem não cumpre orde o qui acontece? (*Bate*).

SIMÃO — Coroné!

CORONEL — Olhe aqui, Simão! (*Bate*) Não quero vê-lo!

SIMÃO — Tá certo, coroné, adeus.

CORONEL — 'Pere ai. Pra si lembrá de mim, tome! (*Bate e Simão arreia*). Aqui se faz o qui o coroné de Javunda manda. (*Arreia*).

NARRADOR — Fugindo da usina, o Simão consegue, por esquecimento, chegá no Recife. Então procura trabalho em toda parte. E em vão não encontrou. O professor Tiridá, andando pela cidade, após a fuga da usina, encontrou uma indústria de vidro e nela conseguiu imprego.

INDUSTRIAL (*sobe*). É verdade, abri essa casa agora há pouco e me falta operários.

TIRIDÁ (*Fora*). Ô de casa! (*Sobe*).

INDUSTRIAL — Qui é qui o sinhô deseja?

TIRIDÁ — Desejava vê se arranjava um trabalho pur aqui.

INDUSTRIAL — Oh, chegou na hora! Eu preciso de um empregado. Sabe lé, escrevê e contá?

TIRIDÁ — Sei, sim sinhô.

INDUSTRIAL — Eu preciso de um mestre, aqui, prá dirigi a indústria.

TIRIDÁ — Ah, então eu quero.

INDUSTRIAL — O sinhô qué? É pontual, trabalhádô?

TIRIDÁ — Muito trabalhádô. Só o qui me atrapalha é quando eu istou com fome não faço nada. Mas eu como, sou trabalhádô muito.

INDUSTRIAL — Tá direito. O sinhô vai ganhá o salário mínimo, remunerado, tudo. O sinhô toma conta do imprego desde já. Agora, às nove hora o sinhô pega no trabalho, vai fazê as ficha dos trabalhadores qui aí tem muito trabalhádô desnotado.

TIRIDÁ — Sim sinhô.

INDUSTRIAL — Bem, tome conta. (*Arreia*)

TIRIDÁ — Nove horas! Só venho amanhã (*Arreia*)

NARRADOR — Simão anda pela cidade e vai arranjá sirviço justamente na indústria de vidro.

SIMÃO (*Fora*) Ô de casa!

INDUSTRIAL (*sobe*) Quem é?

SIMÃO (*sobe*) Sou eu, um interiorano, vivo no interiô e venho aqui procurá trabalho purquê no interiô não tem.

INDUSTRIAL — Você é trabalhádô mesmo?

SIMÃO — Perfeitamente. Tenho familia, tudo.

INDUSTRIAL — Bem, o sinhô pode trabalhá. Sabe quanto vai ganhá?

SIMÃO — Não sinhô.

INDUSTRIAL — Dez mil e oitenta.

SIMÃO — Ai, endoidou! (*Desmaia*)

INDUSTRIAL — Qui é isso? Qui é isso?

SIMÃO — Nunca vi esse dinheiro!

INDUSTRIAL — Ora, se anime, vá trabalhá.

SIMÃO — Eu vou trabalhá, sim sinhô.

INDUSTRIAL — Amanhã, às nove horas, chega o mestre, então vai fazê sua ficha.

SIMÃO — Ficha? O que é ficha?

INDUSTRIAL — Seu retrato, seu nome, tirá seus documento...

SIMÃO — Tá direito, tá direito. Sim sinhô, sim sinhô.

INDUSTRIAL — Pode i trabalhá. (*Arreiam*)

NARRADOR — Justamente às nove horas é qui o professor Tiridá vai pru seu birô traía da documentação dos empregados.

TIRIDÁ (*sobe*) Nove horas em ponto. Eu sou pontual no meu sirviço. Ô continuo! Vai aí chamando os empregados prá fazê as fichas.

Voz (*Fora*) Sim, sinhô, pois não. Seu Simão, seu Simão, fazê sua ficha!

SIMÃO (*fora*) Já vou patrão, já vou. (*Sobe*) Bom dia.

TIRIDÁ — Bom dia. Menino, óia Simão...! Não parece Simão? Todinho Simão! De onde você é, hein?

SIMÃO — Eu sou um pobre matuto. Nunca fiz mal a ninguém. Vim pur aqui procurá sirviço... minha fãmia tudo ruim de vida... e eu vim fazê minha ficha!

TIRIDÁ — Como é seu nome? (*À parte*) Minha gente, óia Simão! (*Para Simão*) Como é seu nome, hein?

SIMÃO — Eu me chamo Simão de Lima Condessa.

TIRIDÁ — Tu não me conhece não, Simão? Mas Simão entrou na horinha certa! Nove horas! Simão, eu te conheço, Simão!

SIMÃO — O sinhô me conhece? O sinhô já viveu no interiô?

TIRIDÁ — Simão tu te lembra quando tu me disseste qui ia me dá uma pisa, Simão?  
SIMÃO — Eu?!... Eu? Eu não faço mal a um pinto.

TIRIDÁ — Sendo seu, mas sendo dos outro você mata e come. É, você disse se eu passasse na purteira ia levá uma pisa, não foi, Simão? (*À parte*) Minha gente, óia Simão! (*Para Simão*) Quem sorri milhó é quem sorri no fim. Simão, você sabe qui vai me pagá? Eu não disse, Simão, qui você não aparecesse no Recife, Simão?

SIMÃO — Mas é pussive, agora qui eu ar-rumo um imprego!

TIRIDÁ — Mas Simão, eu também fui prá lá arrumá um imprego, eu tava má de vida, Simão. Além de tu me dá uma inxada pra trabalhá, ainda quiseste me dá uma pisa, Simão! Eu vou lá dentro buscá uma *chocola* prá vucê tumá. Hem, hem, minha gente, olha Simão!... (*Arreia e sobe com o cacete*) Simão, tu sabe como é o nome disso? Isso se chama Deus-me-perdoe. É aprovado pelo Laboratório Bromatológico da Chapuletada. Garanto, Simão, qui tu nunca mais dá em ninguém. Simão! Vê se pega! (*Bate*)

SIMÃO — Nossa Senhora das Pernas Tortas!

TIRIDÁ — Toma, Simão! (*Bate*)

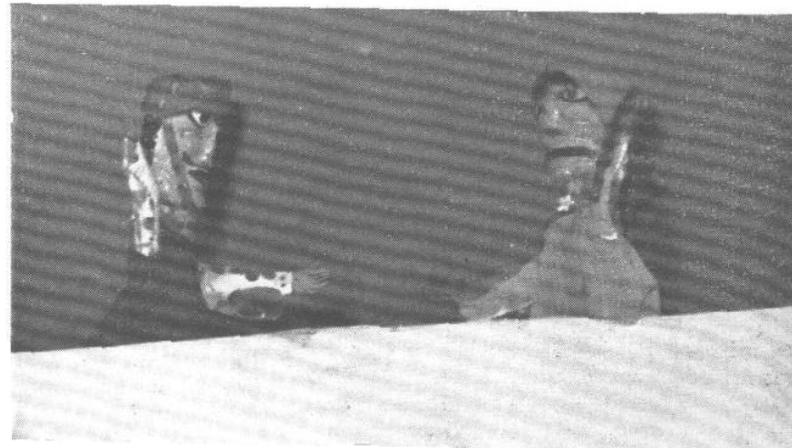
SIMÃO — Prá onde é qui eu vou?

TIRIDÁ — Tome a passagem do cetéu (5)

(*Bate*) Vai-s'imbora, Simão!

#### Notas:

- (1) Diálogo transcrito conforme fala Ginu.
  - (2) Canavial.
  - (3) O clássico cacete dos mamulengos tem vários nomes, um dos quais é este: *deus-me-perdoe*.
  - (4) Narrado pelo próprio mamulengueiro, que explica a ação que se passa fora.
  - (5) Ônibus da CTU (Comp. de Transportes Urbanos).
- (\*) V. *Mamulengo* n. 3.



A peça, além da constante nesse tipo de literatura — a vingança, mostra a preocupação do autor com os problemas da região em que vive: exploração do trabalhador, falta de trabalho etc. “O espetáculo de Ginu, por mais que ele queira sofisticá-lo, permanece autenticamente popular. Não tem uma tenda e deixa tudo a cargo de quem o contrata, improvisando o local da representação com um lençol pendurado numa corda. O de que ele faz questão é instalar os alto-falantes e pendurar um microfone ao pescoço, pois “meu espetáculo é todo irradiado”: (HERMILO BORBA FILHO)

O Prof. Bellan, paulista de Rio Claro, é filho e neto de artesãos italianos, e os primeiros sons que distinguiu foram os de martelos e forjas trabalhando. Formou-se como professor de desenho pela Universidade do Brasil e, atualmente, além de bonecos, dá aulas de modelagem e pintura para adolescentes. Durante 17 anos, representou Chaplin no Colégio Batista. Foi professor de marionetes da Sociedade Pestalozzi do Brasil, em seus primeiros cursos de teatro de bonecos.

Interessado em bonecos desde criança, fabricou seu primeiro fantoche em 1941 após assistir a um espetáculo do famoso Villafagne, marionetista solista argentino.

Seus primeiros bonecos foram: *Tuzuca*, que já nasceu com a boca articulada, *Pinduca* e *Chiquinho*. Como os bonecos, as falas também eram criadas por ele, como até hoje. Tem no macaco um de seus animais preferidos, por isso não dispensa o boneco *Simão* em seus *shows*.

Como suas peças são todas dirigidas à platéia infantil, retratam cenas da vida escolar, da criança no lar, por exemplo.

Seu famoso *Cazuza* nasceu de um bate-papo com as crianças do Colégio Batista, quando experimentou fazer *Tuzuca* falar e descobriu seu talento para a ventriloquia. Foi com o missionário batista Billy Enete que aperfeiçoou a técnica e assim, construiu *Cazuza*, hoje, o seu boneco mais famoso.

Suas primeiras apresentações foram no Colégio Bennett e no magazin Mesbla e, também, na Tv Tupi, de 1951 a 1957.

Viajou com seus bonecos para os Estados Unidos, a convite da Juventude Evangélica, para uma temporada de um mês, que se transformou em 2 anos.

O Prof. Bellan lecionou teatro de bonecos no Estado da Guanabara, lecionando também no INEP, Ministério da Educação em cursos para professores de todo o Brasil. Atualmente, ensina fantoches na Fundação Calouste Gulbenkian para professores primários do Estado, incluindo no currículo do curso: fabricação do boneco, manipulação e encenação.

