

MAMULENGO

n. 18 - 2021

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



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

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

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

MAMULENGO Nº 18 -2021

Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB
Centro UNIMA Brasil – CUB
JUNHO DE 2021

Conselho Editorial:

Alexandre Fávero
Companhia Teatro Lumbra – RS

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

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

Fernando Augusto Gonçalves Santos
Grupo Mamulengo Só-Riso - Pernambuco

Henrique Sitchin
Companhia Truks – São Paulo

Izabel Vasconcelos
Companhia de Teatro Epidemia de Bonecos - CE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Diretoria da ABTB-CUB - Gestão 2017-2020:

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

Comissão de Pesquisa e Formação Profissional:

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

MAMULENGO

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

Periodicidade semestral
ano 48, v. 18, junho 2021.

Editores desta edição: Adriana Cruz, Gilson Motta, Leandro Silva, Miguel Vellinho e Valmor Níni Beltrame.

Diagramação: Denize Gonzaga.

Projeto gráfico: Denize Gonzaga e Iur Gomes.

Capa: Imagem criada e ilustrada pelo artista visual Thiago Sacramento. Boneco: Dê Sant Ana.

Contato:

Rua João Pio Duarte Silva, 880, ap. 306
Córrego Grande, Florianópolis, SC CEP: 88037-001
revistamamulengo@gmail.com
55 48 9 9116 5360

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

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Mamulengo: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB /
Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Centro UNIMA Brasil - CUB. N.1,
julho/setembro (1973)- Florianópolis: ABTB/CUB.
Ano 48, n. 18, junho 2021.
Semestral 1973-1974.
Anual 1975-1982.
Semestral em 2020-.
ISSN: 2675-3383

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

CDD: 792



A PRESENÇA NEGRA NO TEATRO DE ANIMAÇÃO BRASILEIRO

Marielle presente: sombra é luz (2018). Arcos da Lapa - Rio de Janeiro (RJ). Realização: Performers sem Fronteiras. Concepção: Gilson Motta. Foto: Tania Alice.

SUMÁRIO - REVISTA MAMULENGO Nº 18

A PRESENÇA NEGRA NO TEATRO DE ANIMAÇÃO BRASILEIRO

Editorial

<i>A lágrima clara sobre a pele escura: à guisa de apresentação</i> - Adriana Cruz, Gilson Motta, Leandro Silva, Miguel Vellinho e Valmor Níni Beltrame	8
---	---

Artigos

Construção étnico-cultural e o Racismo Estrutural no Brasil - Benedita da Silva	12
Bonecos Antirracistas - Edu do Nascimento	21
Um sorriso negro - Caroline Falero	27
O Teatro de Bonecos como prática antirracista - Gleydson de Castro Oliveira	31
A cena em sombras do Teatro de Animação - Gilson Motta	37
No Mamulengo, tudo é história - Chico Simões	44
Mãos que constroem histórias de resistência e arte no teatro de animação brasileiro - Ana Paula Brasil	49
O Mamulengo e o teatro de bonecos africano: algumas possíveis conexões - Izabela Brochado	55
A cultura negra no processo de criação dos espetáculos: <i>Vereka e Bonecos & Tambores</i> - Michel Amorim	62
Apontamentos sobre o personagem negro no Teatro de Mamulengo - André Carrico	68
Teatro de Animação e representatividade: uma transposição do boneco para a TV - David Matos	74
Tiridá, Benedito, Baltazar e Cassimiro Coco: a presença do negro no Teatro de Bonecos Popular Nordestino - Carlos Gomide e Daniela Rosante Gomes	80

Percursos

A multiplicidade de Jorge Crespo, um corajoso artista negro brasileiro - Débora Azevedo	87
Do interior para o mundo - as lambe-lambeiras Denise e Ismine - Thales Sauvo	94

Texto dramático

<i>Jongo Mamulengo</i> - Coletivo Bonobando	102
---	-----

Aplausos

Dadi e seu prazer de brincar - Graça Cavalcanti	146
Mestre Zé Doido, Gratidão! - Omar Rocha	147
Mestre Luiz Preto: o terror do sítio Ribeiro Fundo - Pablo Dantas	148
Klerigton Thiago: legado humanista para o Teatro de Bonecos - Roberto Silva	149
Marta, parceira de tantas histórias - Sérgio Biff	150
Humberto Braga - Embaixador Brasileiro do Teatro de Bonecos - Níni Beltrame	151
Para o meu amigo Zé de Vina - Adriana Schneider Alcure	152

Resenhas de Livros, Dissertações e Teses

Guilherme Peixoto; Joana Vieira Viana; Maria das Graças Cavalcanti Pereira e Luiz Assunção; Mônica Longo; Natália Rigo; Rodrigo Sávio de Andrade Bezerra; Tânia Gomes Mendonça; Tuany Fagundes	153
--	-----

Pombo-Correio	158
----------------------------	------------

A LÁGRIMA CLARA SOBRE A PELE ESCURA¹: À GUISA DE APRESENTAÇÃO

Em setembro do ano passado, quando lançamos a Revista Mamulengo N.º 17, acreditávamos que a publicação desta edição se daria num estágio de superação da pandemia da COVID-19. No entanto, a situação se agravou. Naquele mês foram registrados mais de 144 mil falecidos e agora já superamos o trágico número de 500 mil brasileiros e brasileiras mortos. Neste contexto de perplexidade e horror diante do negacionismo que ainda persiste, expressamos nossa solidariedade a todos e todas.

A Associação Brasileira de Teatro de Bonecos e Centro UNIMA Brasil – ABTB-CUB, por meio da sua Comissão de Pesquisa, apresenta a Revista Mamulengo N.º 18 com o tema **A presença negra no Teatro de Animação brasileiro**, entendendo a necessidade e a urgência de se discutir o tema e, assim, pela primeira vez, dedica uma edição da Mamulengo às pessoas negras no teatro de animação.

O lançamento desta edição tem como efeméride os dez anos de falecimento de Abdias do Nascimento (1914-2011), personalidade que sempre deve ser lembrada ao falarmos sobre a luta contra a discriminação racial, a valorização da cultura negra e a busca pela igualdade de direitos das pessoas negras. Assim, a Revista Mamulengo também presta uma homenagem ao criador do Teatro Experimental do Negro.

A edição pretende, portanto, discutir a presença do homem negro e da mulher negra no teatro de animação brasileiro, considerando os processos históricos, sociais e culturais que contribuíram para a construção de uma sociedade que, desde o período

¹ Verso da canção *Desde que o samba é samba* (1993), de Caetano Veloso.

da colonização até a atualidade, é marcada pela desigualdade, pela injustiça, pelo racismo e pela exclusão. Inicialmente escravizando os povos indígenas – que também eram chamados de negros – e, posteriormente, os povos negros vindos do continente africano –, o Brasil de hoje é herdeiro de práticas problemáticas que possibilitaram que o racismo se consolidasse estruturalmente e se manifestasse de diversas maneiras no nosso cotidiano.

Para essa empreitada temos o privilégio da colaboração de muitas pessoas: intelectuais, artistas, fotógrafos, grupos de teatro, pesquisadores do tema, aos quais manifestamos nossa gratidão.

Dessa forma, o artista visual Thiago Sacramento nos brinda com a capa que sintetiza, de modo muito original, aspectos do racismo que perdura no país e se manifesta de muitas maneiras. A síntese poética e política contida no desenho de Thiago é recado certeiro contra a herança racista e ao mesmo tempo é estímulo para a luta por sua superação.

Para abrir a Revista, fomos agraciados com um texto da Deputada Federal Benedita da Silva (RJ). Seu texto nos oferece uma visão das questões relacionadas ao racismo como estrutura presente na formação da sociedade brasileira e sobre as formas de resistência e de transformação dessa estrutura.

Na sequência, apresentamos um conjunto de 11 textos de autores de diferentes estados do Brasil que abordam o tema através de particularidades de olhares, na amplitude de contextos socioculturais brasileiros em que o racismo se manifesta. Num primeiro conjunto, constituído por textos que lidam com a perspectiva de artistas negras e negros sobre o trabalho no campo do teatro e da cultura, contamos com as colaborações de Edu do Nascimento, Porto Alegre (RS); Caroline Falero, São Paulo (SP); Gleydson Castro de Oliveira, São Luís (MA) e Gilson Motta, Rio de Janeiro (RJ). Num segundo conjunto, que lida com temas diversos, tal como os personagens do teatro popular, processos de criação e análises

históricas, contamos com as colaborações de Chico Simões, Taguatinga (DF); Izabela Brochado, Brasília (DF); Ana Paula Brasil, Rio de Janeiro (RJ); André Carrico, Natal (RN); David Matos, Belém (PA); Michel Amorim, Belém (PA) e, fechando o bloco, um texto produzido em parceria por Carlos Gomide (CE) e Daniela Gomes, Palmas (TO).

Na seção **Percursos**, Débora Azevedo, Brasília (DF), conta um pouco da história do bonequeiro Jorge Crespo, e Thales Sauvo, Rio de Janeiro (RJ), apresenta as trajetórias de Denise Di Santos e Ismine Lima.

Conforme as edições anteriores da Mamulengo, contamos desta vez com a colaboração do Coletivo Bonobando, do Rio de Janeiro (RJ), com a publicação do texto dramático *Jongo Mamulengo*, destaque de montagem deste coletivo.

Desde a nossa última edição, em setembro do ano passado, fomos surpreendidos com o falecimento de grandes artistas, pessoas que ajudaram a construir a história do nosso Teatro de Bonecos. Na seção **Aplausos**, homenageamos: bonequeiro Mestre Zé Doido, Aquiraz (CE); calungueira Dadi, São José (RN); mamulengueiro Mestre Luiz Preto, Glória do Goitá (PE); Klerington Thiago, Belo Horizonte (MG); Marta Castilhos, Niterói (RJ); Humberto Braga, ex-presidente da ABTB e membro do Conselho Editorial da Revista Mamulengo, Rio de Janeiro (RJ); mamulengueiro Mestre Zé de Vina, Lagoa de Itaenga (PE). Sentimos a sensação de que o Teatro de Bonecos ficou mais pobre com as suas ausências, mas isso se modifica quando lemos os breves textos dedicados a cada um deles, porque temos ciência do importante legado que deixaram e o quanto isso nos estimula a continuar com seus sonhos.

Os últimos meses foram produtivos em estudos. Publicamos oito resumos de teses, dissertações e livros, estimulando assim nossos leitores a conhecer mais profundamente o Teatro de Bonecos do Brasil.

A partir da presente edição, publicaremos cartas de nossos leitores na seção **Pombo-Correio**. É o espaço

para compartilhar mensagens recebidas, opiniões de leitores e conhecer opiniões de bonequeiros e bonequeiras sobre a Revista Mamulengo.

Em nome da ABTB, os editores deste número da Revista Mamulengo parabenizam o novo Comitê Executivo da UNIMA (2021-2025), a saber, Sra. Karen Smith (EUA), presidente; Sr. Dimitri Jageneau (Bélgica), secretário geral; Sra. Lucile Bodson (França), tesoureira; Sra. Annette Dabs (Alemanha), 1^a vice-presidente, e Sr. Tito Lorefice (Argentina), 2^o vice-presidente, desejando-lhes sucesso na gestão. Salientamos com alegria a expressiva participação do Brasil, com as delegadas nossas representantes no Congresso: Conceição Rosière, Izabela Brochado e Nina Vogel, que também foi eleita para o Comitê Consultivo da UNIMA.

Agradecemos calorosamente aos Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM pela cessão das imagens de Jean Baptiste Debret que ilustram e enriquecem a discussão pautada para esta edição.

Por fim, manifestamos nossa gratidão pela imprescindível colaboração de todos e todas e esperamos que as reflexões aqui reunidas sobre **A presença negra no Teatro de Animação brasileiro** sirvam para aprofundar e expandir ideias e ações que contribuam para a tomada de consciência e para a diminuição das injustiças.

Adriana Cruz

Gilson Motta

Leandro Silva

Miguel Vellinho

Valmor Níni Beltrame

Editores da Mamulengo N. 18.

ARTIGOS

CONSTRUÇÃO ÉTNICO-CULTURAL E O RACISMO ESTRUTURAL NO BRASIL

Benedita da Silva¹

Diversas vezes em momentos que antecedem uma discussão, votação ou mesmo análise sobre os acontecimentos e decisões que devem ser tomadas, me deparo com pensamentos profundos e reflexivos sobre as lutas travadas todos os dias por tantas mulheres, jovens e homens negros nesse país. Pensamentos esses que me fizeram levantar a bandeira de luta contra as discriminações racial, de gênero e social e, como parlamentar, aceitei o desafio de participar da elaboração de capítulos dessa história que antecedem a redemocratização do Brasil, a partir de 1985.

A construção étnico-cultural do Brasil vem de uma história de exploração que começa pelos europeus colonizadores, quando definiram que as terras de Santa Cruz seriam destinadas à extração da riqueza. Iniciou-se a escravidão da mão de obra com os povos originários indígenas, seguida pelos povos africanos: mulheres e homens escravizados trazidos da mãe África, para servirem como mercadoria aos “senhores” donos das terras e das áreas de exploração. A partir do número de escravizados, era mensurado o tamanho do “poder” de cada família e da posse dessa terra.

O Brasil foi o último país do continente americano a abolir a escravidão. No papel a abolição da escravatura foi decretada em 1888, mas o ato não garantiu qualquer direito aos negros, e assim sigo refletindo a minha história e a de tantos homens e mulheres que, descendentes de escravizados, assim como foi minha mãe, vivem sem direitos e garantias até hoje. Penso que, ainda hoje, enfrentamos a escravidão de seres humanos através do cerceamento de direitos, da liberdade, da exploração desumana e da ausência de respeito ao outro e, além disso, diante de tantas mortes causadas por balas disparadas, essas balas nunca são perdidas e sim, elas possuem a cor como endereço. É uma tragédia!

Benedita da Silva (2021). Foto: Wagner Silva.



¹ Benedita Souza da Silva Sampaio, carinhosamente conhecida como Bené, é filha de pedreiro e lavadeira e foi a primeira Senadora negra do Brasil. Fundadora do Partido dos Trabalhadores, foi Governadora do Estado do Rio de Janeiro de 2002 a 2005. Possui uma vasta folha de serviços prestados ao povo brasileiro, notadamente às causas dos homens e mulheres negras. É Deputada Federal pelo Rio de Janeiro.
E-mail: beneditadasilva@globo.com

A abolição no Brasil, deixou os negros sem acesso à terra, sem qualquer tipo de remuneração ou indenização por tanto tempo de trabalho forçado. Considerando o período contado de 1530 até 1866, estima-se que chegaram ao Brasil mais de cinco milhões

de pessoas escravizadas. A abolição não permitiu qualquer perspectiva de recomeço com dignidade e, diante disso, muitos homens e mulheres "livres" permaneciam nas fazendas em que trabalhavam ou tinham como destino o trabalho pesado e informal. Ao

J.B. DEBRET. Un dîner brésilien (um jantar Brasileiro). 1827. Aquarela. MEA 0199. (15,9 x 21,9) - Fotógrafo: Horst Merkel. Imagem gentilmente cedida por Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM - (Autorização nº 1242364/2021).

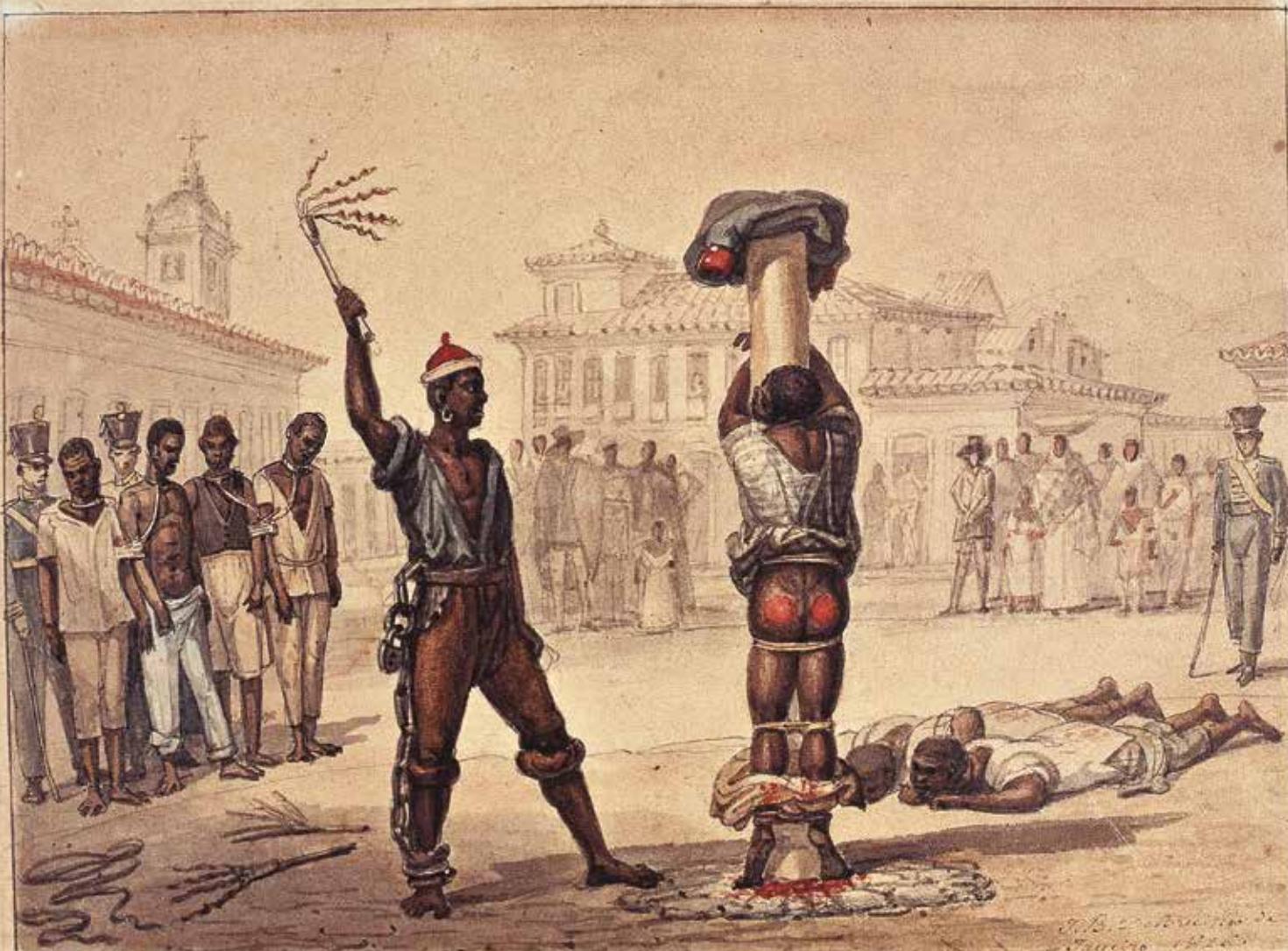


contrário do que deveria ser reparado pela escravidão, quem recebeu a indenização do então Império/Estado pela perda da “mercadoria” humana, foram os donos dos escravizados. Esta inversão marca na história a desigualdade e injustiça na condição de qualquer

trato legal ou humano, o que identificamos hoje como racismo institucional e racismo estrutural.

Foram múltiplas as experiências de escravidão no Brasil. Enquanto nas grandes propriedades os escravizados costumavam viver em senzalas coletivas, nas

J.B. DEBRET. Espèce de châtiment que s'exécute dans les diverses grandes places de villes (Castigo de escravo que se executa nas praças públicas). 1826. Aquarela. MEA 0238. (16,3 x 22,1). Fotógrafo: Horst Merkel. Imagem gentilmente cedida por Museus Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM - (Autorização nº 1242364/2021).