Com sua *Equipe Bellan*, o professor atende a chamados em aniversários, tendo participado da Festa da Uva (Rio Grande do Sul) em 1969. Além de vitorioso em dois Festivais (1966 e 1967), o Prof. Bellan é vencedor em técnica de ventriloquia em concurso de ventríloquos brasileiros. Tem um livro publicado — *Fabricação de Fantoches* — na Biblioteca da Mulher nº 2 (Victor Publicações — 1968). O seu projeto atual é a construção de um acampamento em Arraial do Cabo, onde seus bonecos *doutrinarão* os líderes de todas as igrejas evangélicas a fim de convencê-los quanto à renovação de técnicas e

pregação e mostrar-lhes o papel do boneco como grande comunicador de todos os tempos. Também os grupos não-evangélicos terão a sua oportunidade, desde que se organizem sob liderança responsável. Considerando-se que os bonecos *bellânicos* são o que há de força comunicativa, presume-se que esse movimento terá repercussão em todo o Brasil, além de reunir os marionetistas da ABTB e outros. O acampamento acomodará uma média de 100 pessoas e proximamente será noticiado o seu 1º Encontro.



Prof. Bellan & Cazuza

## TEATRO DE BONECOS DADÁ

Fundado há 11 anos, o *Teatro de Bonecos Dadá*, depois de excursionar pela América do Sul e por todo o Brasil, volta a Curitiba, onde foi fundado. Sua carreira começou em 1964. Em 1966, tomou parte no I Festival de Marionetes e Fantoques do Rio de Janeiro, obtendo o 1º lugar. Participou depois de uma temporada no Teatro do Aterro e no Teatro Casa Grande, tendo feito também apresentações em diversos locais sob o patrocínio da Secretaria Social da antiga Guanabara. A convite do Departamento de Turismo do DF, realizou espetáculos em Brasília. Percorreu vários países da América Latina, fixando-se em Lima, no Peru, onde criou, a convite do governo, o *Teatro y Escuela de Titeres* com o objetivo de apresentar teatro de bonecos às crianças de escolas primárias e jardins de infância, além da preparação de novos grupos de teatro de bonecos.

No Brasil, promoveu dois festivais de cinema de bonecos, o primeiro, em 1965, em Curitiba, o segundo em 1969, em Brasília, no Instituto Central de Arte da Universidade de Brasília.

Constam de seu repertório 20 peças, apresentadas em 2.000 espetáculos, com uma platéia aproximada de 70 mil espectadores. Ministrou 12 currículos destinados à formação de titeriteiros, com 658 diplomados.

“Se assistir a um espetáculo de teatro de bonecos se constitui numa delícia para as crianças, a preocupação dos que ainda levam tais espetáculos ao público é grande. Enfrentando a concorrência da televisão, veículo que cativa mini-platéias com seus filmes e desenhos animados, os produtores de teatro infantil, especialmente os de bonecos, esperam ainda por um auxílio governamental para que esse tipo de arte se difunda mais no país.”

É o que afirma Euclides Souza, criador de uma técnica especial de animação, explicando que seu trabalho é dirigido à faixa etária de 3/7 anos, crianças ligadas a um círculo restrito que depende dos familiares para frequentar o teatro. Por isso, ele acha que é nas escolas que esse teatro deve ser incentivado.

## TEATRO DE BONECOS NA FUNDAÇÃO CECOSNE

O CECOSNE iniciou suas atividades na cidade do Recife, no dia 30 de abril de 1968. Nessa primeira fase funcionou como órgão de extensão de Faculdade de Filosofia do Recife (FAFIRE), agregada à Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). A partir de 1972, foi estreitada a sua vinculação com a UFPE, mediante convênio, pelo qual o CECOSNE tomava a si a responsabilidade de dirigir e coordenar as atividades do Curso de Comunicação Social à nível de graduação, daquela Universidade. Este Convênio tem sido, desde então, renovado cada ano.

Outro tipo de serviço que o CECOSNE prestou, desde cedo, à comunidade regional e, várias vezes, indo além dos limites do Nordeste brasileiro, foram os cursos intensivos em Comunicação Social, Programação Visual, Criatividade, Técnicas de Ensino, Radiodifusão e Programação Radiofônica e Treinamento para Coordenadores Rurais.

Estes cursos foram ministrados, entre outras, nas seguintes cidades brasileiras: Manaus, Santarém, Belém, São Luiz, Teresina, Fortaleza, Natal, João Pessoa, Campina Grande, Petrolina, Caruaru, Nazaré da Mata, Bezerros, Surubim, Pesqueira, Garanhuns, Bebedouro, Arco Verde, Maceió, Penedo, Arapiraca, Salvador, além de Recife, Olinda e Porto Alegre, Rio Pardo na Região Sul.

Entre as organizações oficiais com as quais o CECOSNE tem entrado em convênio, visando a mesma atividade educativa, por meios de cursos e treinamentos, salientam-se a Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste — SUDENE, o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária — INCRA, o Serviço de Extensão Rural de Pernambuco — ANCARPE, a

Fundação Nacional do Bem-Estar do Menor — FUNABEM, a Legião Brasileira de Assistência — LBA, o Núcleo de Assistência às Indústrias — NAI. Entre as entidades particulares figuram o Banco Nacional do Norte — BANORTE, a Organização das Bandeirantes, além de muitas outras.

### UMA EXPERIÊNCIA

O Setor do Teatro do CECOSNE, foi sempre tido como um dos laboratórios mais importantes no estudo da comunicação humana. Realizaram-se estudo sobre: O Teatro como Meio de Comunicação Social; Desenvolvimento de Formas Teatrais nos Diversos Países; Teatro de Bonecos e Mamulengo.

Criou-se então o TEATRONECO, junção das palavras TEATRO e BONECO, com o objetivo de:

- a) manter um grupo de atores que criem espetáculos de Mamulengo e de outras formas de expressão através de Bonecos;
- b) utilizar o Mamulengo como meio de comunicação, pesquisando sua aplicação no processo educacional;
- c) realizar treinamentos e cursos para professores, técnicos de comunidade, estudantes e interessados em geral sobre Teatro, Mamulengo e outras formas teatrais com bonecos.

Durante o ano de 1968, foi realizado o primeiro curso de Teatro de Bonecos para educadores e o primeiro espetáculo do TEATRONECO. Em 1969 sob coordenação do ator Benjamin Santos foram realizados estudos de Dramatização de temas populares e contos da literatura infantil para bonecos. Ainda no primeiro semestre realizou-se um Curso de Teatro sobre Visão Panorâmica da História do Espetáculo e Atualidades do Fenômeno Teatral. O Curso foi ministrado para educadores, atores e técnicos de serviços comunitários. Para técni-

cos de algumas instituições foram feitos treinamentos sobre Teatro de Bonecos. Nesses Cursos os alunos recebiam uma fundamentação teórica e pesquisando temas de interesse na sua área de trabalho, eram orientados para montagem de um espetáculo com Bonecos. Geralmente esses espetáculos obtinham a melhor aceitação junto à comunidade e cooperativas rurais. No decorrer do ano, o CECOSNE contratou o professor Hermilo Borba Filho — escritor, dramaturgo e pesquisador do mamulengo nordestino — para dirigir a montagem de um espetáculo do TEATRONECO. O espetáculo foi encenado em temporada oficial no Teatro Popular do Nordeste — TPN — durante quase três meses. Foram encenadas as peças: AJA PAU, de José de Moraes Pinho; A CABRA CABRIOLA, de Hermilo Borba Filho, ambas inspiradas no folclore regional; A PONTE QUEBRADA, de Seraphin, marionetista francês do século XVIII. Tendo alcançado êxito entre o público, a temporada veio firmar o TEATRONECO como experiência educacional junto a comunicadores e educadores em geral. Em 1970, os trabalhos passaram a ser coordenados pelo ator Fernando Augusto Gonçalves Santos, Monitor e concluinte do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco. Foram montados os espetáculos com bonecos: O ANÃO JOCA E O CORUJÃO, de Maria Luiza Lacerda — autora brasileira; A PRINCESA DAS FLORES, de Cecília F. de Morbelli — autora espanhola; TOURADAS EM MADRID, de Marcos Camarotti — autor brasileiro; A VIÚVA ALUCINADA, de Januário de Oliveira (Ginu) — autor brasileiro e nordestino; O BLOCO DA ALEGRIA, de Fernando Augusto, baseado no carnaval de Pernambuco.

Atualmente o TEATRONECO prepara-se para entrar em novas atividades educativas e recreativas, aproveitando a sua experiência e o material recolhido através de exaustiva pesquisa.

O CECOSNE para melhor atender aos seus objetivos, transformou-se em Fundação.

## O TEATRONECO SE APRESENTA NO RIO

“O CECOSNE (Centro Educativo de Comunicação Social do Nordeste) desde o seu início, em abril de 1968, fundou o TEATRONECO, com o objetivo principal de pesquisar a arte do Teatro de Bonecos. No Nordeste, especificamente em Pernambuco, o Teatro de Bonecos assumiu uma forma própria: o *Mamulengo*. Lamentavelmente, a arte dos mamulengueiros populares tende a desaparecer devido a um inaceitável esquecimento. Foi pesquisando o Mamulengo que descobrimos grandes artistas.

“O Mamulengo no interior de Pernambuco dirige-se ao público adulto. Em se tratando de bonecos, é adorado pelas crianças. Como o mamulengo é brincadeira, todas as idades formam o seu público. Brincando . . . teremos presentes todos os mamulengueiros populares, artistas heróis do Nordeste, carregadores de alegrias e esperanças. Dedicamos este espetáculo a todas as crianças, grandes e pequenas, que sabem ver com os olhos da fantasia.

“Prestamos ainda uma reconhecida homenagem à grande educadora Helena Antipoff, que tanto educou através do teatro de bonecos. Agradecemos a todos os que dialogarem com o Palhaço Chupetinha procurarem o Pagem das Flores, seguirem os passos da *Viúva Alucinada*, conversarem com dona Boléria e torcerem pelo Touro Cotó.” Com estas palavras em seu programa o CECOSNE iniciou uma temporada no *Teatro Nacional de Comédia*, a convite da ABTB e tendo o patrocínio do Serviço Nacional de Teatro. Durante a semana em que se exibiu no Rio, apresentou para casas cheias — principalmente crianças convidadas, de diversas instituições — o seguinte repertório:

*As Aventuras da Viúva Alucinada*, um clássico do autêntico mamulengo, de autoria ou invenção de Ginu (Januário de Oliveira), publicado no nº 1 da revista MAMULENGO; *A Princesa das Flores*, de Célia Morbelli, adaptada por Fernando Augusto; *Tourada em Madri*, de Marco Camarotti e *Varieté*, uma colagem de vários autores (Nilson de Moura, Raquel Carnib, Fernando Augusto, Hannie Baby e Ari Cruz).

O TEATRONECO, animado pela incansável Madre Escobar, trouxe ao Rio os seguintes participantes: Ari Cruz, Carlinhos Lopes, Nilson Moura, Fernando Augusto, Mary Rose Thom, Elinaan Matos, Neilton Guedes (responsável pela criação de bonecos de luva), Zara Santiago, Maria do Carmo Pimenta e Vitória. A direção ficou a cargo de Fernando Augusto.

Entre os manipuladores: Raquel Carnib, Guilherme Coelho, Hannie Baby, Sandra Pottse, Ari Cruz, Nilson Moura e Fernando Augusto. Essa promoção do CECOSNE e da ABTB apresentou nos dias dos

espetáculos uma EXPOSIÇÃO permanente, aberta a partir de 11 horas, no *hall* do teatro, com:

*Artesanato* de Quipapá, Caruaru e Itamaracá, Estado de Pernambuco e do Centro de Produção Artesanal de Pitimbu, do Estado da Paraíba.

*Recursos áudio-visuais*, incluindo *slides* sobre aspectos sócio-culturais do Nordeste: música popular, *posters* de tipos e mitos da cultura local.

*Doces típicos* do Engenho Três Marias, Quipapá e Doçaria de Olinda.

Houve grande interesse pelo artesanato apresentado, tendo sido vendidas as peças expostas, bem como alguns bonecos fabricados pelo grupo.

Essa promoção aconteceu de 27 de agosto a 1º de setembro de 1974 e deixou de ser anunciada pelo MAMULENGO devido à interrupção de nossa publicação.

## PRIMEIROS PASSOS

A UNIMA, através de seu Comitê executivo e de seus subcomitês, estabeleceu diversos objetivos válidos que devemos aplaudir. Alguns deles estão atualmente em fase de concretização, outros, a longo termo, são ainda apenas esperanças e intenções. Financiámos e fazemos a publicidade dos festivais no mundo inteiro, organizamos oficinas, seminários, grupos de debate, intercâmbios culturais, planificamos bolsas que permitem aos estudantes aperfeiçoar seus estudos em outros países; prevemos uma ajuda especial para os países do Terceiro Mundo.

Mas há um outro aspecto da atividade da UNIMA que às vezes é esquecido diante de todas as suas atividades oficiais, aspecto que é, na minha opinião e penso que para muitos membros, tão válida e a mais agradável de qualquer congresso ou festival: são os contatos pessoais entre marionetistas e as amizades que se firmam então. Uma meia hora de discussão sobre a arte, diante de uma xícara de café, com um ou dois colegas vale tanto quanto todo um dia de conferências e encontros. Gostaria de ver mais possibilidades de tais discussões não formais que diminuem na ocasião dos seminários oficiais. Os oradores de seminários se sentem algo embaraçados diante do auditório ou, então, sucumbem à tentação de pronunciar um discurso que valoriza sua importância pessoal, o que se torna insuportavelmente enfadonho para todo mundo. Devia-se não só prever tempo para os encontros particulares, não correr de um espetáculo a outro, assistindo a 3 ou 4 por dia sem ter tido tempo de digerir o que se viu, como se devia prever também um local de encontro, uma sala agradável de algum clube onde fosse possível ir conversar em pequenos grupos, sem ser indispensável comer ou beber alguma coisa, onde muitos intérpretes pudessem estar disponíveis. Além disso, as reuniões do Comitê executivo deveriam ser organizadas de modo a permitir aos membros sua participação em discussões, de preferência um dia ou mais antes da abertura propriamente dita do congresso ou do festival. Em caso contrário, nós nos transformamos numa espécie de classe à parte, pessoas que gastam o tempo participando de reuniões oficiais sem nenhuma ligação com os membros comuns. Isto é não só tanto mais lamentável quanto as conversas poderiam ser mais interessantes e servir de estímulo a novas idéias.

Seria oneroso criar essas facilidades? Certamente, mas seria dinheiro bem gasto. Parece-me que os contatos entre marionetistas são uma "moeda" básica da UNIMA, foi deles que nasceu esta organização e são eles que contribuem enormemente para a nossa força. É o primeiro passo na escala que leva às amplas finalidades e ideais mencionados acima.

O segundo passo, que se segue automaticamente, é a elevação do nível. Ainda que nossas técnicas mais avançadas maravilhem e divirtam o público, o conteúdo dos programas atuais decepcionam. Nossos pontos

fracos são os textos e a matéria atual de nossas representações. Temos grande necessidade de obras melhores tanto para crianças como para adultos (ainda mais em falta atualmente). E aí também os contatos pessoais são uma resposta essencial. As discussões, a crítica, os argumentos criadores, a livre troca de idéias só podem se dinamizar entre indivíduos, numa medida mais ampla do que quando feitas oficialmente sob a direção de um presidente entre repórteres e microfones que registram cada palavra. É no confronto direto, espontâneo de personalidades que nascem as novas concepções e que os artistas repensam sua criação. É necessário associar a arte da marioneta ao pensamento e à consciência modernos. Só assim atingiremos um público cada vez maior. Nossos festivais atrairão mais gente, um maior número de pessoas quererão ler nossos livros e conhecer nossa arte. À medida que o nível se elevar, crescerá o prestígio do marionetista como artista, será mais fácil obter fundos para intercâmbios culturais, bolsas e outros projetos. Mas não tentemos correr antes de ter aprendido a andar.

*Jan Bussel*

(Presidente da UNIMA)

UNIMA

## O XII CONGRESSO DA UNIMA EM MOSCOU

Antes de terminar o XI Congresso da UNIMA me Charleville-Mézières, seus participantes manifestaram o desejo de fazer o próximo Congresso na URSS. Atualmente, o problema foi resolvido de maneira positiva, oficialmente. Um longo período nos separa de 1976, ano previsto para o XII Congresso, mas já a tempo de começar os preparativos.

Os marionetistas soviéticos que, nesse Congresso e no Festival, representarão o papel de anfitriões terão muito que fazer, além de milhares de tarefas de organização, grandes e pequenas, os animadores de nossas companhias de bonecos terão que acolher seus colegas estrangeiros, apresentar seu trabalho artisticamente, suas realizações mais interessantes.

Que é atualmente um teatro de bonecos?

Não basta mencionar que em nosso país o número desses teatros ultrapassou a centena. Ainda é muito pouco para satisfazer às necessidades de dezenas de milhões de espectadores. De fato, o teatro de bonecos tem bom público na televisão, desenhos animados e companhias de amadores, que se contam às centenas, sobretudo entre as crianças. O teatro de bonecos é uma das formas mais difundidas de arte amadora nos clubes infantis, centros jovens pioneiros e escolas.

As companhias profissionais de marionetes, que representam diariamente durante todo o ano nas cidades (onde a maioria dispõe de locais permanentes) e viajam em turnês pelas cidades e vilas próximas dessa ou daquela região e nas regiões vizinhas, constituem a forma mais estável. As 108 companhias profissionais recebem subvenções do Estado e têm os mesmos direitos que as companhias dramáticas.

Regra geral, os teatros de bonecos representam para crianças de 5 a 12/13 anos. Também são dados espetáculos para adultos, por companhias que têm algum prestígio junto ao público adulto.

São estas, de modo geral, as condições em que representam os teatros de bonecos da União Soviética, mas não está aí o aspecto organizacional da empresa, e isto não define o clima em que trabalham as coletividades que têm problemas particulares a resolver, às vezes muito complexos.

O repertório é, naturalmente, o problema número um. Este constitui sem dúvida um problema que não é próprio apenas de nosso país, e existe também no estrangeiro. Todavia, pode-se constatar com satisfação que têm sido feitos progressos nesses últimos tempos na solução do problema. Os autores que se consagram às peças para bonecos são cada vez mais numerosos. Há toda uma categoria de literatos e poetas para crianças que se dedicam à questão. O repertório que, até bem pouco tempo, só comportava contos populares tradicionais adaptados para o teatro, enriqueceu-se com novas obras originais, de

## CONGRESSO DE MOSCOU

Realizar-se-á de 31 de maio a 7 de junho de 1976, logo após o Festival da Polônia (19 a 25 de maio). As inscrições são feitas com Mme. Shpet, Ulica Gorkigo 16 — 1 VTO Moscou. Informações na sede da ABTB.

Há na União Soviética 107 teatros *profissionais* de bonecos, dos quais: na Ucrânia 18; na Bielo-Rússia 3; na Lituânia 2; na Letônia 1; na Estônia 1; na Armênia 2; na Moldávia 1; na Geórgia 3; no Kirghizie 1; no Kazakstão 2 (bilingue); no Ouzbekistão 2 (bilingue) e no Tadkikistão 1, além de outros. Teatros de bonecos amadores: há um número incalculável sobretudo de companhias e centros juvenis, em escolas, clubes e casas de cultura.

Há na Rússia uma tradição baseada em um herói nacional, chamado *Petrouchka*. O teatro popular russo data do século XVII. No século XIX, a peça folclórica *Comédia de Peirouchka* tomou forma. seus personagens são: *Petruchka, sua mulher, o bigamo, o soldado, e o cachorro que leva Petrouchka para o inferno por causa de suas maldades*. Da mesma maneira que outros teatros de fantoches, todos os papéis são feitos por um só ator, oculto por um biombo. O espetáculo era acompanhado por um acordeão, que dialogava com o boneco. Esse tipo de espetáculo desapareceu nos anos 20 deste século.

Para se profissionalizar, como na Tchecoslováquia, é preciso seguir um curso de 3 anos, havendo cursos de artistas-marionetistas, diretores, animadores e técnicos, com um currículo correspondente ao de ator.

Há muitas escolas de teatro de bonecos. Há também faculdades de teatros de bonecos no quadro dos Institutos Teatrais de Leningrado, Karkov, Ybilissi, Erevan e Moscou, além daquelas junto aos teatros profissionais, como as de Riga, Orenburgo e Ordjonikidze.

A maioria dos teatros tem seus próprios locais e, às vezes, museu. No verão, as companhias excursionam representando nos campos dos pioneiros jovens e nas aldeias. Quase todas representam para adulto e criança.

personagens interessantes e variados, cuja psicologia e relações são próximas da compreensão do público infantil. Essas peças têm menos aventuras e magia, as idéias são mais profundas e sua plataforma moral é mais dinâmica.

O problema da qualificação profissional tanto de diretor quanto de ator é um problema premente do teatro de bonecos soviético. Têm sido tomadas providências importantes nesse setor. Antes, os teatros recrutavam principalmente amadores e marionetistas profissionais que não tivessem vocação para o teatro dramático.

Atualmente, o interesse dos jovens pelo teatro de bonecos é tão acentuado que se fundaram departamentos especiais para marionetistas nas escolas de teatro e nos institutos de teatro (escolas superiores) de Leningrado, Moscou, Kharkov, Thilissi etc. Diretores e cenógrafos se formaram aí. Desse modo, em numerosos teatros o pessoal é jovem e preparado. Todos esses fatores, inegavelmente, elevaram o nível da cultura dos teatros de marionetes e permitem esperar que ela se desenvolverá futuramente.