Espèce de châtiment qui s'exécute dans les diverses grandes places de ville.

pequenas propriedades, eles viviam próximos ou junto aos seus senhores, desempenhando as mais diversas formas de trabalho por tempo indeterminado, às vezes até a morte. Essas formas de convivência possibilitavam a troca de costumes entre os povos negros escravizados que, dessa forma iam disseminando suas crenças, culturas e formas de fazer as coisas, nas atividades realizadas pelos homens como carpinteiros, sapateiros, pedreiros, cortadores de cana, entre outras. As mulheres atuavam em trabalhos domésticos, como cozinheiras, amas de leite, engomadeiras, mas também na colheita, plantação e separação de grão entre outros muitos afazeres que, na maioria das vezes, superavam as funções de trabalho braçal e as submetiam à violência e abusos permanentes, além de serem afastadas de seus familiares, filhos e filhas.

Por muito tempo, a historiografia brasileira ignorou o papel de africanos e seus descendentes na cons-

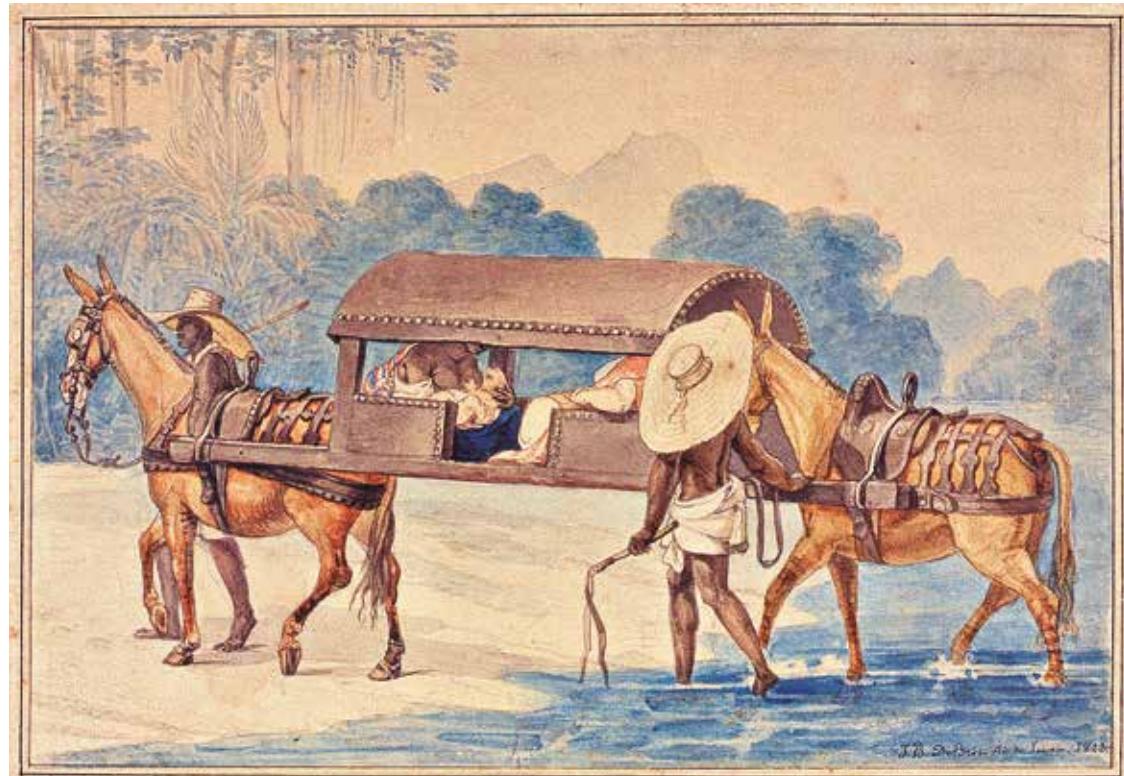
trução do país. Deparamos-nos com grave alteração histórica na construção étnica e identitária do nosso povo, ao negarmos a contribuição dos africanos escravizados. Através de sua religião, hábitos e costumes, esses povos firmavam suas raízes para resistirem às barbáries as quais eram submetidos. Essa força humana, rica culturalmente, contribui para a construção identitária e cultural do Brasil afinal, somos mais de 53% da população brasileira!

O racismo silencioso, que meticulosamente se movimentava nas estruturas do Estado, incentivava a criação e organização de grupos com articulação política, assim nasceu o movimento negro brasileiro. Com a tomada da consciência política, começou uma longa e permanente luta pela concretização dos direitos fundamentais e para o exercício da cidadania, que aborda a urgência do enfrentamento ao racismo, a emancipação cultural, social e eco-



nômica da população negra, além da afirmação da contribuição histórica e cultural, seja na língua, nos hábitos, nas vestimentas, na culinária, nas artes e na construção de todo patrimônio material e imaterial criado em território brasileiro. Como diz o talentoso e aguerrido Emicida no documentário *AmarElo*², “não há um prédio, uma igreja, uma avenida nesse país, que não tenha mãos pretas na sua construção”.

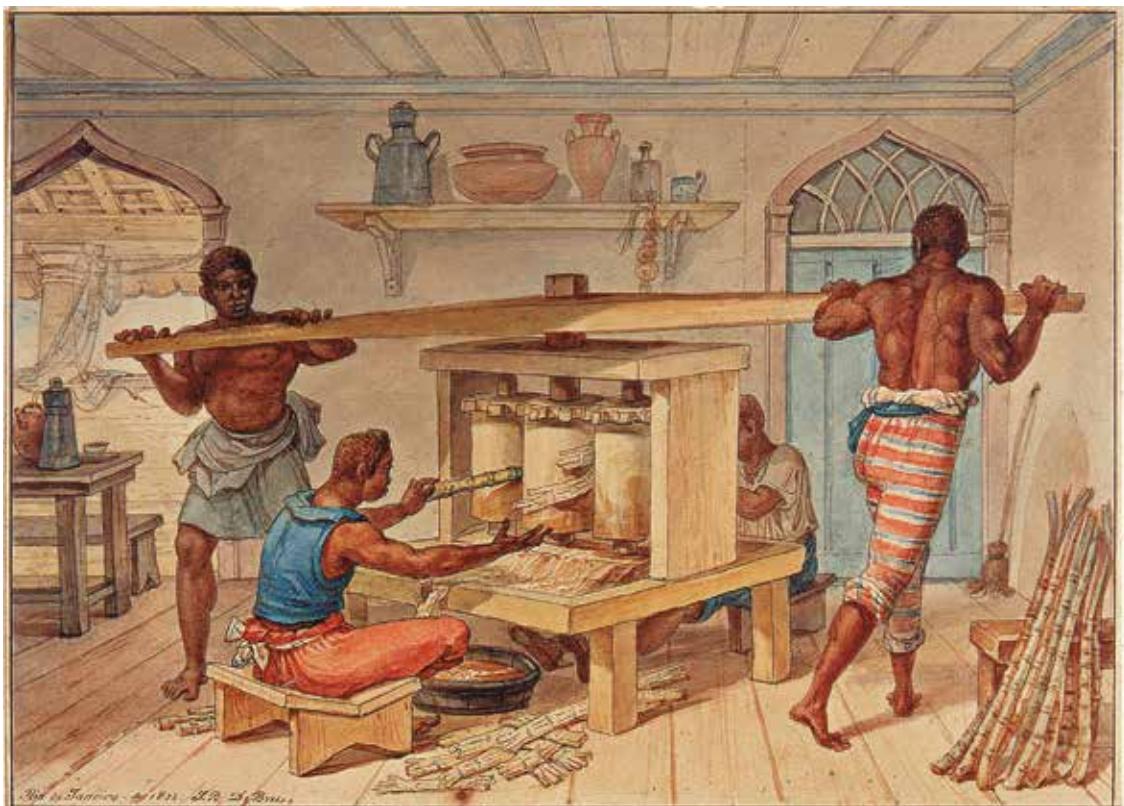
J.B. DEBRET. Litière pour voyager dans l'intérieur des terres (Liteira para viajar no interior do país). 1823. Aquarela. MEA 0221. (16,5 x 23,9). Fotógrafo: Horst Merkel. Imagem gentilmente cedida por Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM - (Autorização nº1242364/2021).



Litière pour voyager dans l'intérieur des terres.

L^o stage adopté par les habitants de l'intérieur, même les plus riches, est de prendre une esclave nègre pour nourrice, on prétend que leur lait a plus de substance; ce raisonnement est fondé sur ce que leur climat étant plus chaud que celui de l'Amérique leur tempérament souffre moins d'altération.

Qualquer ato que definiria ou que virá a definir um futuro para o Brasil deve começar pelos princípios da igualdade racial, democratização da cultura, desenvolvimento humano, social e econômico, justiça social, além do ponto de atenção máximo, que é a distribuição de orçamento público de forma equânime, considerando que hoje quase 40% da renda do Brasil está nas mãos de apenas 1% dos habitantes do



Machine à Exprimer le Jus De la canne à sucre, qui fait le sirop De sucre. Employé Dans les usines
cette liquore D'abord Employé Dans le 2^e siècle, surtout Duquel Temps elle commença à fermenter
et auquel Jus à sucre à est usage. Il y a Dans la ville plusieurs De un petit Etablissement pour
la canne à sucre. Cette liquore s'appelle (caldo De cana, Jus De cana) C'est le même
mâme que Pour le grand fabriquer mais Celle sur une échelle plus grande et tourni
sur une machine ou Par machine Prologue.

J.B. DEBRET. Machine à Exprimer le Jus de la Canne à sucre (Engenho manual que faz caldo de cana). 1822. Aquarela. MEA 0211. (17,6 x 24,5). Fotógrafo: Horst Merkel. Imagem gentilmente cedida por Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM - (Autorização nº1242364/2021).

país. Essa é a maior concentração do tipo no mundo³! E o mais grave é que essas famílias não produziram essa riqueza, mas dela se apropriaram.

A luta de classes e a diminuição das distâncias entre ação de igualdade e ampliação de direitos se

tornou realidade a partir de marcos regulatórios que tiveram abertura na Constituinte democrática de 1988; a Declaração Universal da Diversidade Cultural (UNESCO 2001); o Estatuto da Igualdade Racial (lei 12.288/2010), destinado à população negra para a

efetivação da igualdade de oportunidades, a defesa dos direitos étnicos individuais e difusos e o combate à discriminação e às demais formas de intolerância religiosa.

Os pontos fundamentais para a construção da Constituição Federal de 1988 foram as questões referentes à Ordem Social da nova Constituição, entre os quais os relativos à demarcação das terras indígenas, à

J.B. DEBRET. Feitores corrigant des nègres à la roce (Feitores açoitando negros na roça). 1828. Aquarela. MEA 0148. (15 x 19,8). Fotógrafo: Horst Merkel. Imagem gentilmente cedida por Museu Raymundo Ottoni de Castro Maya/IBRAM - (Autorização nº 1242364/2021).



regulamentação da propriedade da terra nas comunidades remanescentes de quilombos e os direitos trabalhistas de empregadas domésticas. Nesse período, foi instituída a Fundação Cultural Palmares⁴, que possui entre suas premissas a formulação de uma política específica para a cultura afro-brasileira, construída a partir das demandas e ações dos sujeitos culturais e artísticos afro-brasileiros, além de efetivar a memória, o legado e a contribuição para o país.

O período compreendido entre 2003 e 2013 foi marcado por uma série de programas e políticas públicas afirmativas para a população negra, período esse que foi marcado por um longo e intenso debate político-ideológico, debates que foram muitas vezes balizados tanto em audiências no Congresso Nacional, como também a partir da análise dos princípios constitucionais pelo Supremo Tribunal Federal (STF). Tiramos como exemplo a questão das cotas raciais nas universidades, lei 12.711/2012, a “Lei das Cotas”, que padronizou a política de acesso às Instituições Federais de Ensino Superior – IFES e quando amplia o Plano Nacional de Educação - PNE, incluindo a memória e a contribuição dos povos negros e povos indígenas na construção da narrativa da história no ensino do Brasil. Esse período no Brasil é chamado pelo Banco Mundial de *The golden decade of Brazil*⁵ (*A Década de ouro no Brasil*).

O racismo estrutural e institucional é algo tão corriqueiro e enraizado na conduta da população que só passamos a compreender o quanto isso é grave quando identificamos pontos alarmantes da desigualdade causada pelo preconceito. Convido, vocês leitores, a me acompanhar nesses dados alarmantes⁶: quanto à desigualdade salarial e *status* na composição de cargos e funções, os homens brancos ganham 69,3% a mais que os homens negros e ocupam 80% mais lugares de poder. Em relação à segurança pública, dos homens, jovens e de baixa escolaridade, que são assassinados, 71% são pessoas negras. Quanto às vitimadas pela violência doméstica,

68,8% são mulheres negras. E a taxa de desemprego atinge também com mais força a população negra, em torno de 63,7% desempregados, o que corresponde a 8,3 milhões de pessoas (2018).

Os dados que avaliamos torna inquestionável que o racismo estrutural existente em nossa sociedade se reflete também no pleito eleitoral, conforme a consulta que fiz ao Tribunal Superior Eleitoral em 2020, a partir do estudo das eleições entre 2016-2018. Especificamente sob a ótica de candidaturas de pessoas negras, concluiu-se que as variações existentes para eleição em cargos políticos definem-se pelo custo das campanhas, revelando a existência de filtro racial: quanto mais alto o cargo, menor a participação de negros concorrendo e, por consequência, menor a representatividade nas diversas funções políticas. A partir de 2020, já temos cotas para candidaturas de negros e negras, é um marco importante para o país.

A partir do Golpe que o país sofreu em 2016, tivemos um aumento brusco nas desigualdades, conforme apresento alguns dados para analisarmos: Índice de Desemprego: 2013: 5,4%, 2017: 23,5%, 2019: 27,5%; Índice de Extrema Pobreza: 2003: 15%, 2012: 5,2%; 2019: 6,5%; Índice de Pobreza: 2002: 34%, 2012: 15%, 2019: 24,7%.

Com a posse do governo atual (2019-2022), os atos discriminatórios e abusivos contra a população negra se tornaram política de Estado. Temos à frente do Ministério dos Direitos Humanos e da Mulher, uma gestora pública que desativou as políticas públicas que atendem mulheres em situação de emergência, e não executou nem durante a pandemia da COVID-19, os recursos para as políticas de prevenção e saúde das mulheres, idosos e povos indígenas. Outro exemplo discriminatório trata do gestor público à frente da Fundação Cultural Palmares (FCP), quando ofende Zumbi dos Palmares e desqualifica o Movimento Negro, retira nomes de personalidades negras, inclusive de fundadores da própria instituição por questões ideológicas e partidárias. Altera a vocação

da instituição que tem como base a construção das políticas públicas, através de programas que tratam da reparação histórica e fomento à produção artística e cultural da população negra. A estrutura imposta pelo Poder Executivo fere o princípio da legalidade e constitucionalidade na administração pública, suprimindo assim os direitos humanos garantidos pelo art. 5º da nossa Carta Magna (CF, 1988).

Historicamente meu papel como mulher negra, da favela, feminista, assistente social e parlamentar é a ocupação de espaços para a construção das políticas afirmativas e de instrumentos que possibilitem vencer as batalhas para a consolidação de igualdades. Clamo aos nobres leitores e leitoras, devemos defender diariamente o antirracismo e os direitos humanos e isso cabe a todos nós brasileiros e brasileiras.

NOTAS

² Documentário produzido em 2020 pela Netflix, em parceria com o Laboratório Fantasma. Direção: Fred Ouro Preto.

³ PIKETTY, Thomas & e outros autores. Pesquisa Desigualdade Mundial 2018. Publicado em: 17 jul. 2020. Disponível em: <<https://www.intrinseca.com.br/livro/976/>>

⁴ No dia 22 de agosto de 1988, o Governo Federal fundou a primeira instituição pública voltada para a promoção e preservação dos valores culturais, históricos, sociais e econômicos decorrentes da influência negra na formação da sociedade brasileira: a Fundação Cultural Palmares, entidade vinculada ao Ministério da Cidadania. Ao longo dos anos, a FCP tem trabalhado para promover uma política cultural para a valorização da história e das manifestações culturais e artísticas negras brasileiras como patrimônios nacionais. Disponível em: <<http://palmares.gov.br/>>. Acesso em: 6 abr. 2021.

⁵ DOWBOR, Ladislau. Disponível em: <<http://dowbor.org/2019/06/ladislau-dowbor-a-grande-riqueza-e-a-grande-pobreza-sao-igualmente-pathologicas-para-a-sociedade-com-ciencia-dossie-208-agenda-2030-danu-07-06-2019.html>>. Acesso em: 17 mar. 2021.

⁶ Dados IDH: IPEA, ONU, FIOCRUZ, Secretaria de Segurança Pública, Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (Infopen), Ministério da Saúde, Banco Mundial e IBGE.

REFERÊNCIAS

Biografia Benedicta da Silva. Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/benedita-sousa-da-silva>>.

Plano Setorial da Cultura Afro Brasileira - *Caderno de Diálogo*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2014.

SANTOS, Juliana Silva; COLEN, Natália Silva; JESUS, Rodrigo Ednilson de (Orgs.). *Duas décadas de políticas afirmativas na UFMG: debates, implementação e acompanhamento*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2018.

BONECOS ANTIRRACISTAS

Edu do Nascimento¹

Quando a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - Centro UNIMA Brasil, que está reeditando a Revista Mamulengo em formato digital, me convidou, me senti gratificado e honrado em poder de alguma forma contribuir com o tema desta edição, fazendo uma reflexão sobre o racismo e suas muitas formas de exclusão, a partir de minha própria experiência pessoal de bonequeiro negro e da minha prática principal, a construção de bonecos para uso na perspectiva de uma educação antirracista.

Desde a infância, eu já vivia intensamente o teatro de bonecos pela minha proximidade com a família Sena². Tenho a convicção que o amor da família Sena pelo Teatro de Bonecos teve uma influência muito grande no meu interesse por essa arte. Minha história começou em meados de 1984, no Colégio João XXIII, no qual eu era o único negro na escola. Lá, na quarta série, conheci Cacá Sena, que já trabalhava com teatro de bonecos e tinha um grupo chamado Rapadura, formado por ele e Eduardo Guimarães, meus colegas de aula. Logo estreitamos nossas amizades, acabei

fazendo parte do grupo, pois nossos familiares se conheciam, já que eram artistas reconhecidos e próximos: Antônio Carlos Cena, Josué Guimarães (1921-1986), seu tio e Giba Giba (1940-2014)³, meu pai.

No Rio Grande do Sul não há uma tradição reconhecida de bonequeiros negros. Nos meus anos mais ativos como bonequeiro, convivi no auge dos movimentos do teatro de bonecos e seus festivais, nacionais e internacionais, que eram as décadas de 1970 a 2000. Eu era o único negro efetivamente em cena nessa efervescência toda. Mas, esse fato nunca foi um lugar de reconhecimento e de efetiva inclusão. Tinha, por diversas vezes, que mostrar que não era apenas um bonequeiro, mas tinha que mostrar ser de fato “o bonequeiro” para garantir um lugar no teatro de bonecos gaúcho. Por diversas vezes, sofri e por diferentes motivos. Era taxado de louco, irresponsável, por qualquer motivo, e as cobranças vinham sempre em intensidade desproporcional. Então, com o tempo, comecei a me questionar sobre quem realmente eu era dentro daquela categoria e a colocar em dúvida se éramos mesmo todos “iguais”, se o meu lugar de artista negro era de fato “indiferente”.

Com o passar dos anos, vi que travava batalhas de sobrevivência no meio dos brancos. Entendi que precisava construir o meu próprio espaço, além do meu QG natural, que era minha família. Fundei o meu próprio grupo, a Cia. Inclusive Arte, e depois fui convidado por um dos maiores grupos de teatro de bonecos do país na época, o Anima Sonho (fundado em 1984), para atuar num espetáculo chamado *O Ferreiro*

¹ Ator bonequeiro, educador social, músico e fundador da Cia. Inclusive Arte. Estudante de licenciatura em História. Artesão de bonecos. Participa de projetos culturais e palestras multiculturais há mais de 25 anos. Apresentou-se ao lado de diversos músicos de destaque e ao lado do seu pai, Mestre Giba Giba. Participou de diversos festivais e mostras de teatro de bonecos no Brasil, na Espanha, em Portugal e na Argentina. E-mail: bonisnasc@gmail.com

e o Diabo, baseado no livro *Dom Segundo Sombra*, do escritor argentino Ricardo Güiraldes (1886–1927), ao lado de artistas que eu admirava desde pequeno.

Na época, a minha inserção no trabalho do grupo dividiu opiniões. Tristemente, escutei de pessoas do meio bonequeiro, tanto próximas quanto distantes,

comentários do tipo: “como iriam convidar o Edu para fazer parte do grupo?” Muitos incrédulos, piadinhas de mau gosto. Isso tudo me deixava triste. E mais uma vez, tive que provar meu potencial, como se isso fosse necessário. Para uma pessoa negra, nada parece suficiente. O negro precisa o tempo todo ter que provar

O Ferreiro e o Diabo (1997). Grupo Anima Sonho. Direção: Camilo de Lélis. Foto: Nara Maia.



o seu valor, a custa de muito trabalho, sendo cobrado e se cobrando para além do realmente necessário.

Poucos tinham outro olhar sobre a minha presença enquanto artista negro na cena do teatro de bonecos gaúcho, a exemplo de Ana Teresa Pereira Neto (1951-2004), fotógrafa, bonequeira e estudiosa da arte do teatro de bonecos. Ela tinha um olhar apurado. Foi uma das fundadoras do Grupo Julietas e os Metabonecos e parceira de Ubiratan Carlos Gomes, vulgo Bira, do Grupo Anima Sonho, de Porto Alegre. Foi nessa época a pessoa que mais me deu incentivo, carinho, um olhar diferenciado... Eu me lembro de suas palavras, depois destes anos: "o Edu dará o equilíbrio para o Anima Sonho neste trabalho, *O Ferreiro e o Diabo*." O espetáculo estreou em 1997 e foi apresentado durante 21 anos. Apesar dessas desconfianças, acompanhei o trabalho em andanças pela Espanha, Portugal, Argentina e Brasil. Mas a trajetória do espetáculo e a minha inserção no teatro de bonecos foi marcada pela exigência de ter sempre que mostrar ser capaz, sempre sob suspeitas.

Essas vivências me fizeram ver que o preconceito vem de formas sutis, camufladas de desconfianças. Numa estrutura social racista, que marca o nosso povo, as mensagens são constantes: que o negro não é capaz, que ele não deveria estar ali, que ele não tem espaço ou não deveria ocupar esse espaço. Para o povo negro, nenhum espaço está dado nessa estrutura racista.

Nos anos que tenho como ator bonequeiro, nunca vi uma discussão sobre a participação do negro no teatro de bonecos ou sobre a sua necessária inclusão. Como digo muitas vezes, um "teatro de contradições".

Por conta disso, o meu trabalho como bonequeiro, desde a construção de bonecos ou no meu envolvimento em projetos culturais, sempre teve um viés antirracista. E os bonecos têm o poder de desenvolver processos importantes na educação social antirracista, cujos pressupostos são: reconhecer a estrutura racista e o modo como ela nos envolve e afeta. Segundo a especialista em

educação antirracista Janine Rodrigues⁴, em matéria para o editorial Sociedade/O Globo,

o primeiro passo é reconhecer que essa estrutura existe e que o racismo é um problema da sociedade e não só dos negros. A educação antirracista é pró ativa e inclui decisões conscientes. A partir daí, cada um age no seu micropoder, na sua casa, escritório, no seu núcleo familiar. Traz referências negras, autores, artistas, cientistas. Muitas vezes a cultura afro-brasileira está no campo do folclore, uma exceção, quando na verdade ela não só faz parte, como é a base da cultura brasileira.

Podemos combater de forma efetiva o racismo estrutural de muitas maneiras. Através de uma educação antirracista, podemos dar maior visibilidade ao negro e sua história nas escolas, nas comunidades e na sociedade em geral. Podemos desenvolver projetos que viabilizam a cultura do negro, partindo do princípio de quem somos, enquanto negros e negras. Nesse processo de reconhecimento do nosso potencial e de fortalecimento da nossa autoestima, os bonecos são para mim uma importante ferramenta. A conversa onde desenvolvo esse processo se dá ao redor da construção de bonecos de luva ou gigantes com estética africana, que valorizam nossa cultura e nos reconectam com a nossa ancestralidade.

Entre os projetos que participei ao longo de 37 anos e sempre trabalhando com bonecos numa perspectiva de educação antirracista, lembro: projeto Mais Cultura nas Escolas "Sopapos Percussivos", com oficinas de bonecos produzidos com materiais recicláveis; os diversos projetos realizados no Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo, com atividades que integram música percussiva e bonecos; o projeto de ópera percussiva com bonecos gigantes *Um Sonho de Liberdade*; o trabalho na CIRANDAR - Rede de Bibliotecas Comunitárias, onde atuei como contador de histórias na biblioteca Nova Chocolatão; ao ter atuado em espetáculos como *Os Três Presentes Mágicos*, livremente inspirado na obra de Rogério



Elenco de *Um sonho de Liberdade* (2016). Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo. Vila Cruzeiro – Porto Alegre. Direção: Edu do Nascimento. Foto: Leandro Anton.

Andrade Barbosa e executado em parceria com artistas e coletivos do Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo; e a minha participação na via-sacra *Por que a Via Sacra no Morro da Cruz é diferente*, no qual representei pela primeira vez São Pedro, 1º papa, num ousado vaticínio de que o próximo papa será negro.

Tanto na realização de projetos socioculturais como em espetáculos, busco compor bonecos que se referenciem no continente africano e que possam, através de sua estética e espírito, nos reconectar com a nossa ancestralidade e fortalecer nossa autoestima enquanto povo negro e diaspórico.

De acordo com as pesquisas da UNIMA, nas sociedades africanas o uso de bonecos tem fundamentos

na ritualização e no simbolismo dos objetos, passando pela lúdicodez e pela educação, combinadas com a teatralidade. Muitos países, como Camarões, Congo, Gana e Togo têm marionetes utilizadas em ritos funerários. Como entretenimento, na Nigéria, por exemplo, o repertório representa a colonização, o cotidiano local e a política. O teatro de bonecos, figuras, máscaras, cores, objetos de modo geral, para os africanos, são usados como forma de ancestralidade, ligados a rituais, em simultâneo, profanos, espirituais e reflexivos.

A relação do negro com o teatro de bonecos é espiritual, ancestral e tem ligação direta com o elo familiar. No momento que compartilhamos a existê-

cia do ser, compartilhamos também de nossos antepassados, contando nossas histórias através da oralidade. Por isso, é tão importante conhecermos a história do negro e sua ancestralidade. Ao longo de minha trajetória, percebi que não há estudos mais profundos sobre o teatro de bonecos negros no Rio Grande do Sul (RS). Isso se deve não só à falta de conhecimento da história do negro no sul do país, mas também a uma estratégia racista de embranquecer e de invisibilizar a presença do povo negro na construção de nossa matriz cultural. Neste sentido, no trabalho com bonecos numa perspectiva de educação antirracista,

busquei a historicidade empírica, de como podemos conhecer as tradições africanas de forma abrangente, sugerindo que esta cultura popular é contundente nas diferentes formas de comunicação. Este teatro de “contradições” pode ser o mesmo espaço para rompê-las, fazendo críticas sociais de forma lúdica, prazerosas e às vezes ácidas junto ao grande público, com o objetivo de denunciar e desconstruir o racismo, sem perder de vista o divertimento.

Esta estratégia, proporcionada pelo teatro de bonecos, pode ser viabilizadora de um maior reconhecimento e inserção da comunidade negra

Os Três Presentes Mágicos (2016). Coletivo Kayodê de Arte Negra - Ponto de Cultura Quilombo do Sopapo. Direção: Leandro Silva. Foto: Leandro Anton.



e o questionamento de uma realidade social ainda calcada em um regime escravocrata. Nos meus espetáculos de teatro de bonecos, na maioria das vezes o herói do espetáculo é negro, pobre, esmagado pelo preconceito racial e por todas as dificuldades que possamos imaginar. Mas ele é o grande herói, cheio de expertises, gera uma identificação direta com o público. Ele é o anti-herói, que dá sensação de punição aos seus algozes e gera uma identificação de contraponto com a desigualdade social e perante o domínio hegemônico do branco.

No meu trabalho com o teatro de bonecos, a música tem um papel fundamental, como tem para o teatro de bonecos na África. A percussão é fundamental neste processo de ancestralidade e de oralidade. O tambor fala e é um contador natural de histórias. Uso o boneco ao lado do tambor, dentro de um universo de ensinamentos, esteticamente lúdico, onde podemos contar e recontar a história do povo negro através do teatro. Também no meu trabalho com os bonecos, a memória dos Mestres Griôs é importantíssima! Para a transição ético-cultural para uma sociedade não racista e antirracista, os ensinamentos dos nossos antepassados são fundamentais. E eles ocupam um lugar especial no meu trabalho com o teatro de bonecos.

Como pessoa negra, vivo a intensa alegria em fazer parte deste mundo magnífico do teatro de animação desde muito cedo e de contribuir para aprofundarmos nossas reflexões sobre a complexa sociedade em que vivemos, contando com o boneco como parceiro aguerrido na luta antirracista.

NOTAS

² O Teatro Infantil de Marionetes (TIM), fundado por Odila Cardoso de Sena (1913-2007), artista plástica e professora de artes, foi uma importante companhia de teatro de bonecos do Rio Grande do Sul, com reconhecimento nacional.

³ Giba Giba, nascido em Pelotas, foi cantor, compositor, percussionista e ativista cultural. Importante difusor do Sopapo, tambor tradicional gaúcho. Com uma carreira de mais de 40 anos, foi ligado diretamente aos movimentos negros sendo assessor de assuntos afro-áçorianos da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre e um dos fundadores da escola de samba Praiana.

⁴ Disponível em: <<https://oglobo.oglobo.com/sociedade/educacao-antirracista-questiona--excesso-de-referencias-brancas-1-24089575>>

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Bonecos no Brasil*. São Paulo: Com Arte 1994.

BRAGA, Humberto. Teatro de Animação no Brasil. Aspectos da história recente do Produtor Cultural. In: *Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, v. 2, n. 4, 2007.

UNIMA. *Encyclopédie Mondiale des Arts de la Marionnette*. Disponível em: <https://wepa.unima.org/es/africa>. Acesso em: 11 abr. 2018.

UM SORRISO NEGRO

Caroline Falero¹

Cá estou, dando o ar da graça, propondo reflexões em meu primeiro artigo. Me sinto lisonjeada pelo convite, ainda mais vindo de uma revista que trata da linguagem que me adotou há pouco tempo e já vem ressignificando meu fazer artístico: o Teatro de Bonecos. Esta 18^a edição também tem tons de estreia, pois traz, pela primeira vez, a temática racial para o centro da discussão. Entre as muitas abordagens possíveis, me foi sugerido refletir sobre o humor: um gênero muito presente na vida de pessoas negras. O humor está entre as coisas que mais valorizo na herança ancestral africana. Ele me é característico nos palcos e na vida.

Começo pelo que ninguém gosta de falar: o humor racista. Sinto-me segura para afirmar que os corpos negros ou são apresentados como ameaça, ou então como objeto de graça, de deboche — e neste último caso a tradição do humor desempenha papel fundamental. Entendo que, num país como o Brasil, para refletirmos a respeito de qualquer assunto de maneira devidamente comprometida com a realidade, é necessário fazê-lo sob o prisma do racismo. A história brasileira, assim como o próprio país em si, foi construída por corpos negros trazidos para cá a

força. Casas, ruas, praças: tudo se consolidou a partir de um sistema escravocrata que estrutura nossa sociedade até hoje.

Como em outras práticas racistas, o humor racista envolve uma difamação desenhada no corpo negro — marcas na superfície que se espelham nos traços fenotípicos do ser negro. Entretanto, por estar alinhado ao campo da comicidade/brincadeira, apresenta como diferença o silenciamento de uma intenção violenta como operação simbólica (CAMINHA, 2020, p. 129).

A primeira coisa que me ocorreu quando passei a organizar o pensamento para esta escrita, refletindo sobre humor e racismo, foi o *blackface*: uma prática iniciada, ao que se sabe, nos Estados Unidos do final do século XIX, o qual, segregacionista, impedia o acesso de pessoas negras a teatros e shows. Pessoas essas que, se não eram admitidas como espectadoras, muito menos eram como artistas, desnecessário comentar. Mas os brancos faziam questão de simbolizá-las, e não era a título de homenagem. Ao contrário: para entretenimento de seus pares, valiam-se de maquiagem, de peruca e das mais variadas técnicas para animalizar ou ridicularizar as “pessoas de cor”, em representações caricatas e estereotipadas nas quais suas características físicas eram exageradas em franco deboche. Vale lembrar que o *blackface* é muito comum no Brasil ainda nos dias de hoje, principalmente no carnaval, apesar de já não ser mais segredo que se trata de uma prática problemática, para dizer o mínimo. Ao hipersexualizar e animalizar pessoas negras, reforça estereótipos preconcebidos

¹ Diretora, atriz e arte-educadora. Licenciada em Teatro, desenvolve, desde 2006, uma proposta de teatro periférico e popular a partir dos elementos do Teatro Épico, de Bertold Brecht. Em 2015, inicia sua atual pesquisa artística, voltada para a temática racial e o teatro de bonecos, tendo como instrumento as bonecas de tecido e amarração “abayomis”.
E-mail: abayomi.falero@gmail.com

e contribui para a manutenção do racismo disfarçado de piada, brincadeira ou diversão. É possível, inclusive, encontrar pessoas que não veem qualquer problema no *blackface*, e outras que até ousam abordá-lo como uma homenagem. Mas a verdade é que, por trás da prática, está o fato de que a sociedade é permeada por um padrão estético capaz de construir no imaginário das pessoas uma ideia falaciosa do que seria belo, de modo que os corpos que não se encaixam nele costumam ser alvo de depreciação e chacota; e uma vez que tal padrão estético, na qualidade de

fenômeno social, não está livre da mentalidade racista que integra a sociedade, o seu ideal de beleza falacioso, isto é, o corpo considerado belo a partir de seus parâmetros não é um corpo preto.

Também gostaria de falar sobre o reforço de estereótipos racistas existentes na história do Teatro Popular de Bonecos do Brasil. Recentemente, ao pesquisar sobre a presença de negros nesse universo, encontrei, no artigo *O negro no teatro de bonecos: das tradições africanas ao Teatro Popular de Bonecos do Brasil*, de Oliveira, algumas contribuições importantes. Diz ele:

A Decisão – Texto de Bertolt Brecht (2008). Grupo Trilho de Teatro Popular. Direção coletiva. Foto: Ana Mendes.



Nota-se que os estereótipos da figura do negro são marcantes no Teatro de Bonecos Popular do Brasil, reproduzindo assim discursos racistas e racialistas infelizmente enraizados e naturalizados na sociedade e que acabam sendo reproduzidos no fazer tradicional dessa arte no país. Por outro lado, é importante ressaltar que é marcante, nos diversos contextos do Teatro de Bonecos Popular, a presença de personagens que representam os “patrões brancos” são os antagonistas e os seus empregados (negros) são colocados como os protagonistas da cena. [...] Mesmo que imbuída de estereótipos construídos socialmente sobre a identidade negra (o preguiçoso, o malandro, o mal-educado, a cozinheira, o ladrão, a mulata desejada etc.), a reprodução da imagem do “negro-herói” resultou em umas das primeiras práticas artísticas de valorização da cultura e identidade negra no país (OLIVEIRA, 2019, p. 17 e 19).

Não nos esqueçamos do quanto uma história alienada num sistema escravagista reflete na forma como nos expressamos culturalmente; também é interessante observar que essa forma de expressão não se limita apenas às pessoas não negras: atravessa a todos nós, pois faz parte de uma construção de subjetividade. Talvez por isso a dificuldade generalizada tanto para desconstruir tais posturas quanto para reconstruir de forma afirmativa a identidade de pessoas afro-brasileiras.

Por outro lado, o humor é um elemento historicamente conhecido pela sua capacidade de inserção social. No artigo *Negritude e comicidade no teatro popular: as estratégias do Bando do Teatro Olodum na montagem Essa é nossa praia*, Santana contextualiza esta temática até as manifestações atuais produzidas na Bahia. Em sua introdução, diz o seguinte:

Os autores contemporâneos têm revelado a importância do humor ao instaurar a fratura do pensamento único, dando abertura para a reflexão e para o entendimento dos intrincados processos da ordem social e da vida. [...] Assim, através dos efeitos cômicos, as classes subalternas podem emitir suas vozes e garantir uma inserção, mesmo que limitada e vigiada, na construção cultural. Quebrando as barreiras rígidas do ideário artístico e cultural, o humor abre espaço para



Umbigo (2014). Grupo Trilho de Teatro Popular. Direção: Caroline Falero. Foto: Paula Carvalho.

expressões e práticas alternativas. É através dessa brecha que ganham forças as manifestações populares, de grupos marginalizados e suas reivindicações (SANTANA, 2004 p. 4).

Desde o princípio de meu fazer teatral, que está ligado a uma pesquisa popular e social, me utilizo da comicidade, da farsa e da ironia como forma de refletir e propor transformações através da arte. A cumplicidade viabilizada pelo humor possibilita a abordagem de assuntos sérios de forma menos defensiva por parte do espectador. Quando menos se espera, o público é surpreendido com uma situação cômica, repleta de ironia, e é neste lugar que, a meu ver, se coloca mais suscetível a refletir.

Falando dos caminhos abertos a artistas negros através do humor no Brasil, gostaria de citar Benjamin

de Oliveira (1870-1954), primeiro palhaço negro brasileiro e idealizador do primeiro circo-teatro, e Grande Otelo (1915-1993), um dos humoristas mais reconhecidos do país. Acho esses dois casos ótimos exemplos de como o humor possibilitou carreiras artísticas de sucesso. O primeiro, Benjamim, filho forro de mãe escravizada, iniciou sua trajetória aos 12 anos, quando fugiu com uma trupe; passou por vários circos, sofreu espancamentos em alguns desses espaços, até que foi visto pelo presidente da república Marechal Floriano Peixoto, que transferiu o circo, até então situado na favela para a Praça da República, em frente ao Palácio do Itamaraty. O segundo, Grande Otelo, oriundo do teatro mambembe, participou, em 1920, da Companhia Negra de Revista, que tinha como maestro ninguém mais ninguém menos do que Pixinguinha (1897-1973). Levou uma vida repleta de tragédias e perdas, mas foi um dos primeiros artistas negros a ter uma carreira bem-sucedida.

O passado e o presente são marcados com a presença do humor: como reforço de estereótipos e comportamentos racistas, o próprio *blackface* desempenhou, e infelizmente ainda desempenha, certo papel, conforme vimos; como ferramenta emancipatória e de reflexão social, tem se mostrado fundamental na discussão sobre o racismo e, inclusive, cada vez mais artistas negros têm se utilizado do humor justamente para este fim. Se antes éramos ridicularizados, agora estamos nos empoderando, sem qualquer intenção de revanche, sem qualquer intenção de ridicularizar pessoas não negras, mas com a intenção de denunciar o quanto absurdo e ridículo é o comportamento racista. E esse entendimento vem sendo construído desde os tempos da escravidão, quando escravizados, submetidos a condições desumanas, entalhavam em madeira bonecos que ridicularizavam seus algozes; bonecos, estes, que agora são Patrimônio Cultural do Brasil. Outro bom exemplo são as comédias *stand up*, criadas nos Estados Unidos no final do século XIX, as quais foram fundamentais para a carreira de

diversos humoristas americanos e atualmente seguem o mesmo caminho aqui no Brasil.