O tempo que nos separa do XII Congresso da UNIMA permitirá, sem dúvida, que nossos teatros se preparem para apresentar-se o melhor possível. Nem todos tomarão parte ativa no festival: sobre mais de 100 teatros, somente seis ou sete companhias terão essa honra. O comitê de organização terá uma tarefa difícil à sua frente: assistir a dezenas de espetáculos para escolher os mais interessantes. É provável que os teatros já reflitam sobre a maneira de ultrapassar seus colegas estrangeiros.

Finalmente, a questão não se limita a um simples concurso. Essa ou aquela vitória artística não é o objetivo final do festival nem do Congresso. O sacrifício de tempo, forças físicas que farão os artistas para vir a Moscou de todas as partes do mundo só se justifica pelo seu comum amor à arte, à qual consagram sua vida, pela aspiração à prosperidade e ao progresso, e aos ideais humanitários a que servem por meio de sua arte.

França

## PRIMAVERA DA MARIONETE E DA ANIMAÇÃO

Muitos marionetistas e amigos da marionete de todos os países viveram, durante o XI Congresso da UNIMA e do Festival Mundial dos Teatros de Bonecos de Charleville-Mézières, o mês da criação coletiva criado por André Verdun, mês que tesminou com um belo espetáculo na grandiosa moldura da Praça Ducal.

Diante do sucesso dessa busca coletiva de 1972, a companhia dos Pequenos Comediantes de Papel, com auxílio da municipalidade de Charleville-Mézières convidou André Verdun para animar uma nova operação do mesmo gênero de 25 de março a 21 de abril de 1974.

Foi assim que no quarteirão da *Ronde-Couture*, numa sala cedida pelo Conselho Municipal, em torno de André e sua Companhia e de Jacques Felix e seus companheiros dos *Petits Comédiens de Chiffons* se encontraram mais ou menos vinte pessoas vindas para criar... um espetáculo.

Esse núcleo, que devia aumentar durante o mês, era composto de pessoas de Charleville-Mézières e dos arredores de Paris, Lyon, Angers, da Alemanha, Bélgica, Itália e até do Egito. Na sala, absolutamente nada. Tudo tinha que ser feito. Como único ponto de partida, tínhamos centenas de rolos de desenhos ilustrando temas. De fato, em Charleville-Mézières e mesmo fora (ou mais distantes vieram da Tanzânia) das escolas primárias e de ensino secundário, grupos e pessoas quaisquer, durante muitos meses, desenharam, escreveram, esculpiram. Todas essas criações aí estavam, agora, diante de nós. O principal era triá-las e retirar daí os temas principais. No fim de dois dias, os temas destacados ainda eram numerosos: a antecipação, a poluição, a natureza, as cidades, os planetas ideais, as "terras da felicidade" (título de um desenho) tinham inspirado as crianças. Era preciso escolher. As opiniões se dividiam, as reuniões se alongavam e eram barulhentas, cada um expondo suas idéias e rejeitando as precedentes; finalmente a natureza ganhou da ficção científica e fixaram-se como fios condutores, as árvores e os sóis; esses fios condutores não eram limitativos mas apenas idéias dramáticas no meio das quais tudo se podia intercalar.

A partir daí dois estúdios principais iam ser criados: o de "cenário-criação" e o de "busca-fabricação". O primeiro trabalhou a princípio em pequenos grupos separados, depois se reuniram e fizeram uma síntese das histórias, tirando o melhor de cada uma. De seu lado, o ateliê "busca-fabricação" seguia de perto as idéias dos cenaristas e via a realização prática. Durante a primeira semana, a pesquisa era o *leitmotiv* do grupo.

Os cenaristas se aplicavam em achar *gags*, e o grupo de fabricação se aventurava em pesquisas plásticas com polistireno e papietagem.

Os primeiros trabalhos utilizáveis que saíram foram máscaras. Os cenaristas tiveram a idéia de um desfile de árvores. Logo um grupo

se debruçou sobre o problema da realização, inventando, primeiro, árvores sobre o papel e, para terminar, fabricando um conjunto de máscaras primeiro em técnica de papietagem sobre tela de arame, um segundo sobre tinas cobertas com folhas de cor.

No fim da primeira semana, o cenário estava pronto. Ficou decidido entre outras coisas que se construiria um sol, grande marioneta, cujos olhos seriam móveis e que acompanhariam a ação durante todo o espetáculo. As dimensões eram enormes: 15 metros de comprimento por 8 de altura. Além desse sol, havia o braço do mesmo sol que serviria de castelete. A segunda área de jogo era a frente da cena, a descoberto: jogos com máscaras e manipuladores confessos. Finalmente o problema de fabricação ficou assim resolvido: papéis colados sobre tela de arame, preso em molduras de madeira reunidas depois sobre um andaime.

Enquanto se concretizava a fabricação dos bonecos, começaram os primeiros ensaios.

Ibrahim Hagad, do Cairo, compunha uma música original para todo o espetáculo. Jacques Moscato harmonizou-a para ser tocada sob a direção da Harmonia de Charleville, no dia do espetáculo. Após uma semana de trabalho, as crianças do quartirão vieram nos ajudar nos diferentes estúdios. Resolvemos pedir sua contribuição. A peça reclamava os tecnocratas (sábios que procuravam construir uma cidade e destruir a natureza). Seu papel foi encontrado. Bastava fabricar-lhes uma enorme cabeça redonda para, com seus corpos pequenos, darem um efeito cômico. Até 20 de abril, ensaios e fabricações iam bem. À noite, na presença de André Lebon, prefeito de Charleville-Mézières, de Henry Jurkowski, secretário geral da UNIMA e de Lucien Caron, da UNIMA-França, nossos pequenos tecnocratas desceram de sua máquina "*robomoteuse-ordinateuse*" (nome dado pelas crianças) e construíram, diante de 1.500 espectadores, uma cidade cada vez mais avassaladora. A partida fracassada de um foguete, a perseguição entre um peixe submarino e o Tecnocrata 1 caricaturaram os perigos das civilizações modernas. A aparição das flores na cidade mostra a primeira revolta da natureza; esta é logo detida por uma milícia anti-natureza, construída pelos tecnocratas. Apesar disso, os netos do imenso sol e sua árvore cantam e dançam enquanto chega uma legião de árvores. Estas são destruídas pela "*robomoteuse-ordinateuse*", mas renascem graças aos pequenos sóis que os espectadores colocam sobre as árvores mortas. E após a destruição da cidade pelas árvores, tudo termina numa reconciliação das árvores com os tecnocratas, isto é, da cidade com a natureza.

Acesa a luz, os numerosos espectadores não queriam deixar seus lugares. Durante alguns minutos, ficaram sentados, esperando sem dúvida que nada tivesse terminado, que os tecnocratas iam voltar, as árvores e as flores vivas contra o urbanismo, que se escutaria de novo a bela voz do sol. Mas, tudo terminara! Teríamos desejado que continuasse, disse um jornalista.

Eis em breve resumo (porque ainda haverá muito a dizer) tudo que se passou durante um mês em Charleville-Mézières por ocasião da

Primavera da Marioneta e da Animação, uma experiência verdadeiramente interessante. (Jacques Félix)

## PRÊMIO PESQUISA

O prêmio "Pesquisa" foi atribuído pelo júri da UNIMA ao grupo de estudantes de Arquitetura da Escola Nacional Superior de Belas-Artes de Paris pelo seu espetáculo baseado no tema Forma, Espaço e Movimento, numa criação espontânea que poderia ser dado em escolas a fim de iniciar as crianças na arquitetura e introduzi-las na compreensão do espaço, organização de volumes, ritmo, luz e cor.

As possibilidades de combinações modulares de volumes construídos e de espaços abertos podiam conduzir ao urbanismo. Os materiais poderiam ser balsa, bristol etc. Oito estudantes trabalharam nesse espetáculo durante muitos meses e montaram aquilo que denominaram de *Nascimento de uma Cidade*.

O tema proposto foi traduzido com recursos muito simples, a execução era muito precisa. "Esse espetáculo, desde a abertura, era de grande elegância. Animava-se de formas elementares, círculos, quadrados, octogonos, com jogos de planos e de luzes, depois se ampliavam para volumes crescentes e opressivos, marcados por uma gravação sonora e terminando na calma e no equilíbrio que é o desejo de todo indivíduo. Foi considerado um espetáculo de vanguarda." (Tournon-Blanly)

UNIMA

## EXPOSIÇÃO DE CARTAZES DE BONECOS

Protocolo da 1ª Exposição Internacional de Cartaz de Bonecos em Bielsko-Biala, organizada por ocasião do VI Festival Internacional de Teatro de Bonecos. A primeira reunião do júri, composto de:

1. Tadeusz Grabowski, da Seção de Artes Gráficas da Academia de Belas-Artes de Katowice (Polônia).
2. Zednek Bezkek, Prof. da Academia Puzirych de Praga.
3. Andrzej Labiniec, cenógrafo do Teatro Banialuka (Polônia) teve lugar no dia 1º de junho de 1974. De um número total de 406 cartazes enviados da Polônia, Checoslováquia, URSS, Romênia, Hungria, Iugoslávia, Holanda, Bélgica, Inglaterra, Finlândia, USA, Quênia, Japão, França, RDA, RFA, 1105 foram escolhidos para a exposição. Foi suspensa essa sessão após a escolha.

Dia 6 de junho, às 16h35min teve lugar a sessão final do júri composto como se segue:

1. Zdenek Bezdek, professor de AMU (Checoslováquia).
2. Andrzej Labiniec, cenógrafo do Teatro Banialuka de Bielsko-Biala.
3. Wlędzimirz Kunz, decano da seção de Artes Gráficas da Academia de Belas-Artes da Cracóvia (Polônia).
4. Maria Signorelli, diretor (Itália).
5. Wieslawa Domanska, representante do Ministério da Cultura e das Artes (Polônia).

O Júri, na composição acima, decidiu designar:

*Grande Prêmio* a Tadanori Yokoo (Japão) pelo cartaz do Teatro Bunraku,

*Medalha de Ouro* a M. Waldemar Swierzi (Polônia) pelo cartaz do Festival de Opole,

*Medalha de Prata* a M. Karol Hejzman (Checoslováquia) pelo cartaz do Festival.

*Medalha de Bronze* a Pavel Shengof (URSS) pelo cartaz de Petrouchka.