Para concluir, declaro-me otimista em relação aos rumos do humor. Colocando na balança os prós e os contras, sabemos que ainda temos que problematizar diariamente os velhos costumes racistas disfarçados de brincadeira, porque precisamos, antes de tudo, encarar o racismo como parte de nossa sociedade, e esse é um processo necessário, ainda que doloroso. Mas entendo que somos uma população negra em formação, lutando e nos ressignificando a cada dia mais, seja através das ações afirmativas proporcionadas pela criação da lei 10.639, seja pelas manifestações populares, seja pelo *stand up*, seja pelo cordel, seja pelo *slam*, e é lindo pensar que esse processo revolucionário também possa acontecer através do riso, da alegria, da diversão, muito bem-vindos em nossas vidas diáspóricas traçadas por sofrimento e humilhação.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Lei Federal 10.639/03, de 9 de janeiro de 2003. *Plataforma Planalto Governo Federal*. Brasília, DF. Disponível em: <https://planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm>. Acesso em: 10 jan. 2021.

CAMINHA, M. O humor racista midiático: as políticas da dor e do ódio como desenho risível do corpo negro. *ArtCultura Uberlândia*, v. 22, n. 41, p. 126-147, jul/dez. 2020.

OLIVEIRA, G. de Castro. O negro no teatro de bonecos: das tradições africanas ao Teatro Popular de Bonecos do Brasil. *Kwanissa: revista de estudos africanos e afro-brasileiros*, v. 2, n. 4, p. 4-24, jul/dez, 2019.

SANTANA, A. L. de Oliveira. *Negritude e comicidade no teatro popular: as estratégias do Bando do Teatro Olodum na montagem Essa é nossa praia*. I ENECULT – Encontro de estudos multidisciplinares em cultura. 2004.

O TEATRO DE BONECOS COMO PRÁTICA ANTIRRACISTA

Gleydson de Castro Oliveira¹

Em confinamento, durante a pandemia da COVID-19, tenho revisitado meu baú de memórias para refletir a minha trajetória como educador popular e ator-bonequeiro, bem como repensar meus últimos trabalhos artísticos, as narrativas acionadas e discussões levantadas no campo da educação para as relações étnico-raciais. Neste texto, apresento breves reflexões que emergiram durante minha caminhada artístico-pedagógica, em que venho experimentando a arte do Teatro de Bonecos como prática antirracista em escolas e comunidades.

Lembro-me que minhas primeiras experiências com o Teatro de Bonecos, se deram no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), com a minha participação no Projeto de Extensão *Teatro de Formas Animadas nas Escolas do Ensino Fundamental* realizado durante o ano de 2015 pelo Grupo de Estudo Casemiro Coco. Neste contato inicial, pude conhecer um pouco sobre as noções e conceitos teórico-práticos do Teatro de Bonecos e compreender as suas múltiplas maneiras de concepção, confecção, dramaturgia, preparação, montagem e expressão artística, tendo em vista a sua aplicabilidade no contexto escolar. Naquele ano, o contato com a disciplina de Teatro de Animação, ministrada pelo professor Dr. Tácito Borrelho, me propiciou um estudo mais aprofundado desta

arte. Pensei, então, em como seria o desenvolvimento desses conhecimentos fora da universidade.

Posteriormente, essas inquietações foram amadurecidas ao longo da disciplina Prática de Extensão I, ministrada pela professora Dra. Michelle Cabral no primeiro semestre de 2016, na qual desenvolvi o Projeto de Extensão *Oficina Boneco-Memória – Meu Casemiro, nossas estórias com crianças e adolescentes da comunidade Residencial Paraíso, em São Luís (MA)*. Um dos objetivos dessa oficina era sensibilizar os participantes sobre as questões étnico-raciais presentes nas relações interpessoais.

Ainda no ano de 2016, no âmbito do Programa de Educação Tutorial – PET Conexões (UFMA), desenvolvi o projeto *Teatro Abayomi Bonecos: histórias e memórias quilombolas em cena no Território Quilombola Santa Rosa dos Pretos, na cidade de Itapecuru Mirim (MA)*. Este projeto teve a duração de doze meses e contou com a participação de cerca de 20 pessoas da comunidade, entre elas, jovens e adultos. Durante as atividades, percebemos que o Teatro de Bonecos estimula lembranças, recria e adapta narrativas. Através do Teatro de Bonecos os participantes discutiram questões como a preservação do meio ambiente, a luta pela titulação da terra, as festividades e as relações entre encantados/entidades e pessoas. Realizamos oficinas de confecção e animação de bonecos que culminaram em apresentações de espetáculos.

Na disciplina de Prática de Extensão II, ministrada pelo Professor Doutor Jurandir Mendes no segundo semestre de 2016, iniciei as minhas problematizações sobre as questões étnico-raciais na Educação Infan-

¹ Educador popular, ator-bonequeiro e licenciado em Teatro pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). E-mail: gc.pesquisateatro@gmail.com



Improvisações com Bonecos Abayomi adaptados para a técnica de boneco de vara. Disciplina de “Teatro de Formadas Animadas” (UFMA). Foto: Arquivo do autor, 2018.

til e anos iniciais do Ensino Fundamental, através da abordagem teórico-metodológica do Teatro de Bonecos. A lei 10.639 de 2003 torna obrigatório o ensino da História e Cultura Africana e Afro-Brasileira nas instituições de ensino, entretanto, o cumprimento desta lei na totalidade das escolas brasileiras ainda é um grande desafio para a educação do país. Desse modo, iniciativas que suscitam o ensino da história e a valorização dos povos negros são de grande importância para uma construção mais profunda e necessária ao ambiente escolar enquanto espaço formativo, pois suplementam inúmeras vezes a carência deste tipo de abordagem na escola, ainda mais quando se pensa na etapa inicial da escolarização.

Nesse sentido, busquei experimentar no Projeto de Extensão o teatro de bonecos como linguagem artístico-pedagógica capaz de auxiliar no processo de valorização da história e cultura africana e afro-brasileira na sala de aula da Educação Básica. Daí surgiu a oficina de

formação de professores *Teatro de Bonecos e Educação Étnico-Racial: a pedagogia do Boneco na implementação da Lei 10.639/03 na Educação Infantil*, a fim de problematizar as relações étnico-raciais na matéria Teatro/Arte da Educação Infantil a partir das práticas docentes de professores da rede pública e particular de ensino de São Luís (MA). No decorrer da oficina, foram vivenciados momentos teórico-práticos de Teatro de Bonecos a partir da construção e animação de dois bonecos pretos, Casemiro Coco e Abayomi.

Concomitantemente à realização da oficina de formação de professores, eu também estava vivenciando o estágio docente, no qual tive a oportunidade de trabalhar com a turma do 4º ano do Ensino Fundamental da Escola Comunitária Pinóquio, localizada no bairro Anjo da Guarda, em São Luís (MA). A minha mediação em sala de aula foi orientada por dois enfoques principais: apresentar noções e conceitos teórico-práticos do Teatro de Bonecos e pensar essa linguagem

artística como possível elemento potencializador de discursos antirracistas na sala de aula. Foi uma experiência desafiadora, mas de muita aprendizagem.

Conclui o curso de Licenciatura em Teatro em 2018 e, desde então, venho investigando e experimentando o Teatro de Bonecos como prática antirracista, através de oficinas em escolas e espaços não formais, como

Oficina Teatro de Bonecos na Terra Indígena Rio Pindaré, Aldeia Tabocal do povo Guajajara, Bom Jardim – MA. Foto: Dayanne Santos, 2018.



rodas em comunidades. Penso que no teatro de bonecos lidamos com a representação e a criação de estéticas que alimentam nosso imaginário e, portanto, precisamos sempre problematizar processos de construção do imaginário que constroem estereótipos e discursos racistas e sugerir formas de reescrevê-los.

Durante a pesquisa que realizei na graduação, intitulada *O Negro no Teatro de Bonecos* (2018), constatei que, por muito tempo, a cena do teatro de bonecos Popular do Brasil reproduziu uma concepção racista do personagem negro, como: o preguiçoso, o malan-

dro, o mal-educado, a cozinheira, o ladrão, a mulata desejada etc. são personagens tipos que reproduzem o racismo, ou seja, um racismo que fundamenta a criação de personagens. Por outro lado, é importante ressaltar que é marcante, nos diversos contextos do Teatro de Bonecos Popular, os bonecos centrais dos espetáculos interpretarem personagens negros.

Esperto e brincalhão, carregado com um vocabulário provocativo e cômico, o negro se tornou o herói da brincadeira. Contando “causos” e peripécias das mais cômicas até as trágicas, as narrativas desses bonecos costumam retratar as crueldades de homens brancos vingativos e de maior poder aquisitivo. A dramaturgia desses espetáculos tradicionais de Teatro de Bonecos Popular tende a ser imbuída de satirizações e críticas à sociedade e geralmente são concebidas de forma cômica.

O Teatro de Bonecos Popular tornou-se uma linguagem artística de valorização, apesar de ter como base uma visão distorcida e preconcebida da história e cultura afro-brasileira, bem como da identidade negra. Foi posto em palco, na cena de bonecos, o personagem negro enquanto o protagonista que enfrenta as dificuldades e as opressões sociais, mas ao final consegue superá-las e conquistar reconhecimentos sociais culturalmente estabelecidos na sociedade brasileira.

Apesar da presença da característica heroica de persistência e de recusa a submeter-se às exigências e injustiças das classes dominantes, foi perceptível, durante a pesquisa, a reprodução de outro estereótipo da imagem do negro muito presente nos discursos que permeiam as “entre linhas” da brincadeira ou até mesmo de forma escancarada: a imagem do negro agressivo, violento e que só sabe resolver os problemas na base de “pancadas”. Este estereótipo tem origem no período colonial, no qual os africanos escravizados eram tidos como animais por natureza, sem razão, destituídos de sentimentos e ambições, colaborando assim para as noções de bestialidade e primitivismo em relação ao negro. Entretanto, vale ressaltar



Oficina Teatro de Bonecos Abayomi e Poéticas Negras na Educação Básica. Foto: CCVM, 2018.

que não é só da violência, apesar de predominante nos espetáculos, que os personagens negros-heróis se servem para alcançar seus objetivos, mas principalmente da astúcia, da inteligência e da artimanha.

A análise das representações dos personagens negros do Teatro de Bonecos Popular do Brasil me permitiu notar que a inversão de papéis sociais tende a colocar o negro, que no contexto real da sociedade é geralmente destituído de força, isto é, faz parte de um grupo menos favorecido, como personagem principal da brincadeira, “armando-o com o

poder necessário para vencer suas dificuldades”. Esse papel assumido pelo negro no Teatro de Bonecos Popular é oposto “ao papel que esse personagem tem assumido normalmente na dramaturgia brasileira” (OLIVEIRA, 2011, p. 177).

Desafios

Precisamos problematizar a presença desses discursos sociais reproduzidos e naturalizados no fazer do Teatro de Bonecos, de modo a construir um enen-

dimento mais profundo dessa linguagem artística em seus diversos contextos e nuances; entendimento que não perpassa só pelo estudo da técnica e/ou por um olhar “inocente”, que busca apenas compreender o lúdico por trás do entretenimento que essa linguagem artística provoca, e, assim, acaba omitindo por várias vezes tais problemáticas.

Djamila Ribeiro, em *Pequeno Manual Antirracista* (2019), ressalta algumas ações antirracistas, como ler autores, reconhecer os privilégios da branquitude e apoiar políticas educacionais. A leitura de dramaturgos negros é fundamental para pensar o Teatro de Bonecos como prática antirracista, pois infelizmente há muitas dramaturgias, inclusive clássicas, com reprodução de discursos racistas em cena: personagens negras sem destaque (quando aparecem), inferiorizações, piadas racistas etc. Ler dramaturgos negros preocupados com essas questões, como Abdias do

Nascimento (1914-2011), é entrar em contato com outras poéticas, outras narrativas que rompem com a lógica do racismo estrutural, infelizmente ainda muito impregnada na cena teatral brasileira.

É fundamental a presença negra nos espetáculos, pois não é possível romper com a invisibilidade e o silenciamento do povo negro se não estranharmos a ausência de negros no trabalho da cena: dramaturgia, direção, sonoplastia, iluminação, atuação etc. Essa ausência é fruto do racismo estrutural e precisamos criar estratégias para tornar essa presença cada vez mais e com representatividade na cena.

O Teatro de Bonecos, na sua origem, é político e precisamos problematizar as dramaturgias que reproduzem o racismo na cena, pensar em processos criativos que reflitam sobre o lugar do negro na sociedade e “combater o racismo, que em nenhum outro aspecto da vida brasileira revela tão ostensivamente

Oficina Teatro de Bonecos Abayomi e Poéticas Negras na Educação Básica. Foto: CCVM, 2018.



sua impostura como no teatro, na televisão e no sistema educativo, verdadeiros bastiões da discriminação racial à moda brasileira" (NASCIMENTO, 1997, p. 221).

Nós, bonequeiros, devemos repensar a visualidade dos bonecos que são confeccionados para interpretar personagens negros, quando as características fenotípicas são construídas de forma cômica e exageradas, e às vezes, não humanas. Nesses casos, o boneco-personagem negro é submetido a um invólucro estético estereotipado e de cunho racista que chega antes mesmo dele na cena, mesmo sendo um personagem que ocupa o lugar de protagonista do espetáculo e não reproduza na atuação discursos racistas, pois na visualidade e materialidade desse boneco esses discursos já estão implícitos. O boneco por si só, sem animação, em sua dimensão discursiva está impregnado de produção e imposição de significados sociais.

Considerando os processos históricos, sociais e culturais de um país que, desde o período da colonização até a atualidade, é marcado pela desigualdade, injustiça e exclusão, é urgente pensar em práticas antirracistas simultâneas dentro e fora do teatro, com vistas a combater o racismo que está estruturalmente enraizado na nossa sociedade. A luta antirracista é uma ação para toda e qualquer pessoa, artista ou não, que compreenda a possibilidade de desconstruir esse sistema opressor. Parafraseando Angela Davis, filósofa e ativista pelos direitos dos negros e das mulheres, "em uma sociedade racista, não basta não ser racista, é preciso ser antirracista"².

NOTA

² Disponível em: <https://www.cultura.uol.com.br/noticias/11458_nao-basta-ser-contra-o-racismo-e-preciso-ser-antirracista.html>. Acesso em: 9 mar. 2021.

REFERÊNCIAS

NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 25, 1997, p. 71-81.

OLIVEIRA, Gleydson de Castro. *O negro no teatro de bonecos: das tradições de Teatro de Bonecos à sala de aula da Educação Básica*. Monografia (Graduação em Artes Cênicas). Universidade Federal do Maranhão - UFMA. São Luís, 2018.

OLIVEIRA, Lucas A. Um Carnaval na Barraca: algumas considerações sobre a formação e os personagens do Teatro de Mamulengos. *Boitatá*, v. 12, p. 155-180, 2011.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

A CENA EM SOMBROS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO

Gilson Motta¹

Nos últimos anos, houve um crescimento significativo da presença de pessoas negras nos palcos brasileiros. Esse fato vem gerando publicações nos meios acadêmicos². Então, cabe-nos a pergunta: como a presença negra tem se mostrado no campo do teatro de animação? O propósito deste texto foi o de fazer um levantamento dos espetáculos de teatro de animação detentores de uma ou mais das seguintes características: a) a cultura negra como base dramática; b) a abordagem de personalidades e/ou personagens negras; c) realizados por pessoas negras.

A partir desses pressupostos, por intermédio da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, fiz um levantamento dos espetáculos tomando como base os jornais da cidade do Rio de Janeiro, como o Jornal do Brasil, O Correio da Manhã, A Noite, A Tribuna de Imprensa, Diário de Notícias³. Utilizei-me da combinação das seguintes palavras para a busca: "teatro de bonecos", "bonecos", "cultura negra", "negro", "negra". Apresentarei o resultado dessa pesquisa acrescida das informações extraídas da memória dos organizado-

res dessa edição. O texto é dividido em três períodos: primeira metade do século XX, segunda metade do século XX e as duas primeiras décadas do século XXI.

Da primeira metade do século XX até a década de 1950

A primeira informação que correspondeu à pesquisa foi encontrada no Jornal do Brasil num período que antecedeu ao recorte temporal estabelecido: 17 de maio de 1899. Nesta edição, um anúncio convoca pessoas para trabalhar num teatro de bonecos: pessoas "que falem por três ou quatro vozes, inclusive as do preto roceiro, prefere-se que saiba tocar alguma coisa de violão". No período em questão, os espetáculos feitos com bonecos — em lugares como o Jardim Zoológico da cidade e os jardins da cervejaria Guarda Velha — não são identificados por título, pelo nome da companhia e tampouco pela técnica empregada. Exceção feita a um texto que fala sobre a participação do Teatro João Minhoca na Festa de Assistência à Infância, em 31/12/1904.

A expressão "teatro de bonecos" só começa a aparecer com maior frequência na década de 1940 associado, sobretudo, à Sociedade Pestalozzi⁴. O mesmo ocorre com expressões referentes à cultura negra e às pessoas negras, seja por conta do crescimento dos movimentos sociais organizados, seja pela ideologia estadonovista e sua influência posterior. Por conseguinte, algumas iniciativas agregam o projeto artístico, o pedagógico e o social.

¹ Artista cênico e professor do Departamento de Artes Teatrais da Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ. Pesquisador nas áreas de estética teatral, teatro brasileiro, cenografia e teatro de formas animadas. Coordenador do Laboratório Objetos Performáticos de Teatro de Animação da EBA-UFRJ. Membro do Coletivo Performers sem Fronteiras. E-mail: mottagilson@hotmail.com

É nesse contexto que aparece no jornal O Correio da Manhã a referência ao espetáculo *Negrinho do pastoreio*, ópera para coro e bonecos escrita por Eunice Catunda (1915-1990)⁵. Premiada em 1946, a ópera foi transmitida pela Rádio MEC, não tendo sido encenada na ocasião (CM, 01/11/1947). Seguindo essa tendência, encontramos neste mesmo jornal e no JB, na edição de 18/05/1950 a referência à instalação do Conselho Nacional das Mulheres Negras. Tratava-se de um Departamento Feminino do Teatro Experimental do Negro, organizado pela jornalista e ativista Maria Nascimento (1924-1994)⁶. O Conselho desenvolvia

uma atividade educacional e assistencialista e, dentre as atividades programadas para a comunidade negra, estava o curso de teatro de bonecos.

De 1950 até o ano 2000

Se na década de 1950 começamos a ver um processo de profissionalização e um aprofundamento do pensamento sobre a prática do teatro de bonecos a partir de festivais e congressos, na década de 1960 o trabalho de Ilo Krugli (1930-2019) e Pedro Dominguez (1936-2004) consolidam essa tendência. No que diz respeito ao tema em questão, essa companhia estreou no Teatro Toneleros⁷ um programa com três peças, no qual consta *A história do príncipe africano*, texto e direção de Pedro Dominguez (JB, 02/10/1968)⁸.

Muitos articulistas citam a produção teatral feita em outros estados da federação. No início da década de 1970, Henrique Oscar (1925-2003) faz referência ao teatro de bonecos do nordeste, mencionando o personagem Benedito. O foco é o lançamento do livro de Altímar Pimentel (1936-2008) *O Mundo Mágico de João Redondo*, que reúne, entre outras obras, o texto *Você já viu negro prestar?*, de Octacílio Pereira (DN, 31/10/1972). Nota-se também a estreia de *O saci Pererê*⁹, do Grupo Giramundo, apresentado no Festival de Teatro de Bonecos de Curitiba (DN, 20/02/1974).