*Prêmio de Coleções de Cartazes* ao Museu de Munique (RFA) pelos cartazes de bonecos,

Além de 10 *Menções Honrosas* a: Tadeusz Grabowski (Polônia) Zoran Stredenovic (Iugoslávia), Herbert Lochner (RDA), Jan Schmidt (Checoslováquia), Peter Matasek (Checoslováquia), Tadeusz Jodlowski (Polônia), Krysztof Wejamn (Polônia), Jan Spelina (Checoslováquia), Kokuritsu Gekijo (Japão), Vaclav Kabrt (Checoslováquia).

UNIMA

## IMAGENS DO FESTIVAL DE CHRUDIM

A encantadora cidadezinha de Chrudim recebeu, como acontece anualmente, grupos de marionetistas amadores. Aproveitou a ocasião para enfeitar todas as vitrinas com bonecas e fazer também de suas ruas uma exposição permanente. Os marionetistas, deslocando-se aos bandos como patos selvagens — a animação reinava nas ruaiznhas pitorescas no início de julho. Podiam-se reconhecer, sob as arcadas, ingleses — os mais pops, belgas, os mais barulhentos, rumenos — os mais folclóricos, japoneses — os mais sérios. . .

Uma imponente fanfarra atraía todo mundo, no início de cada representação, para um vasto cubo de cimento amarelo enfeitado de bandeiras coloridas: o Teatro.

Em cena, o espetáculo é diferente. Os ingleses renovam, com seus fantoches, a técnica mostrada pelas marionetas de Salzburgo com bonecos de fios: representar Mozart pré-gravado. Trata-se aqui de Bastiana. Não falta sequer um caracol ou carneirinho, nem uma fita à pastora.

No Museu do Boneco, muitos conhecidos nos esperam: estáticas dentro da vitrina, as bonecas de Jiri Trinka nos olham maliciosamente; as de Silaji, as de J. Malik e também as dos amigos: André Tahon, Jean-Loup Temporal, pequenos embaixadores mudos mas eficientes. Sob a condução da guarda do Museu, apaixonada por marionetes e francófona amadora, visitamos passo a passo essa curiosa habitação, de balcões com colunas, restauradas para dar lugar aos bonecos. Mas expor um boneco é um contrasenso, pois ele é feito para viver e comunicar ao público sua alegria e suas emoções.

A prova disto nos foi dada no mesmo dia, numa bela noite de verão — a única desse verão cinzento — quando nos encontramos no coração da cidade antiga diante de uma pequena ilha iluminada por um projetor que nos revela uma maravilhosa roseira parecendo ter brotado de propósito. . . e começa o espetáculo. . . Acordeon e guitarra, mergulhamos no passado. Petrushka aparece no meio do delírio de uma língua melodiosa, com tradução simultânea. Eis aí um verdadeiro espetáculo popular pela companhia do Drak, sem afeição e uma prova que a espontaneidade não morreu.

Essa mesma companhia do Drak (Companhia profissional de Hradec Kralové), nos oferece no dia seguinte *Till Eulenspiegel*, num outro castelete, de surpresas pois os locais de ficção diferem aí até o infinito através de um simples correr de folhas de madeira ornadas de baixos-relevos animado ao estilo medieval. Desta vez, trata-se de animar bonecas de arames (tringles) de madeira bruta patinada.

Que proeza dar vida a essa quantidade de personagens por apenas dois manipuladores: eles fazem tudo, desde mudança de cena aos elementos ritmicos, além de falar; sua truculência só iguala com suas bonecas e sua energia é comunicativa.



Comunicativa, também, a fantasia dos Zygomars, esse grupo belga que veio de Namur com todo seu humor para apresentar uma paródia da Branca de Neve. É o espetáculo mais acabado que nos é apresentado por amadores. Deve-se dizer que estão a ponto de se profissionalizar e que são muito procurados na Bélgica. Da mesma forma, os cenários são cheios de astúcias, utilizando elementos cênicos de transformação, que permitem juxtapor atores e marionetes.

Opinião do espectador: gostaria de ver mais os bonecos. Mas se a manipulação é reduzida, toda a história é levada com tanta juventude e alegria que ninguém se queixa de tal maneira os achados desde o dragão que valsa até o cavalo, seduzem grandes e pequenos.

Bjorn Fuehler, nosso vencedor do concurso UNIMA, diretor-animador do *Manteau*, companhia da qual ele é o único manipulador, despertou muito interesse junto ao público do festival, primeiro pela originalidade de sua apresentação, depois devido ao encanto de um texto falsamente ingênuo que ele traduziu do tcheco. Passado o primeiro efeito de surpresa “o grande bobo” teve um verdadeiro sucesso.

Como é necessário misturar os gêneros, vimos reunidos no mesmo festival todas as formas de manipulação, desde as clássicas marionetas de fios vindas de Nuremberg que nos mostraram um circo até as técnicas de animação mais modernas. Ilustrando essas novas tendências, citemos um grupo tcheco que, sobre um poema de Baudelaire, fez uma admirável demonstração de projeções luminosas em que as formas coloridas, de intensidade variável, se animam e dão estranha impressão de estarmos à beira de um mundo em perigo. Estaríamos na era da marionete não figurativa?

Por outro lado, já víamos, manipulação pelo gênio criador de Yves Joly, um espetáculo à base de luvas brancas, cujas marionetes Garibaldi fazem um mau plágio sem graça, sem humor, sem invenção e sem técnica.

A Mongólia nos ofereceu um espetáculo muito curto formado de três esquetes em que wayangs músicos perfeitamente manipulados nos fizeram lamentar a brevidade de sua aparição.

Vimos também os cândidos canadenses representar estórias para jardim de infância. Rumenos cheios de entusiasmo que estariam melhor num festival de dança folclórica de tal modo bonecos têm pouca função em seu espetáculo.

Mas encontramos, principalmente, o senhor Bezdek, alma desse festival há tantos anos que, apesar de não ter organizado o presente, sempre se apaixona pelos esforços e pesquisas dos amadores de uma arte que é a sua vida.

## 1º Prêmio (UNIMA — França)

O teatro *Le Manteau*, de Bjorn Fuehler, obteve o 1º lugar no último festival da UNIMA. O *Manteau* ou *Capote*, poderia lembrar o nosso antigo teatro de capote a que se refere Luís Edmundo em seu *Rio de Janeiro do Tempo dos Vice-reis* (V. p. 10 desta revista). Trabalhando com fantoches (boneco-de-luva) desde a idade de 16 anos, BF, após passar pelos bonecos de fios, trabalha atualmente só, com bonecos-de-luva. É o *Teatro do Capote*. “Como um presditigitador, ele faz aparecer através das dobras do capote os diferentes personagens que constituem seu universo cotidiano: uma mulher, um papagaio, o presidente-diretor, o vizinho... todos bonecos-de-luva. É um espetáculo surpreendente pela originalidade e humor. BF é um verdadeiro homem-orquestra, autor, ator, marionetista e castelote. Tudo é um sonho em transformação: a mesa se torna mar, que engole o presidente-diretor, o tolo perde a cabeça e em seu lugar é içado um mastro junto do qual se encontra o vizinho e até o grande bobo, que reaparece como boneco minúsculo. A viagem continua, o navio leva os dois heróis pelos mares, explorando uma paisagem interior antes de encontrar o porto de Notre Dame de Paris, onde o espera a mulher de vestido vermelho. O bobo conta a viagem na primeira pessoa e empresta sua voz a todos os personagens... O espetáculo comove adultos e crianças.” (JULIE POUPÉ)

UNIMA

## ATIVIDADES DA UNIMA BRITÂNICA

Os planos para a criação de um Centro Nacional de Marionetes, infelizmente, fracassaram pela falta de acordo quanto aos pormenores de sua constituição e funcionamento. Contudo os comitês responsáveis foram reformados e esperam organizar um Centro de Marionetes em Battersea, ao sul de Londres (mas não um Centro Nacional) sob os auspícios do novo complexo de Cultura e de Arte que será criado aí e onde o EPA já instalou sua nova sede. Discute-se se a seção britânica da UNIMA deve entrar na composição do Centro como membro fundador, ou se o Centro deve entrar na UNIMA, ou as duas coisas.

Durante esse tempo, outra organização denominada *British Theatre Institute* está se formando. A arte do boneco está incluída em sua documentação e é possível que se abra um escritório de informações onde se poderá obter informações; é possível também que a seção britânica da UNIMA — que nos primeiros encontros foi representada por T. E. Howard — decida aderir como membro. Tivemos também um observador nos encontros que aconteceram entre os marionetistas e a *British Equity* (o Sindicato dos Atores) quando da discussão dos Estatutos e as cotas dos marionetistas, particularmente na televisão. Um comitê especial deverá ser criado para examinar a questão. Na discussão da ordem do dia surgiram grande número de questões e problemas. Oward e MacDonald prepararam uma exposição itinerante da UNIMA, comportando um mapa do mundo em que os pontos luminosos coloridos indicam os centros da UNIMA. Uma nova brochura sobre o Centro Britânico está sendo preparada. Um *Punch* e uma *Judy* foram entregues ao Museu do Folclore de Liège. Howard está preparando uma nova edição do Guia dos Teatros de Bonecos. Gostaríamos de por em dia o Guia dos Filmes de Bonecos mas ninguém no momento pode se ocupar disso. Organizamos um fundo de subscrição a fim de ajudar Meher Contractor da Academia Darpana que teve destruído o teatro indiano de bonecos por uma inundação em novembro último.

## IV FESTIVAL E I CONGRESSO DA ABTB

Sobre o IV Festival de Teatro de Bonecos promovido pela ABTB  
(do Estado de São Paulo, 14/2/1975)

### *Teatro de Bonecos*

Quanto ao IV Festival de Teatro de Bonecos, realizando separadamente pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, fundada há dois anos com sede no Rio e já filiada à UNIMA, parece demonstrar que também no Brasil se começa a distinguir o teatro infantil, feito por atores vivos, do teatro de animação (marionetes, fantoches ou luvas, varas, sombras ou qualquer objeto animado), este sob a denominação geral de bonecos. Os espetáculos foram apresentados por grupos do Paraná, Rio de Janeiro, e da Argentina, com a presença, inclusive, do diretor da *Escuela Nacional de Titeres*. Infelizmente, o grupo *Marionetes Centenário* teve seus bonecos presos na alfândega de São Paulo (como sói acontecer nas manifestações culturais, enquanto o Ministério da Fazenda considerar obras de arte no mesmo nível de importação de cebolas), podendo apenas fazer uma demonstração. O sentido profissional e o desenvolvimento da técnica caracterizaram os espetáculos de bonecos, sempre com uma atenta e impressionante participação do público infantil. Vale a pena registrar o espetáculo feito somente para adultos, pela liberdade de linguagem característica das manifestações populares, do *Teatro Mamulengo do Capitão Jatobá*, uma arte espontânea do Nordeste brasileiro em vias de extinção.

*Clóvis Garcia*

## RELATÓRIO

Atendendo ao convite formulado pela Fundação Teatro Guaíra, na pessoa de seu Diretor-Superintendente, Sr. Sale Wolokita, foram realizados em Curitiba, Paraná, de 31 de janeiro a 9 de fevereiro de 1975, o IV FESTIVAL DE TEATRO DE BONECOS, e o I CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO DE BONECOS, paralelamente ao FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL e SEMINÁRIO SOBRE DRAMATURGIA INFANTIL, fazendo parte do programa comemorativo da inauguração do Auditório Bento Munhoz da Rocha Neto, da Fundação Teatro Guaíra.

31/1/75 21:00 h *Auditório Salvador de Ferrante*

Solenidade de abertura do IV FESTIVAL DE TEATRO DE BONECOS e FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL e instalação do I CONGRESSO DA ABTB, e SEMINÁRIO DE DRAMATURGIA INFANTIL, promovido pelo Ministério da Educação e Cultura, através do Serviço Nacional de Teatro.

O Sr. Sale Wolokita, Diretor-Superintendente da Fundação Teatro Guaíra, convidou para compor a mesa:

Dr. Cândido Manuel Martins de Oliveira, Secretário da Educação e Cultura do Estado do Paraná;

Sr. Cláudio Ferreira, Presidente da ABTB;

Sra. Maria de Lourdes Borges Ribeiro, Representante do Dr. Manoel Diegues Jr., Diretor do Departamento de Assuntos Culturais do MEC; Sra. Clorys Daly, Representante da UNIMA no Brasil;

Sr. Roberto Blanco, Vice-Presidente da Associação de Titeriteiros da Argentina;

Sr. Alberto Cebreiro, Secretário-Geral da UNIMA, Argentina.

e, ainda, os Conferencistas presentes:

Prof. Francisco Esteves, de Portugal;

Prof. Antônio Augusto Nóbrega Fontes, de Santa Catarina;

Sra. Ana Maria Machado, jornalista.

O Sr. Sale Wolokita passou a palavra ao Dr. Cândido Manuel Martins de Oliveira, Secretário da Educação e Cultura do Estado do Paraná, que, dando as boas-vindas aos congressistas, enalteceu o trabalho dos artistas que estão sempre voltados para o desenvolvimento da cultura no Brasil.

Fez uso da palavra o Presidente da ABTB, Sr. Cláudio Ferreira, que agradeceu a oportunidade proporcionada à ABTB pela Fundação Teatro Guaíra de realizar em Curitiba o IV FESTIVAL DE TEATRO DE BONECOS e o I CONGRESSO da ABTB.

Em seguida, o Sr. Alberto Cebreiro, da UNIMA, Argentina, agradeceu em seu nome e de seus colegas, o convite para participarem de eventos de tão grande importância e pela oportunidade de aproximação de titeriteiros argentinos e brasileiros.

1/2/75 14:00 h *Auditório Salvador de Ferrante*

Apresentação do grupo *BEATRIZ E SEUS BONECOS*, da Guanabara, com os seguintes componentes: Beatriz Pinto de Almeida, Célia Maria Ognibene Canthé, Márcia Pinto de Almeida, Judith Zoninsein, Regina Célia Ognibene Canthé e Sérgio da Silva Alonso.

21:00 h Apresentação do *TEATRO FURA BOLO*, da Guanabara. Programa especial para adultos, com os seguintes componentes: Maria Luiza Lacerda, Maria Cristina Gatti, Carmen Lúcia Guimarães, Iramar Penteado de Souza Brito, Cristina Rego Monteiro, Chico Aleixo, Luiz Paulo Peixoto e João Magalhães.

2/2/75 10:00 h *Centro de Criatividade de Curitiba*

Apresentação da *EQUIPE BELLAN*, da Guanabara, com os seguintes componentes: Prof. Oscar Bellan, Rogério Bellan, Oscar Bellan Jr. e Priscila Amorese Maluhy Bellan.

14:00 h *Auditório Salvador de Ferrante*

Apresentação do grupo *BEATRIZ E SEUS BONECOS*.

- 21:00 h Apresentação do *TEATRO FURA BOLO*.
- 3/2/75 14:00 h *Auditório Salvador de Ferrante*  
Apresentação do *GRUPO CARRETA*, da Guanabara, com os seguintes componentes: Manoel Kobachuk, Marilda Kobachuk, João Siqueira, Benedito Ribeiro, Israel Cupperstein, Rosane Cupperstein, e Júlia Guedes.
- 16:00 h *Auditório do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos*  
*I Congresso da ABTB* — Iniciando os trabalhos do I Congresso da ABTB, Cláudio Ferreira, Presidente da ABTB, em rápidas palavras falou sobre o tema central do Congresso — *APROVEITAMENTO DO FOLCLORE NO TEATRO DE BONECOS* incentivando os colegas para se aproximarem mais dos temas folclóricos como inspiração para criação de seus espetáculos. A palestra inaugural — *O Folclore e o Teatro de Bonecos* — foi proferida pela folclorista Maria de Lourdes Borges Ribeiro, do Programa de Ação Cultural do Ministério da Educação e Cultura.
- 4/2/75 10:00 h *Centro de Criatividade de Curitiba*  
Apresentação da *EQUIPE BELLAN JR.* com os seguintes componentes: Oscar Bellan Jr. e Priscila Amorese Maluhy Bellan.
- 14:00 h *Auditório Salvador de Ferrante*  
Exibição de filmes sobre teatro de bonecos, cedidos pelas Embaixadas da França e do Canadá.
- 16:00 h *Auditório do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos*  
Palestra sobre Teatro de MAMULENGO, proferida por Madre Escobar, do Centro de Comunicação Social do Nordeste (CECOSNE). Palestra ilustrada ao vivo, com apresentação do mamulengueiro Capitão Jatobá. (\*)
- 5/2/75 10:00 h *Centro de Criatividade de Curitiba*  
Apresentação do grupo de ILO KRUGLI, da Guanabara, com os seguintes componentes: Ilo
- Krugli, Sílvia Hellei, Sílvia Aderne, Alice Reis, Regina Costa, Gilda Wishart, Alberto Coimbra, Richar Roux, Arnaldo Marques e José Altino.
- 14:00 h *Auditório Salvador de Ferrante*  
Apresentação do *QUINTAL, TEATRO INFANTIL*, do Estado do Rio de Janeiro, com os seguintes componentes: Maria José Martini Quintas, Wanda Martini Bedran, Beatriz Martini Bedran, Laura Martini Bedran, Wilma Martini Coelho Brandão, Lídia Martini Coelho Brandão, Wandirce Martini Wöhrle, Mônica Martini Wöhrle, Maria de Lourdes Cavalcanti Martini Teixeira dos Santos, Péricles Martini Quintas, Leonardo Martini Quintas, Líbio Martini Quintas, Rogério Martini Quintas, Renato Fernandes Coelho, Guilherme Martini Bedran, Bernardo Martini Wöhrle.
- 16:00 h *Auditório do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos*  
Palestra de Ilo Krugli sobre MÁSCARAS no Teatro.
- 6/2/75 10:00 h *Centro de Criatividade de Curitiba*  
Apresentação do Teatro de Títeres de *FELIX y ADELA*, de Rosário, Argentina, com os seguintes componentes: Adela Bacci de Rodriguez e Felix Rodriguez Cillis.
- 14:00 h *Auditório Salvador de Ferrante*  
Apresentação do Teatro de Títeres *DEL BUEN GRILLO*, de Buenos Aires, Argentina, com os seguintes componentes: Teresita Nuñez, Carmen del Pilar Dome, Augusto Boa, Adela Gamardo, Jorge Rene Lopez, Omar Octavio Olmedo.
- 16:00 h *Auditório do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos*  
Palestra do Prof. Francisco Esteves sobre *A MARIONETA NA EDUCAÇÃO*.
- 7/2/75 14:00 h *Auditório Salvador de Ferrante*  
Apresentação do *CIRCO DE MARIONETES MALMEQUER*, com os seguintes componen-

- tes: Cláudio Ferreira, Clorys Daly, Murilo Lima, Ângela Cristina e Telma Lúcia.
- 16:00 h *Auditório do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos*
- Reunião dos Sócios da ABTB para apresentação, pelo Presidente, do programa a ser cumprido durante o ano de 1975.
- 8/2/75 10:00 h *Auditório do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos*
- A pedidos, nova apresentação do Mamulengueiro Capitão Jatobá. (Espetáculo exclusivamente para adultos.)
- 14:00 h *Auditório Salvador Ferrante*
- Apresentação do *TEATRO DA TORRE AMARELA*, do Paraná, com os seguintes componentes: Icléia Guimarães Rodrigues, Aparecida Guimarães Rodrigues, Elizabeth Vivian, Ignez Bittencourt, Rosemary Cosentino, Nair Bueno, Cezar Guimarães Rodrigues e Celso Guimarães Rodrigues.
- 16:00 h *Auditório do Instituto Cultural Brasil-Estados Unidos*
- Palestra sobre o folclore catarinense *BOI DE MAMÃO* pelo Prof. A. A. Nóbrega Fontes, ilustrada ao vivo com cinco cantadores do Boi de Mamão de Itajaí, Santa Catarina.
- 9/2/75 10:00 h *Auditório Salvador de Ferrante*
- Encerramento do IV FESTIVAL DE TEATRO DE BONECOS, do FESTIVAL NACIONAL DE TEATRO INFANTIL, I CONGRESSO DA ABTB e SEMINÁRIO SOBRE DRAMATURGIA INFANTIL com entrega de certificados pelo Dr. Cândido Manuel Martins de Oliveira, Secretário da Educação e Cultura do Estado do Paraná.

#### CONCLUSÕES

- a) Os espetáculos apresentados foram de nível surpreendente levando em consideração que a maioria dos nossos artistas têm pouca informação sobre o desenvolvimento do Teatro de Bonecos nos centros mais adiantados.