Nas décadas de 1980 e 1990, houve um grande crescimento do teatro de animação, de forma que, se por um lado, surgem grupos dedicados especialmente a esta linguagem e prática artística, por outro lado, os bonecos se fazem presentes em vários espetáculos como uma espécie de modismo¹⁰.

No que se refere particularmente ao estado do Rio de Janeiro, notar-se-á o surgimento de grupos não somente na capital, como também no interior do estado, como é o caso do Grupo Sorriso Feliz, dirigido por Clarêncio Rodrigues e do Grupo Infantocata, dirigido por Jorge Gonzaga. O primeiro estreou em 1990 o espetáculo *Minha favela querida*, que, com bonecos de fio e de manipulação direta, mostra o

Cartaz do espetáculo *História do Príncipe Africano e o talismã escondido com as aventuras do anjo de ouro que veio de Espanha* (1968). Teatro de Bonecos Ilo e Pedro. Direção Pedro Domingues Turon.



cotidiano de uma favela carioca às vésperas do carnaval. O espetáculo recebeu o prêmio *hors concours* no 1º Festival de Teatro Amador, promovido pela RioArte, em 1991 (JB, 06/02/1991). Além desse espetáculo, ao longo de sua trajetória, o Grupo Sorriso Feliz produziu outros espetáculos com a presença de personagens negras, como é o caso de *Quem canta e conta encanta* (1996) e *Era uma vez... o brincandeiro* (2013). Já o Grupo Infantocata estreou o espetáculo *Calabó y Bambu*, na Aldeia de Arcozelo, no Festival FETAERJ, em 1989. A dramaturgia foi elaborada com base em textos de Raul Bopp (1898-1984). Outro espetáculo do Grupo que se enquadra nos nossos parâme-

tos de busca é *As Aventuras de Nonato Cabeção e Gumercinda Farofa na Terra da Confusão*, que possui protagonistas negros e ChuáChuá, baseado em contos africanos. Ambos estrearam no ano de 2005.

De modo geral, o período compreendido entre 1980 e o final da década 1990 carece de espetáculos adequados aos nossos parâmetros de busca. Entretanto, gostaria de destacar um texto de Flora Sussekind denominado *Bonecos: uma linguagem teatral ainda não entendida*, no qual, ao comentar sobre o 9º Festival Nacional de Teatro de Bonecos, realizado em Lages (SC), a autora menciona uma atividade feita por artistas negros:

Minha Favela Querida (1990). Grupo Sorriso Feliz. Direção: Clarêncio Rodrigues. Foto: Flávio Pettinichi.



Importante também o espetáculo realizado por alguns artistas negros presentes ao festival junto ao Centro Cívico Cruz e Souza, que reúne a comunidade negra de Lages. As improvisações e o trabalho voltado para a cultura negra foram manifestações que, meio à margem do festival, talvez tenham sido algumas de suas principais realizações. E chamaram a atenção para a necessidade de se criar mais oportunidades de um trabalho coletivo, mais necessários do que debates muitas vezes repetidos e infrutíferos (...) (JB, 31/01/1980).

As duas primeiras décadas do século XXI

Esta última seção, compreende os espetáculos produzidos a partir de 2000. Nesta fase, no lugar dos periódicos, a internet passa a ser a principal fonte para o levantamento de dados. Por conseguinte, nosso recorte espacial se amplia, pois passamos a inserir aqui espetáculos feitos fora do estado do Rio de Janeiro.

No ano de 2001, foi realizado o espetáculo *Descaminhos*¹¹, do Grupo Contadores de Estórias.

Descaminhos (2001). Grupo Contadores de Estórias. Direção: Marcos Caetano Ribas. Foto: Alfredo Ribeirinha.



espetáculo era uma livre adaptação do livro de Marcos Caetano Ribas, diretor do espetáculo. (JB, 21/06/2001). Nesse mesmo ano, Zaven Paré apresenta espetáculo sobre o gravador e escultor Mestre Noza¹², no Teatro Sérgio Porto, no Rio de Janeiro, enquanto o Grupo Giramundo realiza *Os Orixás*¹³, último espetáculo dirigido por Álvaro Apocalypse (1937-2003). Os Orixás foi apresentado no 1º Fest-Rio de Teatro de Bonecos (JB, 25/01/2004).

Em 2002, a Cia. Lumbra monta *Sacy Pererê, a lenda da meia-noite*. Inspirado no primeiro livro editado por Monteiro Lobato (1882-1948), em 1918, o espetáculo estreou em outubro de 2002, no Teatro de Câmara Túlio Piva, Porto Alegre (RS)¹⁴,

apresentando-se no Rio de Janeiro na 1ª edição da MITA - Mostra Internacional de Teatro de Animação, organizado pela Cia. PeQuod (JB, 3/02/2010).

Em 2009, o Grupo Navegando estreou *O milagre do santinho desconfiado*, texto de Marília Gama Monteiro, com direção de Lúcia Coelho (1935-2014). O espetáculo de bonecos e sombras, contava a história da amizade de um menino negro escravizado com um menino branco, o futuro abolicionista Euzébio de Queirós (1812-1868), conforme Jornal do Brasil de 07/11/2009¹⁵. No ano de 2010, a companhia Muito Franca¹⁶, do Rio de Janeiro, criou *Igi, a árvore da vida*, baseado em histórias ancestrais e lendas africanas (JB, 10/07/2010)¹⁷.



Em 2014, *Um Conto de Nagô*, de Paulo Bahya, do Centro Cultural Jhamayka, foi apresentado no 6º Festival Afro-Brasileiro, em Maringá (PR). No ano seguinte, é feito o espetáculo *Uma realeza africana*, produzido pela Associação Varanda Cultural, de Porto Alegre (RS). As informações sobre esses dois espetáculos são bastante escassas.

A companhia de teatro de sombras Karagozwk¹⁸, de Curitiba (PR), realizou três espetáculos baseados na cultura africana e em textos de Rogério Andrade Barbosa¹⁹ *Buanga, a Noiva da Chuva*, apresentada em 2011, no Teatro FALEC; *Irmãos Zulus*²⁰, que estreou em 2014, no Teatro do Piá; *Duula, a mulher do deserto*, baseado no livro *Duula, a mulher canibal*²¹, que estreou em 2016 no Teatro Cleon Jacques, na capital paranaense. Todos os espetáculos foram dirigidos por Marcello Santos.

Jongo mamulengo foi criado em 2016, numa parceria entre o Coletivo Bonobando, o Jongo da Serrinha e o Cordão do Boitatá, com direção de Adriana Schneider. O espetáculo traça o diálogo entre o jongo, o samba e o mamulengo, três importantes patrimônios culturais populares brasileiros²².

No mesmo ano, o Laboratório Objetos Performativos de Teatro de Animação da Escola de Belas Artes da UFRJ, sob a coordenação do autor do presente texto, realizou o espetáculo *Ananse e o baú de histórias*, com o Coletivo Cênico Sobreiro Andante²³. O espetáculo foi apresentado na quarta edição do Festival Internacional de Sombras – FIS e no 11º Festival Internacional de Teatro de Animação (FITA).

O personagem Ananse também foi tema do espetáculo produzido pelo Coletivo Colérico, em 2017. Além do espetáculo *Ananse*, produzido com a técnica de manipulação direta, o projeto contemplava uma oficina sobre o boneco negro em cena²⁴.

Em 2019, o Grupo Mumbi, formado por atrizes negras e sediado na cidade de Santos (SP), realizou *Negras Folias*, uma trilogia que conta a história de travessia e movimentos da população negra nesta

cidade, a partir da utilização da técnica do teatro lambe-lambe²⁵.

Conclusões e reflexões

A escassa presença de espetáculos de teatro de animação que atendesse aos nossos critérios de busca nos diz muito sobre o processo de exclusão social, sobre as formas de arte que são privilegiadas em detrimento de outras, sobre a presença da ideologia do embranquecimento e da negação da cultura afro-brasileira e, é claro, sobre o próprio racismo. A consulta aos periódicos nos revela um jogo entre visibilidade e invisibilidade, reconhecimento e apagamento, ficando explícito quem deve permanecer nas sombras e quem deve ocupar a luz. Contudo, a referida presença crescente de pessoas negras nos nossos palcos observados nos últimos decênios, assim como a utilização de outras mídias que conseguem criar alternativas para a visibilidade, driblando o poder e o racismo velado ou explícito produzido na grande mídia, parece anunciar o fim desse ciclo de exclusão e de apagamento, fazendo com que a cena negra do teatro de animação não seja uma “cena em sombras”, conforme o título do livro de Leda Maria Martins²⁶, parafraseado neste artigo. Cena de sombras, sim. Em sombras, nunca mais.

NOTAS

² Ver: Revista *Urdimento*, v. 1, n. 24, 2015. Dossiê Temático: Expressões da cena e do Teatro Negro. Florianópolis: UDESC, 2015. Ver também: Revista *Rascunhos: Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas*, Uberlândia. v. 7, n. 1, 2020.

³ A fim de evitar a repetição dos nomes dos jornais, usarei as seguintes abreviaturas: Jornal do Brasil (JB), O Correio da Manhã (CM), A Noite (N), A Tribuna de Imprensa (TI), Diário de Notícias (DN).

⁴ A Sociedade Pestalozzi do Brasil foi fundada pela psicóloga e pedagoga russa Helena Antipoff (1892-1974) no Rio de Janeiro, tendo como finalidade o atendimento psicológico e pedagógico às crianças e adolescentes excepcionais.

⁵ Sobre Eunice Catunda, ver: <https://enciclopedia.itaucultural.org/pessoa635609/eunice-catunda>

⁶ Maria de Lurdes Vale Nascimento foi uma das fundadoras do jornal “Quilombo: vida, problema e aspirações do negro”. Ver: <https://ipeafro.org.br/acervo-digital/leituras/ten-publicacoes/jornal-quilombo-no-01/>; ver também: XAVIER, Giovana. *Maria de Lurdes Vale Nascimento: uma intelectual negra do pós-abolição*, Niterói: EDUFF, 2020.

⁷ O Teatro Toneleros era o nome dado a um auditório do Colégio Sagrado Coração de Maria, situado na Rua Toneleros, em Copacabana, Rio de Janeiro.

⁸ Ver: <https://cbtij.org.br/1968-historia-principe-africano-e-o-talisma-escondido-com-aventuras-anjo-de-ouro-que-veio-d-espanha/>

⁹ <http://giramundo.org/espетaculo/1973-%E2%80%A2-saci-perere/>

¹⁰ Ver: SUSSEKIND, Flora. Cadê a mãe desse teatro infantil que não toma conta dele? In: *JB*, Caderno B, 9 fev. 1982.

¹¹ <http://www.grupocontadoresdehistorias.com.br/descaminhos>

¹² Ver: <https://vimeo.com/72626430>

¹³ <http://giramundo.org/espетaculo/2001-%e2%80%a2-os-orixas/>

¹⁴ <http://www.clubedasombra.com.br/sacy/historico.htm>

¹⁵ Ver: crítica feita por Ricardo Schopke, para o Jornal do Brasil: <https://cbtij.org.br/o-milagre-santinho-desconfiado-direcao-lucia-coelho/>

¹⁶ <https://ciamuitofranca.blogspot.com>

¹⁷ <https://cbtij.org.br/igi-arvore-da-vida-direcao-bruno-bacelar>

¹⁸ <https://www.facebook.com/companhiakaragozwk>

¹⁹ <https://cwbmania.blogspot.com/2014/06/>

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=hEPlar4rH6Q>

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=FXXxbk42Lq4>

²² Ver: SCHNEIDER, Adriana. Diálogos entre tradição e contemporaneidade no processo de criação de Jongo Mamulengo, In: *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 32, ano 2018. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102322018035/8704>

²³ Ver: www.objetosperformaticos.com.br

²⁴ <http://coletivocolerico.com.br>

²⁵ <https://facebook.com/ciamumbi/community/>

²⁶ MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NO MAMULENGO, TUDO É HISTÓRIA

Chico Simões¹

É comum encontrarmos em livros e pesquisas publicadas no país que o teatro de bonecos popular nordestino teria se derivado de sua forma sacra trazida ao Brasil por padres Jesuítas com fins de catequização. Mas esse teatro popular já existia em sua forma profana na Europa e com outras sacralidades na África e Ásia. Porque não imaginarmos que não apenas de uma, mas de diversas origens teria se formado o nosso mamulengo?

No livro *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, Hermilo Borba Filho (1917-1976) relata uma história sobre a gênese do mamulengo contada por Mestre Januário de Oliveira (1910-1977), o famigerado Ginú, mamulengueiro pernambucano que viveu em meados do século XX. Segundo Ginú, o mamulengo teria nascido em uma fazenda no interior de Pernambuco, onde um trabalhador escravizado, denominado Tião, depois de ter levado uma surra do patrão, teria esculpido e brincado um boneco com a cara dele. Sabendo do fato, o patrão ordenou que ele também confeccionasse um boneco com a

cara da patroa e a imitasse na brincadeira. Como o povo todo, até os patrões se divertiam, ficou estabelecido que sempre aos sábados, daquele dia em diante, Tião podia botar boneco pro povo se divertir, “e daí começou o mamulengo nordestino”.

Já Altimar Pimentel (1936-2008), no livro *O mundo Mágico de João Redondo*, conta outra versão, narrada pelo brincante Manoel Francisco da Silva que afirma que o brinquedo tinha origem em uma fazenda do interior baiano e teria sido uma mulher escravizada, “preta velha”, quem teria construído os primeiros bonecos de barro e, em seguida substituídos por bonecos de madeira. As personagens representavam pessoas e bichos locais e ela teria dado o nome à brincadeira de João Redondo em homenagem ao patrão. Em andanças pelo nordeste do Brasil perguntamos a vários mestres e cada um contou uma variante dessa mesma história. O que as versões têm em comum? O que querem nos dizer? Por que as histórias contadas pelos vencidos são diferentes das histórias contadas pelos vencedores?

Para entender melhor essa história é preciso refletir sobre nossa formação cultural como resultado de lutas entre os colonizadores, os africanos e os ameríndios. Lutas desiguais em que os cristãos europeus massacraram e escravizaram os nativos, por séculos, tanto que, até hoje, persistem os problemas estruturais causados por essas injustiças.

O teatro de bonecos popular brasileiro é expressão e reflexo desse processo de colonização violenta exercida pelo Estado, pela iniciativa privada e até pelas igrejas cristãs, que não só justificaram como promo-

¹ Chico Simões é brincante, se encantou pelos bonecos populares entre 1980 e 1985, quando viajou pelo Nordeste convivendo com importantes Mestres Mamulengueiros. Andou pelo mundo mostrando seus espetáculos e ensinando teatro em muitos países. É fundador do Grupo Mamulengo Presepada (1983), do Ponto de Cultura: Invenção Brasileira (2002) e da Vila Mamulengo (2017). Autor dos livros; Bumba Meu Mamulengo e Arte e Manha do Mamulengo. E-mail: chicosimoes@gmail.com



Benedito e Margarida. *As Aventuras do Vaqueiro Benedito* (1985). Mamulengo Presepada. Direção e atuação: Chico Simões. Foto: Peninha.

veram a escravidão, retirando dos africanos e ameríndios o *status* de seres humanos dignos de direitos.

Somos descendentes e herdeiros dessas contradições e nossa arte reflete o que somos. Ouçamos a música *Sinhá*, de Chico Buarque de Holanda e João Bosco². Nela, outra história entre escravizado, patrão e patroa explica a origem de um cantor “herdeiro sarrá, do nome e do renome de um feroz senhor de engenho e das mandingas de um escravo que no engenho enfeitiçou Sinhá”.

Dito o óbvio, e sem mais nenhuma documentação (talvez incinerada por Rui Barbosa)³ que comprove

nossas especulações, passamos a refletir sobre o compromisso da ficção com a transformação da realidade e o falseamento que a história oficial e documentada pode nos induzir, dado que a história oficial é a história contada pelos vencedores. Supor que foram os Jesuítas que trouxeram o teatro de bonecos para o Brasil com o objetivo de catequizar infiéis através do teatro é fazer coro com a exclusão sistemática da contribuição de outras culturas não católicas para a nossa formação cultural. Sabemos que o teatro de bonecos popular, e portanto, profano, com a mesma estrutura dramática do mamulengo e conteúdos nada religiosos



As Aventuras do Vaqueiro Benedito (1985). Mammulengo Pressepada. Direção e atuação: Chico Simões. Foto: Acervo da Cia.

já existia em outras terras, viajava pelos setes mares, influenciando e sendo influenciado por várias culturas, tanto do Velho quanto do Novo Mundo.

Cada cultura atribui a gênese de si mesma ao Deus local e, em quase todas, antes de sermos humanos, já fomos algum tipo de boneco. Para a cultura judaico/cristã, o ser humano teria nascido do barro da Mesopotâmia (em meio aos pântanos); para diversas culturas africanas, o ser humano nasceu do fogo e do ferro misturado ao barro; para povos ameríndios das florestas tropicais da América Central, o ser humano foi feito primeiramente de madeira e depois ganhou carne e osso; na floresta amazônica e no sul da América do Sul, o ser humano nasceu das sementes vegetais e algumas etnias falam que viemos das estrelas, que somos estrelas caídas. Mestre Solon Alves de Mendonça (1920-1987) afirmava que o boneco era anterior ao ser humano, pois esse seria uma evolução daquele que teria nascido das plantas, como as bonecas de milho e, logo perdido as raízes e ganhado as pernas.

Manifestações brasileiras como Mamulengo, Babau, João Redondo, Cassimiro Coco, Calunga, Briguela, Mané Gostoso, têm muitas origens que convergem no nosso país e seguem dialogando com seus parentes pelo mundo: Bamana, em Mali; Pulcinella ou Briguela, na Itália; Punch and Judy, na Inglaterra; Hanswurst ou Kasperl, na Alemanha; Don Roberto, em Portugal; Don Cristobal, na Espanha; entre outros tantos e variados tipos têm a mesma estrutura dramática, em que a comunicação direta com o público, a improvisação, a picardia e a crítica social presentes nas histórias dão unidade a essa imensa família de bonecos populares em todo mundo.

O fato de a tradição mamulengueira seguir viva e dinâmica, apesar de toda perseguição sofrida e do apagamento sistemático de sua história, revela a força intrínseca às culturas populares que, escapando ao engessamento promovido pela “folclorização”, chegaram vivas ao presente e se expandiram



Calunga. Foto: Chico Simões.



O Romance do Vaqueiro Benedito (1985). Mamulengo Presepada. Direção: Chico Simões. Foto: Flávia Felipina.

para outros centros fora do nordeste brasileiro onde existem com pujança. E tudo indica que continuam a existir por muito tempo, sempre se adaptando na forma e se atualizando nos conteúdos, sem perder as características que as definem como Tradição e Patrimônio Cultural Brasileiro e Universal.

NOTAS

² Canção lançada em 2011 no álbum *Chico*, pela gravadora Biscoito Fino.

³ Em 14 de dezembro de 1890, o ministro da Fazenda, Ruy Barbosa assinou um despacho ordenando a

destruição de documentos referentes à escravidão. O jornal *O Estado de São Paulo*, de 19 de dezembro de 1890 publicou trechos da ordem, que pedia que os registros sobre servidão fossem enviados para a capital, onde se procederia a "queima e destruição imediata deles". No documento, o político chamava a escravidão de "instituição funestíssima que por tantos anos paralisou o desenvolvimento da sociedade e infeccionou-lhe a atmosfera moral". Disponível em: <<http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,a-destruicao-dos-documentos-sobre-a-escravidao-,11840,0.htm#>>

REFERÊNCIAS

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

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PIMENTEL, Altímir de Alencar. *O Mundo Mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: FUNDACEN, 1988.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vice-Reis*. Rio de Janeiro: Conquista, 1956.

UNIMA. *Encyclopédie Mondiale dês Arts de la Marionnette*. Montpellier: L'Entretemps, 2009.

MÃOS QUE CONSTROEM HISTÓRIAS DE RESISTÊNCIA E ARTE NO TEATRO DE ANIMAÇÃO BRASILEIRO

Ana Paula Brasil¹

Diariamente nos deparamos com o racismo estrutural na sociedade brasileira. Diante dessa evidência, a historiografia do Teatro de Animação necessita confrontar os cânones tradicionais e valorizar as narrativas dos excluídos, de modo a revelar a importância da presença negra, anônima ou célebre, na construção dessa história. Da confecção de bonecos e alegorias, na esfera do teatro e das festas, à construção de narrativas de resistência cultural, a presença negra se fortalece no entrecruzamento das culturas. Dessa forma sua presença opera significativamente no trânsito entre a cultura popular e erudita e no fluxo entre o teatro e o espaço público.

O desafio de revelar a presença negra, tantas vezes silenciada, na história do Teatro de Animação, vem reafirmar nosso compromisso na preservação das tradições vivas e na difusão do conhecimento, missão da Revista Mamulengo, nosso referencial de pesquisa, bússola nos tempos sombrios ou luminosos.

Stuart Hall (1932-2014), no estudo das heranças africanas no contexto transatlântico, orienta tratar a questão da cultura negra em sua diversidade. “Por definição, a cultura popular negra é um espaço con-

tradicório. E um local de contestação estratégica.” (HALL, 2003, p. 341). Nossas premissas, portanto, devem apontar um deslocamento frente aos modelos hierarquizantes fechados e às narrativas dominantes.

Valemo-nos, então, da reflexão crítica sobre o conceito de alegoria teatral — representação figurada de algo com a finalidade de transmitir sentidos além do sentido literal —, para apontar a presença significativa da cultura negra no teatro. Descontínua pelas narrativas dominantes, atravessando as temporalidades, não necessariamente de forma linear, a alegoria teatral ocupa seu lugar de permanência nas zonas fronteiriças. Nos espetáculos híbridos do teatro de animação, como gênero narrativo da imagem e como lugar da exacerbação da sátira e da paródia, a alegoria teatral transfigura as identidades culturais, mantendo vivos e potencializados seus sentidos e tradições, no teatro e nos festejos.

É bárbara a festa do teatro da Conquista!

Na Conquista das Américas, o medo foi instaurado diante de um verdadeiro teatro de guerra. Os nativos originários, chamados de “negros da terra”, ou ainda resistem bravamente, ou foram reduzidos à mão de obra como espólio. Mas o projeto colonizador impôs seu ritual de conversão de maneira festiva por meio dos autos teatrais jesuíticos. Estes evocavam o mundo medieval religioso-pastoril eu-

¹ Doutora em Artes Cênicas (UNIRIO). Professora na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna (FAETEC - RJ). Integrante do Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana (Unirio). Atriz, cenógrafa e bonequeira. E-mail: anapaulabrs@gmail.com

ropeu, o bem contra o mal, personagens alegóricas e encenação imagética, com farto uso de formas animadas, no seu projeto de aculturação dos ameríndios.

O Bombá, ilustração do cortejo, região de Santarém, Pará, 1883. Fonte: Extraída do livro *Uma Viagem ao Amazonas* (1883), de David Correia Sanches de Frias (1843-1922), "Visconde de Sanches de Frias", p. 138.



Para observar as continuidades, rupturas e apropriações do uso de formas animadas nas encenações no Brasil, no âmbito do ritual, agregado à festa, precisamos considerar um “outro teatro” precedente, como propõe o artista e pesquisador Zeca Ligiéro. Para o autor, arte plumária, coreografias, pinturas corporais, mimese de animais e encantados, máscaras e cantos nas celebrações, são características em comum nas performances ameríndias do período pré-colombiano (LIGIÉRO, 2019, p. 91).

O padre jesuíta Simão de Vasconcelos (1597-1671) descreve uma performance Tapuia, no século XVII, na qual um “feiticeiro” anima um boneco, feito de cabaça, fazendo sair fumaça pela “cabeça de homem fingida, com cabelos, orelhas, narizes, olhos e boca” (VASCONCELOS, 1668). Esse “outro teatro” é relevante no entrecruzamento de culturas. Pois, os nativos, assim como os africanos, possuíam seus modos de representação, imersos em suas próprias narrativas e sentidos.

Proporcionadas para amansar os ânimos e escamotear a realidade extremamente hostil, as festas aconteciam no entorno das igrejas, com tablados provisórios para encenações e procissões que percorriam o espaço público. No período natalino havia presépios representados por bonecos ou pessoas, em que os quadros das cenas eram modificados de acordo com as datas das passagens bíblicas. O padre jesuíta Fernão Cardim (1549-1625) relata uma encenação de presépio em 1584, no dia 6 de janeiro, dia de Reis, representado por índios em várias línguas, seguida da procissão das *Onze Mil Virgens*, no Rio de Janeiro: “Debaixo da ramada se representou pelos índios um diálogo pastoril [...]. Houve boa música de vozes, frautas, danças, e dali em procissão fomos até a igreja, com várias **invenções** [...] Da nau se dispararam alguns tiros e houve muitas **invenções de fogo**.” (CARDIM, 1925, p. 337, grifo nosso).

As invenções eram os recursos utilizados, carros alegóricos, pirotecnias e bonecos. Para este auto, encenado também na Bahia e no Espírito Santo, foi construída uma embarcação sobre rodas e nuvens cenográficas que desciam do céu. A mão de obra para a construção desses elementos cenográficos era a massa anônima, colonos, índios, pretos e pardos, livres ou escravizados.

Devemos, pois, aludir a toda célula de drama resultante desse contato entre culturas nativas, europeias e africanas. O historiador Joel Rufino dos Santos (1941-2015), no livro *A história do negro no teatro brasileiro*, propõe a diferenciação entre o teatro e o drama. Recupera os estudos sobre a cultura afro-brasileira, para recolocar o negro na história do teatro brasileiro, “discriminado no teatro, o negro dominou o drama” (SANTOS, 2014, p. 69). Nesse encontro entre culturas, os elementos rituais, a noção de jogo e brincadeira, as narrativas épicas, além de máscaras e bonecos, possibilitaram a reativação das memórias da África, corroborando o conceito de “outro teatro” e reafirmando o estatuto da alegoria teatral na história.

Do teatro ao presépio, do presépio ao teatro

Ao longo dos séculos, desde o período colonial, houve um processo de diferenciação dos presépios que, para além das cenas bíblicas, passaram a representar cenas do cotidiano. Essas singularidades caíram no gosto popular e o termo “presepada” qualifica, até hoje, a brincadeira com bonecos. As evidências do passado confirmam as narrativas dos mestres de bonecos populares no Nordeste², muitos ainda nomeiam as cenas do teatro popular de bonecos como “passagens” (passagem bíblica) e a brincadeira como presepada, seguindo uma tradição oral de longa duração.

O primeiro edifício teatral permanente construído na cidade do Rio de Janeiro foi um empreendimento encampado por uma sociedade, fundada em 1719, que pretendia explorar comercialmente um presépio com marionetes. Há registros da cobrança de ingressos e dos responsáveis pela construção dos bonecos, da música, das vestimentas e da pirotecnia na licença de funcionamento desse estabelecimento (CAVALCANTI, 2004, p. 173).

Boaventura Dias Lopes (1710-177[?]), bacharel ordenado sacerdote secular, foi um importante empresário teatral do Rio de Janeiro, no século XVIII. Manteve duas Casas de Ópera em funcionamento

Nº 50.



Sexto para o Espírito Santo.

na cidade. Louis Antoine de Bougainville (1729-1811), navegador francês, descreve o espetáculo que assistiu nesse teatro e indica que a obra era “representada por uma **troupe de mulatos**, [...] e por uma orquestra que regia então um padre corcunda em trajes eclesiásticos” (TAUNAY, 1925, p. 435). O padre entrou para a história caricaturado, sob a alcunha de padre Ventura, o “mulato corcunda”.

As Casas de Ópera possuíam complexos recursos de iluminação à vela e azeite, bem como porão, coxias e urdimento, necessários para execução de truques e efeitos de cena, como voos e desaparecimentos. Foram importantes estabelecimentos para difusão do teatro de bonecos no país.³ Os artífices dessa maquinaria eram em grande quantidade negros e mestiços, assim como os músicos e o próprio padre Ventura.

Nesse tempo, os teatros de bonecos itinerantes circulavam nas festas, no entorno dos teatros e pela zona rural. Observa-se grande quantidade de bonecos identificados como personagens negras e caboclas, entre eles Benedito, Tiridá, Bastião, Catarina e João Minhoca. O *Caboclo*, boneco negro, marionete de fios e o “jongo de autômatos negros, vestidos de riscado e carapuça encarnada” (MORAIS FILHO, 1946, p. 163), divertiam o público na Barraca do Telles, durante a Festa do Divino, no Rio de Janeiro.

A festa cresce, cresce a repressão

No decorrer do século XIX, com a chegada da Família Real ao Brasil, edifícios teatrais em maior escala foram construídos nas capitais das províncias, modificando a paisagem urbana e potencializando a troca de sociabilidades nas praças durante as festas. Havia um grande preparo do espaço público, as cidades transformavam-se em palco⁴, como em um passe de mágica. Ornadas com pórticos e arenas provisórias, para os desfiles de alegorias, apresentações de bumba-meus-boi, títeres de fogo, etc. Nas praças, barracas, brinquedos, teatros de bonecos e modernas invenções como os espetáculos de vista e lanternas mágicas.⁵



O prestito dos Pingas — O kiosque 24. Crítica à destruição dos kiosques.

Carro alegórico do Préstito dos Pingas, “Crítica à destruição dos Kiosques”, para o Carnaval do Rio de Janeiro em 1907. Fonte: Fotografia atribuída ao amador Luiz Martins Corrêa, para a revista *O Malho*, 23 fev. 1907, p.17. Acervo digital da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

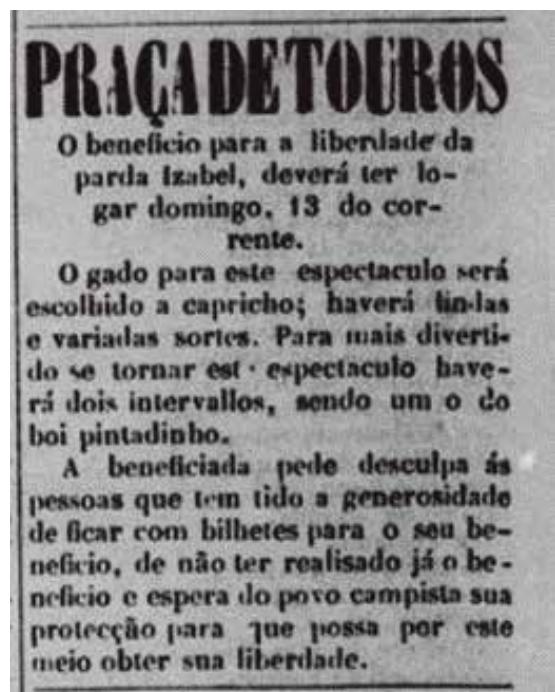
À medida que as festas ganham proporção, a repressão às manifestações populares no espaço público aumenta e impõe-se uma política de vigilância nas cidades. Os alvos da perseguição eram escravizados fugidos, pardos e pretos libertos. Em várias cidades a brincadeira do boi foi proibida por decretos. Estas expressões populares, reprimidas na rua, foram absorvidas pelo teatro. O fluxo entre o palco e a praça tornou-se cada vez mais intenso.⁶

A gestualidade, as danças e músicas da cultura negra urbana foram adaptadas no teatro musical, sobretudo nas Mágicas. Gênero com enredo pontuado por alegorias teatrais, de grande aparato cênico, recursos sofisticados de iluminação, uso de projeções luminosas, bonecos, cenários maquinados e orquestras completas, formadas majoritariamente por músicos negros.⁷ O espetáculo *Os Mysterios do Carnaval*, de Dias

Braga, foi apresentado em janeiro de 1895, no Theatro Recreio Dramático, com "grupos de mascarados, diabos, pierrots, etc. E o brilhante préstimo carnavalesco do Boi Gordo" (**Gazeta de Notícias**, 11 jan. 1895, p. 6).

Com o declínio das Mágicas no século XX, a estética teatral alegórica foi apropriada pelo circo-teatro e pelo Carnaval. As técnicas de construção dos cenógrafos e cenotécnicos do teatro foram aplicadas nos desfiles do Carnaval, com carros alegóricos e carros de crítica. Benjamin de Oliveira (1870-1954), empresário e palhaço negro, investiu no reaproveitamento das técnicas da Mágica em operação no espaço teatral múltiplo e diferenciado do circo-teatro.⁸

Anúncio de tourada benéfica para a liberdade da "parda Izabel", com brincadeira do Boi Pintadinho, Campos dos Goytacases (RJ), 1879. Fonte: *Monitor Campista*, 9 jul. 1879, Campos, p. 4. Acervo digital da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.



Tem boi no teatro e na festa

Nas cidades ou nos arrabaldes, as festas iniciavam com motivos religiosos, culminavam em folguedos e findavam com "batuques". Desses folguedos, o bumba-meu-boi é apontado por Santos como expressão do negro como sujeito ativo. Ele considera como elemento fundador do Boi, o desejo da negra Catirina. Pela via da brincadeira e da alegoria, os negros traziam de volta sua humanidade e seus desejos. Como sujeitos se colocavam frente à oposição do amo/patrão à realização desse desejo, de forma alegórica.

Dessa forma, encenam metaforicamente o "des- tino vulgar do povo brasileiro", seu drama. Como autor e protagonista, o negro dramatiza, alegorica- mente, seu lugar no mundo branco, quebrando um monopólio de representação, "apresentando de ca- beça para baixo o modelo internalizado por todos". O auto da morte e ressurreição do boi, na contem- poraneidade, seria arquétipo da sociedade pastoril. Segundo o autor, bumba-meu-boi significa o teatro do negro diante do fator de longa duração que é a escravidão no Brasil, com suas histórias silenciadas.

Políticas de repressão foram instauradas porque a ordem pública corria perigo, bem como a ordem social e mundial. "Emergindo da África profunda, um espectro rondava a sociedade escravista brasi- leira: o Boi Ápis" (SANTOS, 2004, p. 162). O silenciamen- to deu-se também na historiografia do teatro, em não reconhecer a importância dessas formas dramáticas e pedagógicas, embora haja um esforço de reparação dessa história.

Vale lembrar que, do período da "festa" da Con- quista, há registros da presença de "tourinhas" cons- truídas com vime, bambu e tecidos, desde o século XVI, nas naus portuguesas, utilizados nas chamadas "invenções" (MOURA, 2000, p. 124). É importante evidenciar que a brincadeira do boi perdura em todo o território nacional, de norte a sul e ao oes- te, com variações regionais, como um dos mais ricos

arsenais da nossa cultura e do teatro popular de formas animadas. O boneco do boi é ainda construído basicamente da mesma forma: por mãos, predominantemente, afrodescendentes.

Mãos negras e mestiças constroem, obstinadamente, os bonecos e alegorias da festa, do teatro e do carnaval brasileiros. Pelas frestas da sociedade hierarquizada e injusta, a cultura se manifesta, via alegoria teatral, com Teatro de Animação. Faz da folga o folguedo, do presépio faz presepedada, da mágica faz Carnaval e o boi resiste alegoricamente!

NOTAS

² BROCHADO, Izabela. *Dossiê Interpretativo do Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo*. 2014.

³ Ver: DIAS, José. *Teatros do Rio*. Do século XVIII ao século XX. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

⁴ Ver: LIMA, E. F. W. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

⁵ Ver: GUEDES, A. P. B. D. M. *Entre praças e teatros: formas animadas na cidade do Rio de Janeiro oitocentista*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Unirio. Rio de Janeiro, p. 118. 2011.

⁶ Ver: ABREU, M. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930*. Campinas: Editora Unicamp, 2017.

⁷ Ver: GUEDES, A. P. B. D. M. *Truques e traquitanas: a Mágica no Rio de Janeiro, um carnaval de luzes*

e formas animadas. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Unirio. Rio de Janeiro, 2019.

⁸ Em 2020, a Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro desfilou no carnaval do Rio com o enredo O rei negro do picadeiro, desenvolvido pelo carnavalesco Alex de Souza.

REFERÊNCIAS

CARDIM, F. *Tratado a terra e gente do Brasil*. Rio de Janeiro: Editores Leite & Cia, 1925.

CAVALCANTI, N. O. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da Corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LIGIÉRO, Z. *Teatro das origens: estudos das performances afro-ameríndias*. 1. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

MORAIS FILHO, M. *Festas e tradições populares do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 1946.

MOURA, C. F. *Teatro a bordo de naus portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII*. [S.I.]: Instituto Luso-Brasileiro de História, 2000.

SANTOS, J. R. D. *A história do negro no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Novas Direções, 2014.

TAUNAY, A. D. *Rio d'Antanho. Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v. t. 90, 1925.

VASCONCELOS, S. D. *Notícias curiosas e necessárias das cousas do Brasil*. [S.I.]: Na officina de I. da Costa, v. , 1668.

O MAMULENGO E O TEATRO DE BONECOS AFRICANO: ALGUMAS POSSÍVEIS CONEXÕES

Izabela Brochado¹

Em 2008, recebi um convite para dar uma oficina de teatro em São Tomé, capital de São Tomé e Príncipe, país peninsular formado por duas pequenas e lindas ilhas – São Tomé e Príncipe, localizadas na costa ocidental da África central.

Na minha bagagem, além de alguns textos teatrais, levei uma mala de mamulengos. Após três meses residindo na ilha, tínhamos montado a peça teatral *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes (1922-1999) e, paralelamente, formado um grupo de teatro de bonecos, o "Bonecos Animados da Ilha". Com este último, e com os bonecos brasileiros, montamos espetáculos a partir de histórias orais das Ilhas. Combinei com o grupo que, na minha volta ao Brasil, eu traria os bonecos e que, portanto, para continuarem se apresentando, precisariam construir os seus próprios. E assim foi! No entanto, um desses bonecos me pediu pra ficar: *Benedito, bicho véio no eito, tem cabelo no peito que dá doze moradô e não afunda, sou cortadô de cabresto e vendedô de carcunda.*

Benedito, um dos principais protagonistas do teatro de bonecos popular do Nordeste, é um vaqueiro negro, brigão e ao mesmo tempo amoroso e cheio de ginga. Nas mãos de Amador, o ator que o animava,



Apresentação do Grupo Bonecos Animados da Ilha (2012) – São Tomé e Príncipe. Foto: Izabela Brochado.

Benedito estava à vontade e fazia as mesmas estripulias e irreverências que fazia nas mãos dos mestres bonequeiros brasileiros. Amador nunca havia visto nenhuma brincadeira de Mamulengo, não era cópia ou aprendizagem por via oral. Benedito estava em casa, pois havia voltado ao chão de seus ancestrais. Na opinião de alguns estudiosos, a cultura européia é apontada como a principal fonte do Mamulengo, sendo a *Commedia dell'Arte* sua principal referência. No entanto, para alguns mestres bonequeiros, a fonte primária do Mamulengo encontra-se com os escravizados africanos trazidos para o Brasil entre o século XVI e o século XIX. Estas hipóteses podem ser vistas como a busca de uma genealogia tecida pela imaginação dos brincantes e apresentam novas possibilidades de se olhar para o assunto.

¹ Doutora em Teatro, atriz-bonequeira, diretora teatral, uma das fundadoras da Cia. Trapusteros, de Brasília (DF). Professora e pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília. Investiga principalmente as manifestações do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste Brasileiro, com ênfase no Mamulengo. E-mail: izabelabrochado@gmail.com



Conjunto de bonecos do Grupo Bonecos Animados da Ilha – São Tomé e Príncipe (2012). Foto: Izabela Brochado.

A primeira é de Januário de Oliveira, mamulengueiro pernambucano, falecido em 1977. Segundo o Ginu, após uma discussão entre Tião, um escravizado e o seu “amo”, o fazendeiro o açoitou muito:

À noite, quando o negro chegou na sanzala e justamente no lugar aonde dormia começou a lamentar a sua situação e dizendo para os outros: - O senhorzinho não parece ter aquilo que nós temos detrás do peito e que se chama coração. Parece que dentro do peito dêle tem uma pedra. Até a cara dêle é de pau. Mais que depressa o prêto práticamente esculturou uma figura, envolvendo em trapos, atravessando uma esteira na porteira da sanzala, começou fazendo tudo o que o patrão fazia ao correr do dia dêle (...). Tião, contente com aquilo, continuou todos os sábados fazer o mamulengo nessa cidade. E daí começou o mamulengo nordestino (BORBA FILHO, 1987, p. 75-6).

Há ainda o relato do mamulengueiro Manuel Francisco da Silva que diz que o Mamulengo apareceu pela primeira vez numa fazenda, tendo sido criado por uma mulher escravizada:

Diz-se de sua origem ter sido feita, numa fazenda do interior baiano, por uma preta escrava, uma variedade de bonecos representando os homens e os bichos do ambiente, e que a sua criadora pedira autorização ao seu senhor para fazer a ‘brincadeira’ e chamá-la de Capitão João Redondo em homenagem ao dono da fazenda (PIMENTEL, 1988, p. 41).

Enquanto na primeira hipótese o Mamulengo é visto como uma forma de revanche e de resistência, na última, aparece como uma espécie de conciliação entre as duas raças e os dois polos da sociedade escravocristã colonial. As contradições contidas nessas hipóteses trazem à tona a tensão presente no Mamulengo, que oscila entre a subversão e o conformismo. Se por um lado mostra uma crítica irreverente aos representantes das classes dominantes (latifundiários, policiais, políticos, padres) e tem em Benedito seu maior herói, por outro, muitas vezes reproduz e reforça valores e ideias conservadoras, principalmente no que se refere à raça e ao gênero.

As relações entre o Mamulengo e o teatro de bonecos na África, embora reconhecida por estudiosos, foi ainda pouco discutida e aprofundada. Parte, creio, é porque pouco sabemos no Brasil sobre o teatro de bonecos na África.

Durante meu doutorado realizado na Irlanda (2001-2005) e em pesquisa de campo principalmente na França, pude conhecer mais sobre as tradições de teatro de bonecos no continente africano e perceber algumas conexões com o Mamulengo.

Em razão dos parâmetros deste artigo, limitar-me-ei a examinar as conexões entre os bonecos usados em contexto dramático. Além disso, as referências aqui levantadas estão relacionadas mais aos procedimentos formais (representações visuais, temas recorrentes e música), do que às suas funções simbólicas ou cosmológicas subjacentes.

Temas, figuras e estruturas: alguns pontos em comum

Questões性uais

Temas relativos à sexualidade são recorrentes no Mamulengo e uma das principais fontes de seu humor. A sexualidade está expressa nas representações visuais dos bonecos (exposição dos genitais), nos movimentos (paródias de coito) e em muitas referências textuais (óbvias e subliminares). Em contraste com a tradição brasileira, sexualidade é raramente parte significativa nas tradições populares de teatro de bonecos na Europa.

Assim como no Mamulengo, a exposição sexual é muito comum nas tradições de bonecos africanas, aparecendo na representação visual das figuras e nos enredos das cenas. Alfred Scheinberg (1949-1992), em seu artigo *Ekon Society Puppets* (1977), baseado em pesquisas realizadas em 1906 por Percy Amaury Talbot (1877-1945), explica que esta tradição de teatro de bonecos nigeriana era organizada por uma sociedade dramática, Ekon (Ekong), bastante difundida e influente entre os povos ibibio do sul da Nigéria. Segundo Scheinberg (1977, p. 2), as peças apresentadas pela Sociedade Ekon se referiam "a assuntos atuais locais ou de interesse geral e as figuras representavam tipos sociais importantes para a comunidade". Os bonecos do Ekon eram fontes de entretenimento e de instrução da comunidade, sendo também usados como agentes de controle:

Estas peças empregavam o humor (frequentemente sexual) e a crítica pública dentro de um contexto ritualizado, com objetivo de influenciar as atitudes sociais e para expor os erros que, embora não fossem necessariamente ilegais, poderiam ameaçar o equilíbrio da comunidade ibibio (SCHEINBERG, 1977, P. 2).

Uma cena descrita por Talbot e citada por Scheinberg detalha um encontro sexual entre um boneco que representa o pai e sua nora. De acor-

do com o autor, "embora este incidente fosse apresentado de forma burlesca, a situação representada seria muito séria se ocorresse realmente na vida da comunidade". (1977, p. 7) Muitos tipos de exposições cômicas no Mamulengo (incluindo temas sexuais) podem agir como forma de controle social. Para citar alguns exemplos: frequentemente o personagem da "Velha", ou "Viuvinha" é concebido como sexualmente voraz e quase sempre ridicularizada por outros personagens e pelo público; as mocinhas são "quase" 'violentadas' por machos valentes; referências a atos de sodomia são recorrentes, aparecendo nos inúmeros trocadilhos cômicos e em alusões gestuais, como na cena em que o "Doutor" aplica uma injeção nas nádegas de um doente.

Podemos ainda estabelecer ligações entre as representações dos órgãos sexuais nas figuras dos bonecos que aparecem no Mamulengo com algumas tradições africanas, como nos bonecos Gelede. Roger Brand, no seu artigo *Statuettes articulées Yorubá* (1971) aponta que estes bonecos são esculpidos em madeira e são movidos por meio de cordas ou fios que, quando puxados para baixo, produzem movimentos repetitivos. Eles retratam cenas relacionadas a atividades sociais e de trabalho e personagens como ladrões, adúlteras e estrangeiros, incluindo clérigos muçulmanos e afro-brasileiros repatriados. Uma das cenas descritas por ele fala de um encontro sexual entre dois bonecos: "(...) o segundo era uma mulher que levantava o seu vestido durante uma dança e simulava um coito com um terceiro boneco, um homem com pênis articulado que, quando manipulado, ficava proeminente para se engajar no ato sexual" (1971, p. 14). Hans Witte, em seu artigo *World in Motion: Gelede Puppets of the Anago Yourubá* (2001) também fornece muitos detalhes de cenas humorísticas também fornece muitos detalhes de cenas humorísticas representando atos sexuais, incluindo falos eretos.



Mamulengo de la Mancha (2019). Grupo Trapusteros Teatro. Direção: Izabela Brochado. Foto: Raphael Mendes.

Encontramos no Mamulengo bonecos com características similares ao Gelede descrito acima, como a figura de um “padre” presente no Museu do Mamulengo, em Olinda (PE). O boneco está vestido com uma longa túnica preta na qual está escondido um pênis com um fio fixado em sua base. Quando o fio é puxado para baixo, o falo sai da túnica, causando um efeito surpresa.

A desproporção entre o tamanho do boneco e o órgão sexual remete ao grande falo de Karagöz, personagem central do Teatro de Sombras tradicional da Turquia, assim como ao falo de alguns dos bonecos que aparecem na África. Outro exemplo são as figuras

do teatro de bonecos dos Huaçás (Hausa) do Níger, que aparecem frequentemente com falos desproporcionais. Os bonecos são chamados diyan dabo (Os filhos da mágica).

Representações do trabalho

À parte as figuras que aparecem nos presépios mecânicos, bonecos engajados em atividades de trabalho são incomuns nas tradições europeias de teatro de bonecos, o que poderia indicar outra possível influência africana na tradição brasileira. Além da



Padre com enorme phalus. Boneco do Mestre Solon. Acervo Museu do Mamulengo, Olinda - PE. Foto: Izabella Brochado, 2004.

recorrência do tema, muitas destas figuras presentes nas tradições de bonecos africanos (principalmente nos Gelede descritos acima) e no Mamulengo são bastante similares em seus aspectos técnicos de construção, pontos de controle e articulação, tais como piladores e peneiradores de grãos, entre outros.

Embora Witte não indique o período em que os bonecos do Gelede apareceram, por sua relação com a mitologia dos Anago Yorubá, podemos supor que tenham mais de dois séculos. A área coberta pelos povos Anago Yorubá (Nigéria e Benin) foi, no século XVIII, de intenso tráfego de escravizados para o Brasil.

Cenas de trabalho. Acervo Museu do Mamulengo, Olinda - PE.
Foto: Izabela Brochado, 2004.



Pisa Pilão. Acervo Museu do Mamulengo, Olinda - PE.
Foto: Izabela Brochado, 2004.



Função da Música

No Mamulengo da Zona da Mata pernambucana, a música é um elemento fundamental. Além das músicas que fazem parte do repertório tradicional nordestino (coco, forró, baião), outras são criadas especialmente para certos personagens e são tocadas antes de suas entradas em cena. Estas músicas, geralmente chamadas de "baianos", além da função de anunciar ao público qual o personagem aparecerá em cena, informam nas letras nomes, profissões e atributos físicos e /ou psicológicos desses personagens.

Mary Jo Arnoldi (1995) aponta que nas mascaradas de Kirango Bamana – um tipo de dança dramática feita com atores/bailarinos e bonecos gigantes – da região de Segou, em Mali, cada personagem que aparece em cena possui uma canção particular. Também na tradição de teatro de bonecos do grupo étnico Tiv, da Nigéria, a música apresenta a mesma função. Prochan (1980, p. 27) descreve uma performance assistida em 1968 por Peggy Harper e explica que “cada personagem que aparece em cena é introduzido por uma canção com um ritmo característico”.

A gira e o giro da Calunga

Em algumas regiões do Nordeste brasileiro, Calunga é o nome dado ao teatro de bonecos ou mesmo ao boneco, sendo calungueiro aquele que o anima. Isso evidencia a relação com a boneca Calunga que aparece no Maracatu. Etnógrafos e folcloristas brasileiros há muito apontaram a influência dos cultos fetichistas africanos no Brasil, nos quais as figuras são vistas como possuidoras de poderes mágicos ou habitadas por um espírito. No Maracatu, a Calunga aparece como um dos elementos sagrados e como tantos outros objetos sagrados (axés), personifica a força dos ancestrais do grupo. Como salienta Mário de Andrade (1893 -1945), “a Calunga é provavelmente remanescente de cultos fetichistas africanos” (1935, p. 46).

Concluindo, podemos dizer que, embora os africanos não tenham podido trazer suas calungas para o Brasil como objetos físicos, elas permaneceram vivas nas suas memórias. E as calungas giraram, dançaram na gira, gingaram na festa e apareceram na brincadeira do Mamulengo.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário. A calunga dos maracatus. In: *Novos Estudos afro-brasileiros*. 1935. Trabalhos apresentados ao 1º Congresso Afro-brasileiro reunido no Recife em 1934, 1º volume. Rio de Janeiro: Ariel Editora, p. 39-47.
- ARNOLDI, Mary Jo. *Playing with Time: Art and Performance in Central Mali*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- _____. Playing the Puppets: Innovation and Rivalry in Bamana Youth Theatre Mali. In: *The Drama Review*, n. 118. New York: MIT Press - Tisch School of the Arts - New York University. 1988, p. 65-82.
- _____. El Dueño de la Magia: Por una Historia del Títere en Africa. In: *Puck*, n. 3. Charleville-Mézières: Institut International de la Marionnette, 1992, p. 78-87.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- BRAND, R. Statuettes articulées yoruba. *Anthropos*, n. 66, Barcelona: Anthropos Editorial, 1971, p. 550-554.
- BROCHADO, I. O mamulengo e as tradições africanas de teatro de bonecos. In: *Móin-Móin - Revista De Estudos Sobre Teatro De Formas Animadas*, n. 2. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2018, p. 138-155.
- DAGAN, E.A. *Emotions in Motion: Theatrical Puppets and Masks from Black Africa*. Montreal: Galerie Amrad African Arts, 1990.
- NIDZGORSKI, Olenka Darkoska. *Marionnettes et Masques*: Au Couer du Theatre Africain. Saint-Maur: Sepia, 1998.
- _____. El Dueño de la Magia: Por una Historia del Títere en Africa. In: *Puck*, n. 3, (1992), 78-87.
- PIMENTEL, Altímir de Alencar. *O Mundo Mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.
- PROCHAN, Frank. *The Puppetry Traditions of Sub-Saharan Africa: Descriptions and Definitions*. (Master diss.). Austin: The University of Texas at Austin, 1980.
- SCHEINBERG, Alfred L. *Ekon Society Puppets*. New York: Tribal Arts Gallery, 1977.
- WITTE, Hans. *World in Motion: Gelede Puppets of the Anago Yoruba*. Berg en Dal: Afrika Museum, 2001.

A CULTURA NEGRA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DOS ESPETÁCULOS *VEREKA* E *BONECOS & TAMBORES*

Michel Amorim¹

Este artigo reflete sobre a presença da cultura negra nos processos de criação de duas obras cênicas: *Vereka* (2013) e *Bonecos & Tambores* (2017), que entendem o tambor negro na cena como potencialidade étnica e estética para o cenário do teatro de animação.

Como artista-pesquisador, encenei, dirigi e atuei nos dois espetáculos, então parto da minha prática para fazer a análise. Como se tratava de uma experimentação com o tambor em ambas as montagens, tive a preocupação de convidar atores/músicos para compor o elenco. Em *Vereka*, produzido de forma independente, estavam no elenco Diego Vattos (ator e percussionista) e Luciano Lira (ator e músico). Em *Bonecos & Tambores*, montado pela Cia. Lama, o elenco tinha a atriz e capoeirista Carmem Virgolino; Diego Vattos e o músico e ator Rodrigo Ethnos. As obras são resultado do Prêmio de Pesquisa e Experimentação do IAP (Instituto de Artes do Pará), 2013 e Produção e Difusão – SEIVA, 2017, respectivamente.

Das muitas formas de tambor que existem no Pará, escolhi aquela que preencheu a minha infância, o curimbó. O personagem principal da manifestação

originária do Pará, o carimbó é um instrumento musical feito de madeira (tronco de árvore) e atende pelo nome de curimbó. O nome carimbó ou curimbó vem do tupi: curi é pau oco e m'mbó é furado. O carimbó foi reconhecido em setembro de 2014 como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil. Trata-se de uma manifestação cultural de origem negra e indígena que tem elementos da dança e da música como forma. Essa manifestação ocorre em várias localidades do Estado do Pará, ela é um elemento fundamental de tradição e identidade do povo paraense. Nos espetáculos de teatro de animação aqui observados, este tambor tem grande relevância nas encenações.

As obras contam um pouco da vida e da obra do Mestre de Carimbó Verequete, não de forma documental, mas como uma recriação bio-ficcional a partir da experimentação do tambor como personagem nos espetáculos. Augusto Gomes Rodrigues ou Mestre Verequete (1916-2009), homem negro nascido no interior, no município de Quatipuru, localizado na região Bragantina, do estado do Pará, ainda jovem se mudou para capital, mas foi no distrito de Icoaraci, região metropolitana de Belém que fincou raízes. No final da década de 1960, Mestre Verequete fundou o grupo de carimbó Uirapuru do Verequete. O Mestre foi um dos principais artistas a contribuir para que esta manifestação se tornasse uma das mais tradicionais expressões culturais do Pará. Segundo Verequete, a forma de tocar o carimbó deveria ser como nas origens negras, ou seja, “pau e corda”. O carimbó dito *tradicional* é geralmente acompanhado por dois ou três tambores feitos com troncos de árvores,

¹ Diretor teatral. Mestrando em Artes – Programa de Pós-Graduação em Artes- UFPA. Licenciado em Teatro – UFPA, 2013. Ator formado pela Escola de Teatro Dança da UFPA - 2006. Integrante da Cia Lama. Pesquisador de manifestações artísticas populares. Desenvolve pesquisa de teatro em miniatura junto ao Coletivo de Animadores de Caixa, é *performer*, bonequeiro e praticante de técnicas circenses. E-mail: michelamorim04@gmail.com



Vereka (2013). Montagem Independente. Direção: Michel Amorim. Foto: Adhara Belo.

variando sua confecção, nomenclatura e quantidade, dependendo da localidade (MONTEIRO, 2016, p. 16).

Vereka e Bonecos & Tambores têm muitas semelhanças entre si, tanto pelo próprio tema como pela narrativa que se ancora na figura do Mestre Verequete, fazendo uso da linguagem da dança, oriunda da própria manifestação cultural, o carimbó, quanto pelo uso do teatro de animação e da música, que são temas célebres do cantor carimbolesco paraense.

No espetáculo *Vereka*, a experimentação com os objetos/instrumentos musicais é bem mais acentuada, é basicamente um espetáculo de teatro de objetos. Foram utilizados em cena: tambores, que ora eram

boi, ora eram cenário ou bancada e, por vezes, utilizados como instrumentos musicais; instrumentos de efeitos; brinquedos de miriti² e objetos luminosos. Contavam de forma breve uma parte da história da vida do Verequete. Em *Bonecos & Tambores*, foram introduzidos outros tipos de bonecos como os de manipulação direta. Na montagem foram utilizadas para além da história de vida do Mestre, as suas letras/poesia de músicas para construção de cenas, o que chamo de uma recriação bioficcional.

Acredito que a construção de uma identidade negra e uma proposta de arte decolonial estão presentes nesses espetáculos não somente na obra acabada, mas desde o processo de criação. Podemos entender

arte decolonial como um produto cultural elaborado por povos considerados subalternizados, como o negro e o indígena, por exemplo. Ela se apresenta como mais uma proposta à arte produzida pelo colonizador europeu branco, vista como cânone do que é arte, com referência ao mundo greco-latino e a comunidade judaico-cristã.

Acredito que é adequado dizer que existe um modo de criação utilizado nas experimentações de

uma arte decolonial, dentro dos seus processos criativos, como metodologia de criação que desta forma se torna também decolonial. Em *Bonecos & Tambores* eu cunho uma imagem metafórica que é a roda de carimbó como modo poético de criação. Essa alusão à roda é uma invenção que faz alusão à organicidade presente em uma roda de carimbó. Quando um grupo de carimbó começa a tocar, as pessoas presentes no evento se organizam de forma espontânea para for-

Bonecos & Tambores (2017). Cia Lama. Direção: Michel Amorim. Foto: Diego Vattos.



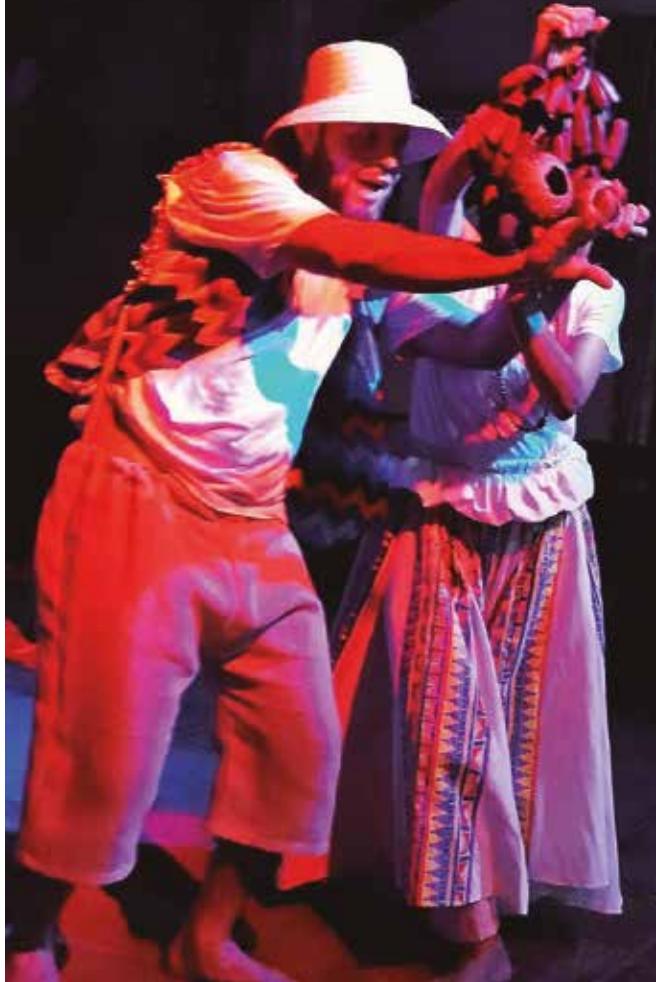
mar uma grande roda. Nela você pode ou não ter um par fixo para dançar, mas isso não impede que você saia dançando com todos que estão a sua volta, até porque não é uma dança que se dança colada ao corpo do outro. Esse movimento de troca coletiva, intensa, suada, esse ir e vir gera uma energia pulsante nos participantes e é a essa pulsação, a essa energia da natureza vibrante do carimbó, a que me refiro quando falo da roda como metodologia nos ensaios. Essa mesma energia que concede anima aos objetos utilizados em cena.

Em muitas sociedades tradicionais, como a indígena e a negra, a roda é uma forma de organização espacial das comunidades, um espaço de convivência democrática. Para entender como essa imagem funciona e por que a considero uma forma de agir na arte sob um paradigma decolonial, primeiro se faz necessário compreender como foi o laboratório de criação.

A metodologia de ensaios ocorreu com base nos seguintes elementos: 1) A poesia/letra de música do Mestre Verequete; 2) A sua biografia; 3) A experimentação livre dos objetos musicais do carimbó levados à cena; 4) A construção da cena a partir das histórias pessoais de cada atuante.

Durante o processo de ensaio comecei a enviar parte do material coletado da pesquisa para os e-mails do elenco, mas isso não estava funcionando, pois eles não liam antes de chegar aos ensaios. Foi então que comecei a levar esse material impresso para os nossos encontros e os deixava espalhados no chão na Arena dos Tajás, anfiteatro do Casarão dos Bonecos³. O material ficava espalhado em círculo no chão, como uma roda. Então os atuantes tinham a possibilidade de propor cenas a partir de uma letra, ou de uma história sobre a vida do Mestre, entre outras possibilidades dentro dos quatro elementos citados.

Assim como na roda de carimbó na qual dançamos o passo em um vai e vem, o elenco, dentro dessa roda de elementos, poderia ir e vir para criar as cenas esco-



Bonecos & Tambores (2017). Cia Lama. Direção: Michel Amorim. Foto: Diego Vattos.

lhendo, a qualquer momento, um dos elementos. Com isso, pudemos entender que a forma como se construíram as obras parte de caminhos diferentes da forma mais tradicional de fazer teatro, me refiro ao teatro de origem grega, que parte da ideia de uma dramaturgia, um tipo de teatro por vezes também chamado de teatro textocêntrico. Estas montagens têm como ponto de partida de criação, elementos de uma manifestação cultural de origem negra e indígena, o carimbó.

Antes de iniciar a criação das cenas propriamente ditas, o aquecimento corporal era realizado com base na dança do carimbó, enquanto o aquecimento vocal

se fazia cantando as canções populares do ritmo. Desta forma foram construídas as cenas.

Por que eu acredito que esses espetáculos contribuem com a construção da minha identidade negra? Eu preciso voltar um pouco na minha infância para contar uma breve história. Quando eu era criança na década de 1980, morador de um bairro da periferia de Belém, o *consagrado* bairro do Jurunas, sempre passava de ônibus perto da casa do Mestre Verequete. Um dia quando passava por ali com meu pai, ele apontou pela janela do ônibus e disse: — *Estás vendo aquele ali vendendo churrasquinho de gato?* Acenei positivamente com a cabeça. Era um homem negro, magro, muito alto e com um chapéu que para mim parecia gigante. - *É o Mestre Verequete, o Rei do Carimbó!*, disse meu pai. Na minha cabeça de criança aquilo não fazia o menor

sentido. Como era possível que um "rei" estivesse ali "largoado" no meio-fio da rua a vender churrasquinho? Levei muito tempo para compreender as condições de ser artista no Brasil, de ser um artista negro amazônico e compreender a complexidade dessa condição.

Criar estas duas obras de teatro de animação, tendo Mestre Verequete como mote é para mim, como indivíduo e artista, um exercício de construção e fortalecimento do que é a minha identidade enquanto negro, que se relaciona com essa herança e constante construção do indivíduo negro nas relações sociais, políticas e culturais. Tornar Verequete o protagonista nas peças é uma forma de trazer a presença negra como tema de encenação. E por entender que, ao se debruçarem no tema do carimbó como motriz dos processos de criação, estas duas obras

Bonecos & Tambores (2017). Cia Lama. Direção: Michel Amorim. Foto: Gilberto Mendonça.



propõem também um exercício para um tipo de arte decolonial, visto que se baseiam em manifestações de origem negra e indígena, povos subalternizados. A “simples” presença do negro no palco já carrega uma ideia de potência de descolonização do palco teatral, entendendo esse palco como herança europeia branca. Abordar temas negros e suas culturas, o racismo e o cotidiano do povo negro já constitui um posicionamento político estético identitário.

A importância de trazer um pouco da memória do bairro periférico onde se nasce é afirmar a relevância desse lugar na sua trajetória; é também um exercício decolonial, pois é uma tentativa de autorreferência do ponto de vista de vozes subalternizadas, a voz de um artista negro amazônico da periferia de Belém. A autorreferência é claramente um posicionamento político que remete de forma intencional ao conceito de lugar de fala presente na obra da escritora e artista negra portuguesa Grada Kilomba.

Concluindo, acredito que propor experiências em teatro de animação com temas da cultura de origem negra ou ainda de autorreferência da mulher e do homem negro é uma forma de colaborar para a construção das identidades negras no Brasil. É uma escolha étnica, e verificando de que forma essa escolha é trabalhada nos ensaios dos referidos espetáculos, se pode entender que isso marcará a malha estética da obra poética, contribuindo dessa forma para o fortalecimento das identidades negras.

NOTAS

² O brinquedo de Miriti é uma tradição cultural da cidade de Abaetetuba (PA), feito do tronco da palmeira chamada miriti ou buriti.

³ Sede do Grupo In Bust Teatro com Bonecos, local onde ocorriam os ensaios.

REFERÊNCIA

MONTEIRO, Vanildo Palheta. *CARIMBÓ DO SANTO PRETO: A presença Negra na Performance musical da Festividade do Glorioso São Benedito em Santarém Novo (PA)*. São Paulo: UNESP, 2016.

APONTAMENTOS SOBRE O PERSONAGEM NEGRO NO TEATRO DE MAMULENGO

André Carrico¹

O trabalho escravo persistiu como eixo de sustentação da economia brasileira por mais de 300 anos. Após a Lei Áurea, raras foram as tentativas de fomento à inserção social dos negros que, apesar de resistência e luta, permanecem marginalizados. Ainda hoje, a maioria da mão de obra dos serviços sujos e pesados é formada por afrodescendentes. Talvez decorra daí um dos lamentáveis motivos pelos quais, na comédia popular, o personagem-tipo negro tenha sido retratado como o criado cômico e ridicularizável. No Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, TBNP, isso não é diferente. Expressões, tiradas, formas de representação e situações dramáticas indicam o modo discriminatório como, muitas vezes, o boneco negro vinha aparecendo numa tolda (empanada) de Mamulengo.

Zildalte Macêdo observa na dramaturgia do João Redondo² a presença de três elementos inerentes ao universo colonial escravagista: "Se observarmos o TBNP veremos que ele ainda traz três elementos centrais ao teatro e que eram importantes e presentes na estrutura da vida numa fazenda naquela época: o capitão, o negro e o boi" (MACÊDO, p. 63).

¹ Diretor teatral e professor do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Doutor em Artes pela Unicamp, com pós-doutorado em Artes da Cena. Investiga as poéticas cômicas e as dramaturgias de matrizes populares, especialmente o Teatro de Mamulengo.
E-mail: andrecarrico7@gmail.com

Primeiramente, o capitão remete à patente postiça outorgada aos capatazes e "capitães do mato" que pastoreavam, perseguiam e recolhiam escravos fugidos. O próprio personagem-tipo que pela tradição batizou o gênero no Rio Grande do Norte, João Redondo, é um capitão e, de capitão em capitão, não precisamos ir muito longe para perceber, no Brasil, a permanência e atualidade da crença na resolução dos problemas a partir de uma tutela autoritária.

O segundo elemento é o personagem-tipo e geralmente protagonista representado por um negro: Benedito, Simão, Mateus e Baltazar. O primeiro nome remete a um santo católico muito ligado à devoção dos afrodescendentes, São Benedito. Já Baltazar, na tradição do presépio, é o nome atribuído ao Rei Mago negro e, não por acaso, uma das origens do Mamulengo foi o chamado presépio de fala: dramatizações do nascimento de Jesus, com fins catequéticos, a partir de fantoches.

Em seguida, o boi, legítimo produto da atividade pecuarista, centro de outras narrativas escravagistas, como a do Negrinho do Pastoreio e vedete das mais importantes danças dramáticas brasileiras, de Norte a Sul (Boizinho, Boi de Mamão, Boi de Reis, Boi Bumbá etc.).

O próprio mito de fundação do teatro de Mamulengo já localiza seu espaço numa senzala. Segundo essa lenda, o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste foi inventado por mãos negras e tinha como propósito zombar do branco que as oprimia. Caberia refletir talvez: a risada deflagrada pelo boneco negro se dá em razão da sua condição étnico-racial por si, ou se ri por-



Benedito. Boneco ventríloquo de Emanuel Bonequeiro. Ciacó - RN. Foto: Bruno Cesar.

que ele é pobre e humilhado e a plateia, sendo em sua maioria igualmente humilhada em tantas situações da vida, nele reconhece suas próprias mazelas?

Mestre Felipe de Riachuelo (José Felipe da Silva, 1950), um dos mais tradicionais brincantes do Rio Grande do Norte, costuma explicar o surgimento do João Redondo a partir de uma versão que ouviu na adolescência contada por um mamulengueiro chamado, ele mesmo, Benedito. Segundo seu Felipe, havia um capitão muito injusto e cruel com seus escravos. Numa de suas investidas, ao açoitar injustamente um escravo mais esperto, ele fez um boneco de seu amo

e, à noite, na senzala, diante dos amigos de cativeiro, representou a cena de tortura. Logo um dos cativos foi contar o ocorrido ao capitão, que acudiu ao local da brincadeira. Ao ver a continuação da representação, não apenas o mestre o perdoou pela zombaria, como pediu que fizesse outros fantoches e continuasse a brincar sempre, nas horas de descanso, para distrair a todos na fazenda.

Versões um pouco distintas também relacionam a gênese do Mamulengo ao contexto dos porões escravistas. Em Ricardo Canella, a fábula é narrada pelo mestre Chico Daniel (Francisco Ângelo da Costa, 1941-

2007), considerado o maior titeriteiro potiguar, e negro. Em Borba Filho, a criação da brincadeira é narrada de modo mais extenso na transcrição de uma entrevista a ele concedida pelo pernambucano Mestre Ginú (Januário de Oliveira, 1910-1977), de Recife. Nesse relato, o preconceito fica mais claro na descrição do diálogo. Quando o escravo justifica ao fazendeiro seu atraso no serviço por conta da gravidez da esposa, dizendo "minha mulher recebeu a visita da cegonha" é repreendido: "Negro imbecil, quem recebe a visita da cegonha é a minha esposa, não a tua negra.

A tua negra recebe, sim, a visita de um urubu" (BORBA FILHO, 1966, p. 91). Na versão de Ginú, o desenlace da história é semelhante ao de mestre Felipe, e a arte do boneco popular também é retratada como desforra pela indignidade da escravidão.

O desfecho do mito pode parecer de uma conciliação frustrante, mas que outra arma haveria para um escravo senão, ao menos, usar da sua criatividade para denunciar a opressão de que era vítima através da animação de pedaços de pau? Neste caso, o negro injustiçado debocha do branco³, na figura do patrão

Boneca Chiquinha, de Luciana Amaral. Foto: André Carrico.





Mala de Emanuel Bonequeiro. Foto: André Carrico.

ou mandatário dele. O próprio adjetivo “redondo”, designado ao capitão que serve de mestre de cerimônias e que dá nome ao próprio gênero no RN, indica uma complexão física não muito favorável ao personagem-tipo. Nas funções a que até hoje assisti, o vaqueiro negro geralmente se safa da vida madrasta usando de sua inteligência e destreza nas artes da luta e da sobrevivência. O Benedito ganha dinheiro, conquista a filha do patrão, laça o boi, triunfa nas lutas corporais, derrota a cobra e vence até a morte.

Mas nem sempre foi assim. Muitas vezes, o protagonista preto do TBPN apareceu como vagabundo, desordeiro, bêbado. Já ouvi de velhos brincantes o relato de piadas canhestras que, segundo dizem, hoje ficam fora da barraca. Na edição de número três da Revista Mamulengo, de 1974, encontramos a transcrição da peça para mamulengo *Você já viu negro prestar?*⁴ No texto, Capitão João Redondo, ao ordenar que o tocador interrompa a música para Benedito parar de dançar, afirma: “Negro, comigo, brincou, tá no couro” (PEREIRA, 1974, p. 25). Porrote, o valentão da peça, chega perguntando por Benedito:

PORROTE – Ô, seu Tocador, me diga uma coisa, você já viu nego prestar?

TOCADOR – Nenhum.

PORROTE – Nenhum, né? É, negro é uma desgraça mesmo, homem!

TOCADOR – Toma cuidado nele! (PEREIRA, 1974, p. 26).

Ao ouvir as ofensas e mais uma canção racista entoada por Porrote, Benedito entra em cena e lhe dá uma surra, expulsando-o. Mais tarde, o cirandeiro Tampa pergunta por uma moça:

TAMPA – Aqui teve uma mocinha por nome Cotinha [...] trajada de encarnado?

TOCADOR – Ah, uma preta? [...]

TAMPA – Preta, não! Respeita as qualidades que eu sou farinha de outro saco! (PEREIRA, 1974, p. 27)

Hoje, ao analisarmos o discurso de uma parte da comicidade do Mamulengo, racista e inaceitável, como é o caso do exemplo acima, é preciso considerar o contexto no qual estava inserido naquele período histórico e no qual, infelizmente, ainda está: aquele de uma sociedade altamente segregadora, na qual as desgraças da escravidão ainda perduram.

Bonequeiras e bonequeiros, atualmente, rechaçam o discurso considerado reacionário e preconceituoso de parte da tradição da brincadeira não apenas porque

Catita. Boneco da coleção de Mestre João Nazaro. Pombos (PE). Exposição SESI Bonecos do Brasil, Joinville (SC). 2008. Foto: Chan



já não há espaço para piadas discriminatórias, mas porque os próprios mamulengueiros discordam delas.

Shicó do Mamulengo, de Assu (RN), acredita que no João Redondo² o negro representa a sabedoria, a resistência e a inteligência do ser preto na sociedade opressora, mostrando que pode se dar a volta por cima... bater de frente com o preconceito". Para reconhecer e enaltecer a sabedoria ancestral da cultura africana, com a qual se identifica, Shicó criou um de seus bonecos de maior sucesso e com o qual faz sempre questão de fechar sua função, o Cabôco da Maiada, um pai de santo sagaz e que faz graça justamente pela inteligência — sabe tudo a respeito da plateia.

NOTAS

²Nome anticamente dado ao Teatro de Bonecos Popular no Rio Grande do Norte. A denominação majorava outrora, hoje está em desuso. A maioria dos brincantes potiguares por nós entrevistados, mesmo entre os que manipulam o personagem-tipo igualmente denominado de João Redondo, tratam o gênero como Mamulengo: Caçú de Mamulengo, Show de Mamulengo, Raul do Mamulengo, Shicó do Mamulengo.

³Geralmente o capitão do mato nem era branco, mas aqui estamos tratando do personagem-tipo do Capitão João Redondo, não da figura histórica.

⁴Segundo informa a Revista, a brincadeira, executada por Otacílio Pereira em Cabedelo (PB), foi gravada e transcrita por Altímar Pimentel (1936-2008) e já havia sido publicada em 1964 na Revista Brasileira de Folclore.

REFERÊNCIAS

BORBA FILHO. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. São Paulo: Nacional, 1966.

CANELLA Ricardo Elias leker. *A Construção da Personagem no João Redondo de Chico Daniel*.

Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Natal, 2004.

MACÊDO, Zildalte Ramos de. *Teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte: transmissão, negociação e circulação da prática do saber*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN. Natal, 2019.

PEREIRA, Otacílio. Você já viu negro prestar? *Revista Mamulengo*, Rio de Janeiro (Guanabara), n. 3, p. 24-29, 1974.

TEATRO DE ANIMAÇÃO E REPRESENTATIVIDADE: UMA TRANSPOSIÇÃO DO BONECO PARA A TV

David Matos¹

Ao contrário do que se imagina, o desafio natural do roteirista para superar a página em branco não é falta do que escrever, mas o que mostrar, o que deve ser visto antes de todos. E, além disso, responder a uma máxima do ofício: por que filmar a história deste roteiro? O que ela tem a dizer que já não tenha sido dito antes? Por onde começar? Como dizer? Como mostrar estas imagens através de palavras?

Há um processo criativo cujo exercício é encontrar uma imagem disparadora² para, a partir dela, narrar a narrativa para frente e para trás.

Num lugar como a Amazônia onde os rios exercem uma grande influência sobre seus habitantes, é quase impossível não se ver diante da imensidão das águas. Aliando este *habitat* de personagens fantásticos ao tema proposto pela Revista Mamulengo surgiu a imagem instantânea de um Benjamin-Boto, um ve-
lho-moço-menino-boneco, acocorado numa canoa. E, no curso do rio, passam por ele palavras-chave: MILITÂNCIA – APAGAMENTO DISCURSIVO – REPRESENTAÇÃO – RACISMO ESTRUTURAL – JUSTIÇA – PERIGO DE UMA HISTÓRIA ÚNICA – REPRESENTATIVIDADE – DIREITOS CIVIS – VIOLENCIA – TOKENISMO.

Entretanto, como é preciso traduzir uma parte na outra parte, para dar volume às vozes historicamente

silenciadas e ainda permeadas de desigualdade, injustiça, racismo e exclusão, optei por utilizar o conceito de Lugar de Fala³ especificamente na Amazônia, pois, de acordo com Dutra (2009, p. 23):

Nos programas que têm a Amazônia como objeto de reportagens, documentários, especiais e clips, as reiterações reproduzem o sentido de um lugar estabilizado no tempo, vazio humano, pleno de recursos em meio aos quais, índios e demais povos da floresta permanecem tanto invisibilizados quanto tidos como ineptos para dar racionalidade econômica aos recursos naturais. A mídia imprime, desta forma um caráter de imanência a determinados enunciados historicamente fabricados. Por isso, aqueles “povos” são midiatizados como diferentes, exóticos e só em virtude desses pré-construídos tornam-se frequentes nas pautas da mídia.

Ou seja: fica estabelecido a intenção de abordar um apagamento discursivo dos povos habitantes da região amazônica em contrapartida ao eterno enunciado imaginário em torno do exótico num relato de experiência com a mídia/meios de comunicação – neste caso, a televisão.

Nas palavras de Alexander Nehamas, “a arte popular de uma era é muitas vezes a arte elevada da seguinte” (KALLAS, 2016, p. 05), o que traduz o papel da TV na construção do nosso imaginário, sendo possível compreender o poderio das imagens no processo de comunicação, influenciando nosso consciente e inconsciente. Entretanto, essa enorme produção de narrativas passa por novos parâmetros qualitativos do mercado audiovisual e está cada vez mais atenta aos resquícios de memória histórica escravagista, re-

¹ Pseudônimo de Luiz Evandro da Costa