- b) Pela primeira vez grupos da Argentina se apresentaram num Festival de Teatro de Bonecos no Brasil. A aproximação de grupos de teatro de bonecos argentinos e brasileiros estabeleceu um importante intercâmbio cultural e artístico pois as duas escolas são distintas e permitirá levar avante o programa de desenvolvimento do Teatro de Bonecos na América Latina.
- c) Pela primeira vez um país europeu (Portugal) se fez representar num evento desta especialidade. Atendendo solicitação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos enviou um conferencista para participar do I Congresso da ABTB.
- d) No Congresso, cujo tema em debate era *O APROVEITAMENTO DO FOLCLORE NO TEATRO DE BONECOS*, chegou-se à conclusão de que as pesquisas das manifestações folclóricas, muitas já em fase de extinção, vêm favorecer o enriquecimento de novas criações artísticas.
- e) Após a apresentação do Mamulengueiro Capitão Jatobá, do Estado de Pernambuco, Madre Escobar, do Centro de Comunicação Social do Nordeste, fez um apelo aos congressistas presentes para que tudo fosse feito no sentido de se dar maior apoio ao Teatro de Mamulengo, que é uma dessas manifestações folclóricas em fase de extinção. A Sra. Maria de Lourdes Borges Ribeiro, representante do Dr. Manoel Diegues Jr., Diretor do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, pedindo a palavra, falou que em seu relatório ao MEC iria dar maior destaque a este apelo pois este problema não era só do interesse do Teatro de Bonecos mas também da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.
- f) Na reunião de sócios da ABTB ficou resolvido:
- 1 — A revista MAMULENGO, publicação da ABTB, sob o patrocínio do SNT, dado ao elevado custo do papel atualmente, passará a ser editada somente uma vez por ano, dentro do Plano de Publicação do SNT. O Presidente da ABTB comunicou que a Associação passará a informar seus associados sobre o movimento de teatro de bonecos e sobre as atividades da ABTB através de um boletim.
  - 2 — Clorys Daly, representante da UNIMA no Brasil, aproveitando a oportunidade da presença de sócios da UNIMA, propôs a transformação da representação em centro UNIMA/BRASIL, o que foi aprovado por unanimidade.
  - 3 — O V FESTIVAL DE TEATRO DE BONECOS e o II CONGRESSO DA ABTB serão realizados em ja-

neiro de 1976 nas cidades de Olinda, Recife. Para o evento a ABTB terá que levantar fundos para cobrir as despesas, procurando sensibilizar as autoridades locais para o interesse da realização do Festival e Congresso tanto pela finalidade cultural como também turística.

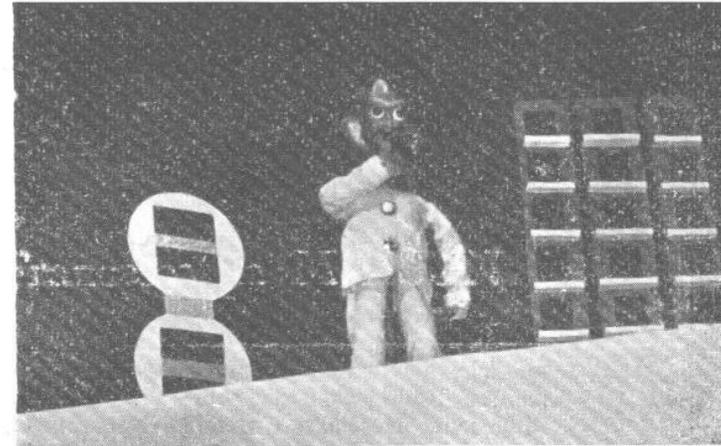
- 4 — O Presidente da ABTB comunicou também que o VII FESTIVAL e III CONGRESSO serão realizados em janeiro de 1977 em Petrópolis e para tanto já conta com o apoio da Prefeitura local.

Obs.:

- Todos os espetáculos e palestras foram filmados por dois cinegrafistas da Escuela Nacional de Títeres de Rosario, Argentina, especialmente enviados para documentar o evento. Este filme será exibido no próximo Encontro a ser realizado na Argentina para proporcionar àqueles titeiriteiros que não puderam comparecer a Curitiba, a oportunidade de observar o trabalho realizado no Brasil.
- Por ocasião do encerramento do IV FESTIVAL DE TEATRO DE BONECOS, o Grupo MARIONETAS DE CENTENÁRIO, de Centenário, Argentina, que estava presente ao Festival e não pôde se apresentar pois seu material não chegou a tempo, brindou os congressistas com apresentação de três números de seu repertório.
- Durante todo o período do IV FESTIVAL funcionou em Curitiba um BAZAR promovido pela ABTB com a finalidade de incentivar os artesões dedicados ao Teatro de Bonecos.

(\*) Recentemente falecido.

## Grupo Carreta no IV Festival



Madre Escobar e Jatobá(\*) no IV Festival

# CALENDÁRIO 1976

- janeiro — Varsóvia, Polônia  
V Festival de Bonecos na Televisão  
Olinda/Recife — Brasil  
V Festival de Teatros de Bonecos  
(ABTB)
- fevereiro — Parma, Itália  
III Festival Internacional  
San Diego, Califórnia  
Festival Regional
- abril — Milão, Itália  
Festival Internacional de Marionetes  
(MIFED)
- maio — Babkarska Zilina, Checoslováquia  
Festival dos teatros eslovacos amadores  
Bielsko Biala Polônia  
Festival Internacional de Teatros de  
Marionetes
- maio/junho — Pilzen, Checoslováquia  
Festival de Teatros Profissionais checos
- maio — Bochum, RFA  
Teatro de Figuras (Associação de Teatros de Bonecos Alemã)
- maio/junho — Moscou, URSS  
XIII Congresso da UNIMA e  
Festival de Marionetes
- Informação sobre esses encontros poderá ser pedida junto à ABTB — Av. Copacabana, 60, Rio de Janeiro, Brasil.*
- junho — USSA  
Festival de Marionetistas da América  
Erlangen RFA  
Semana de Teatro Internacional
- junho/julho — Sibenik, Iugoslávia  
Festival de Teatros de Atores e de  
Marionetes para crianças
- julho — Chrudim, Checoslováquia  
Festival de Teatros Amadores

- setembro — Budejovice, Checoslováquia  
Festival dos Teatros Profissionais  
Charleville-Mézières, França  
IV Festival de Teatros de Bonecos
- outubro — Bielefeld, RFA  
Semana do Teatro de Bonecos  
Pecs, Hungria  
IV Festival Internacional de Marionetes para Adultos  
Martin, Checoslováquia  
IV Festival de Teatros Amadores  
Zagreb, Iugoslávia  
VIII Festival em Esperanto
- novembro — Sajgotarian, Hungria  
Desenhos animados
- dezembro — Sinaia, Rumânia  
Festival “Universo da Marionete”

## V FESTIVAL

A Associação começou a publicar em julho deste ano o seu *Boletim* informativo, destinado principalmente aos sócios e assinantes do MAMULENGO. O nº 1 anunciou o V Festival de Teatro de Bonecos, que acontecerá em Recife, de 9/18 de janeiro de 1976, numa promoção organizada pela ABTB, sob o patrocínio da Fundação CECOSNE de Recife, dentro do Programa de Ação Cultural do MEC/DAC.

Paralelamente ao Festival, realizar-se-á o II Congresso da ABTB. A novidade dessa programação serão os Cursos de diversas técnicas de animação que serão ministrados durante o período do Festival. Para o êxito dessa iniciativa, a ABTB e a CECOSNE *bolaram* um plano turístico que motivará os turistas de todo o Brasil para ver os bonecos dos filiados da ABTB, assistir aos cursos e, também, conhecer um autêntico *Mamulengo* — uma arte autenticamente popular, muito necessitada do apoio e incentivo de todos os brasileiros.

Para o lançamento do V Festival, a ABTB promoveu um *cock-tail* nos jardins do Palácio do Catete, com a presença de centenas de pessoas. Um dos primeiros convidados a chegar foi o Sr. Iwano Matsui, cônsul do Japão no Rio de Janeiro, que nos facilitou a exibição de um filme sobre o boneco japonês tradicional — o *Bunraku*.

Fizeram-se representar o Governador do Estado, pelo dr. Carlos Alberto Coelho, a Secretária de Educação e Cultura, pela prof<sup>a</sup> Mercedes Leal, Aldenora Vasconcelos Mesquita, pela Fundação Cultural do Piauí e o sr. John Gale, do Conselho Britânico. O Dr. Bráulio Nascimento, diretor da Campanha de Defesa do Folclore honrou-nos com a sua presença, bem como a Diretora do Museu da República, Sra. Ecila Castanheira Brandão, D. Gilda Lopes e Nélson Simões, do PAC.

BRASIL BONECOS EM FUNÇÃO

#### VI FESTIVAL DA ABTB

Patrocinado pela Prefeitura de Petrópolis, através de seu prefeito Dr. Paulo José Alves Rattes, a ABTB realizará naquela cidade, em janeiro de 1977, o seu 6º festival de teatro de bonecos. Esse encontro terá caráter internacional.

O TEATRO GIBI, atualmente, faz parte do Departamento Geral de Cultura do Estado do Rio de Janeiro. Juntamente com outras sete seções, compõe o Serviço de Assistência Especializada, sob a chefia de Edna Maia Querido. Dirige o Departamento Geral de Cultura o Prof. Martinho Cardoso de Carvalho, e as atividades do Teatro estão sob a direção de Beatriz Pinto de Almeida e colaborando na manipulação, vozes, enfim, no trabalho de dar vida aos bonecos — que agora adquiriram uma dimensão maior — os seguintes artistas: Ângela da Silva Gestal, Anizia Passos Carrera, Eucy Torres Homem, Gilda Mattos Romanini, Isabel Vicente Egrijas, João de Freitas, Leonísia Machado Baeta, Maria da Glória Cortes, Maria Luísa Borba do Nascimento, Marly de Almeida Gestal, Sérgio da Silva Alonso, Solange Jerônimo de Souza, Solange Parente Santos Sá, Uilma Morgado Teixeira e William Azevedo Nascimento.

Em sua última fase, o Gibi tem dado espetáculos ao ar livre, apresentando seus novos bonecos tamanho gigante, fabricados por Beatriz e sua equipe. Nos últimos dois meses, visitando hospitais, educandários, escolas e parques, teve uma platéia de quase 20 mil espectadores.



“Pipoca” do Teatro Gibi

Ao completar 25 anos de atividades, o *Teatrinho de Marionetes Monteiro Lobato* (o mais antigo dessa técnica existente no Brasil) recebeu amigos e marionetistas do Canadá — o grupo na ocasião exibindo-se no Rio de Janeiro, apresentando um espetáculo aos visitantes no palquinho instalado no Pão de Açúcar. Um flagrante da ocasião é o que se vê abaixo.



BRASIL BONECOS EM FUNÇÃO

*Margarida Curiosa Vista a Floresta Negra*, no Teatro Casa Grande aos sábados e domingos, uma criação do Grupo Carreta. Cenografia de Marilda Kobachuck, manipulação e interpretação de: Manuel Kobachuck, Benedito Ribeiro, Júlia Guedes e João Siqueira.

*A Viagem do Barquinho*, de Sílvia Ortof, direção do autor, com: Gê e Cláudia Ortof, Sílvia Silva e Reginaldo Silva. Uma produção da Casa de Ensaios no Teatro Senac, após alguns meses de sucesso da Sala do Museu de Arte Moderna.

*Estória da Moça Preguiçosa*, farsa com bonecos e gente, pelo Grupo do Quintal. Texto de Lurdes Martini Teixeira dos Santos, que obteve 2º lugar no concurso do SNT em 1974. Música, cenografia e interpretação pelo Grupo Quintal, de Niterói.

*Lenços e Ventos*, de Ilo Krugli, foi substituída pela peça *Da Meta-de do Caminho ao País do Último Círculo*, do mesmo autor, numa produção do Grupo Vento Forte no MAM.

O *Circo Malmequer* excursionou pela região centro-oeste do Brasil, tendo Brasília como ponto de partida, exibindo-se em Goiânia, Cuiabá, Porto Velho, Rio Branco, Campo Grande, Aquidauana e Corumbá. Fotos da excursão e aplausos dos espectadores mirins, incluindo Grande Otelo, podem ser vistas nestas páginas.

#### TEATRO DA TORRE AMARELA

Sob patrocínio da Fundação Cultural de Curitiba, o Teatro da Torre Amarela exibiu-se nos fins de semana nas praças de Curitiba.

Na mesma cidade, o *Teatro de Bonecos Dadá* (V. p. 36) se apresentou no Mini-Teatro da Fundação Guaira.

Na Bahia: o *Teatro Chique-Chique* esteve apresentando uma adaptação para bonecos da peça *Chapeuzinho Vermelho*, de Maria Manuela.

No Recife: o *Teatroneco* apresentou o seu repertório no recém-inaugurado auditório da Fundação CECOSNE.

## CIRCO MALMEQUER em excursão



Grande Otelo e Cláudio Ferreira



## BRASIL BONECOS EM FUNÇÃO

O Circo da Marionetes MALMEQUER, de Clorys Daly e Cláudio Ferreira, desenvolveu grande atividade durante o ano de 1975. Pelo terceiro ano consecutivo, apresentou-se em excursão dentro do Programa de Ação Cultural do MEC/DAC, desta feita sob patrocínio do SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO. Foram realizadas mais de 40 apresentações em 15 cidades da região centro-oeste, tendo Brasília como ponto de partida. Foi grande a aceitação dos espetáculos, sempre com casas lotadas, e “devemos o sucesso da excursão principalmente ao apoio encontrado por parte das Secretarias de Educação, que, considerando rara a oportunidade de apresentar espetáculos desse gênero nas cidades do centro-oeste brasileiro, acharam por bem adquirir as lotações de nossos espetáculos, quase que em sua totalidade, para que alunos das escolas públicas, estaduais e municipais, pudessem assistir e participar acompanhados de seus professores, transformando assim, as apresentações do “CIRCO DE MARIONETES MALMEQUER” em atividade extra-escolar”.

Logicamente nas cidades onde foi simultaneamente realizado o curso de “Iniciação ao Teatro de Bonecos”, a saber Brasília, Goiânia, Cuiabá, Rio Branco e Campo Grande, o entusiasmo era ainda maior e nossa satisfação redobrada porquanto ficamos certos de que o Teatro de Bonecos passará a existir naquelas cidades mesmo depois de encerrada a temporada do Circo de Marionetes MALMEQUER.

Em Cuiabá foram atendidos 36 professores da área de educação artística tendo a Delegacia Regional de Ensino dado ao curso o caráter obrigatório, com um mínimo de 30 horas, para que os professores pudessem receber certificados válidos para constar de currículo. Em Rio Branco, onde, inicialmente, o curso não havia sido programado, houve pedido da Secretaria de Educação para que lá também fosse realizado. Cláudio Ferreira já recebeu pedidos para levar seu curso a Porto Velho, Aquidauana e Corumbá, e o mais importante é que o curso talvez já traga resultados satisfatórios no V FESTIVAL DE TEATRO DE BONECOS com alguns grupos dessas cidades se inscrevendo como “participantes livres”.

O Curso, patrocinado pelo SNT e ministrado por Cláudio Ferreira, inclui as seguintes unidades didáticas:

1. O valor do teatro de bonecos  
O Boneco na Escola  
Qual o texto ideal?  
Das diferentes formas de Bonecos (mamulengo, luva, vara, sombra, marionetes)
2. Leitura e análise de um texto.  
Análise dos personagens.  
Concepção visual desses personagens.
3. Divisão dos alunos em turmas de acordo com o número de personagens.  
Confecção em cartolina, isopor etc., dos personagens exigidos no texto.



4. Ensaio — Como se processa um ensaio.  
Adaptação das vozes aos personagens.  
Associação das vozes ao Boneco em movimento.
5. Montagem do palco, recursos diversos de montagem, iluminação, cenários, cortinas etc.
6. APRESENTAÇÃO AO PÚBLICO (constituído dos próprios alunos do curso).

O jornal *O Pantaneiro*, de Aquidauana, assim noticiou a visita do *Circo de Marionetes Malmequer*:

“De repente a criançada ganha um presentão. Sem alarde, cartazes coloridos e referências enganosas, as crianças são convidadas para um espetáculo diferente. E o anfiteatro do Centro Pedagógico fica superlotado de crianças de todos os lados da cidade — é o *Circo de Marionetes Malmequer* quem dá o espetáculo e a gurizada vibra com toda alegria juvenil

“O *Circo de Marionetes Malmequer*, com toda a sua riqueza, já por 10 anos se dedica a espetáculos infantis. Com dois espetáculos superlotados, onde se viam crianças de todos os grupos escolares da cidade, na última terça-feira, dia 23, promovidos pelo Departamento de Cultura da Delegacia Regional de Educação e Cultura de Aquidauana esse Circo apresentou-se dentro do Projeto Especial Centro-Oeste, patrocinado pelo SNT, do PAC (Mec).

“O espetáculo de marionetes conduzido pelo palhaço Malmequer é impecável e de uma imaginação rica quanto aos seus números. E o resultado disso foi a vibração da criançada com o dr. Pirulito, o macaco sabino; Narizinha, que anda no arame (é a melhor apresentação); o batuqueiro Ciroulo com seu tambor; o elefante Waldemar, o Cachorrinho, o Fantasma Tição e o Ratinho compõem o espetáculo.

“São espetáculos sadios como estes que realmente merecem o amparo das nossas autoridades educacionais e devem ser trazidos com mais constância pois assim as crianças estarão se habituando a apreciar esse tipo de arte, que resiste às imposições da cultura de massa, mantendo-se pelo seu verdadeiro valor, levando alegria para a petizada como aconteceu com os espetáculos em Aquidauana.” (O PANTANEIRO, 27/set/1975)

Chegando ao Rio, após dois meses de excursão, um convite da Fundação Cultural do Piauí aguardava o CIRCO DE MARIONETES MALMEQUER que seguiu imediatamente para Teresina para participar das comemorações da Semana da Criança, apresentando-se num dos mais belos teatros do Brasil: Teatro 4 de Setembro.

## Franceses na MAISON



A Companhia Dominique Houdart, de Paris, que se apresentou no Teatro da *Maison de France* nos dias 5 e 6 de maio, com *Arlequin Poli par L'Amour*, de Marivaux e *Le Roi se Meurt*, de Ionesco, programou uma jornada de trabalho especialmente dedicada aos sócios da ABTB, com exclusividade, a fim de transmitir aos nossos artistas a sua técnica titiriteira.

Essa jornada, em que foi apresentado um espetáculo do repertório da Companhia, teve o patrocínio do Serviço Nacional de Teatro e realizou-se no dia 7 de maio, com a inscrição de mais de 30 candidatos interessados em conhecer a maneira de trabalhar desses marionetistas.

O programa foi o seguinte:

1. Espetáculo demonstração passando em revista determinado número de técnicas de animação.
2. Demonstração de construção de formas de papel e materiais de recuperação.
3. Oficina.
4. Apresentação das grandes marionetes de manipulação coletiva.



## NOTÍCIAS ABTB

Com a renúncia da associada Carmosina Monteiro de Araújo ao cargo de diretor-superintendente, que exercia na ABTB, ficou assim constituída a diretoria: Cláudio Ferreira — diretor-presidente, Daisy Schnabl — diretor-superintendente e Paulo Sérgio Caldeira Futscher — diretor-tesoureiro.

Para substituir Daisy Schnabl no Conselho Deliberativo, foi eleita a associada Maria Luzia Lacerda, ficando o Conselho Deliberativo da ABTB assim constituído: presidente — Oscar Bellan; membros — Clorys Daly, Elsa Milward de Araújo, Maria Luiza Lacerda e Virgínia Valli.

Nosso associado Victor José Mendes, diretor da Organização Victor Ltda., eficiente escritório de contabilidade do Rio de Janeiro, conhecendo as dificuldades que a ABTB vinha enfrentando a fim de regularizar o funcionamento de sua sociedade e pleno preenchimento das formalidades legais, colocou à nossa disposição os serviços de sua organização administrativa. Registramos nossos agradecimentos ao Sr. Victor José Mendes, cuja firma é atualmente responsável pelos serviços contábeis da ABTB. Seu escritório tem sede à Av. Rio Branco, 135, 8º andar.

*Os textos publicados nesta revista só poderão ser representados mediante autorização a ser solicitada à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), à av. Almirante Barroso, 97, Rio de Janeiro - Brasil.*

# A UNIÃO INTERNACIONAL DA MARIONETA (UNIMA)

fundada em Praga em 1929

tem como objetivos:

- promover contatos entre titeriteiros de diferentes países e nações, desenvolvendo a teoria e a prática do teatro de bonecos;
- ajudar a preservar as tradições vivas e a desenvolver o teatro de bonecos em escala mundial;
- propagar o teatro de bonecos como meio de educação estética e moral;
- assistir os membros da UNIMA na salvaguarda de seus interesses legais em sua atividade como marionetistas, submetendo às autoridades competentes as recomendações e propostas da UNIMA.

Presidente: Jan Bussel

Secretário-Geral: Dr. Henryk Jurkowski, c/o III Varsóvia, Molièr  
/Str. 1 Polónia.

*Os artistas reunidos na UNIMA estão conscientes de sua responsabilidade educativa diante da geração jovem, e desejam, conseqüentemente, incutir nas crianças o ideal da cooperação entre os povos e, conforme seus estatutos, buscar, através dos corações infantis, o caminho que leva ao coração dos adultos. Isso pode parecer grandiloqüente, mas é um problema que, pela sua importância, merece a nossa reflexão.*

HENRYK JURKOWSKI  
(Secretário Geral da UNIMA)



## MAMULENGO

revista dedicada ao teatro  
de bonecos no Brasil  
patrocinada pelo SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO (MEC)  
distribuída gratuitamente aos  
sócios da ABTB

*Impresso pela Gráfica Editora do Livro Ltda.*

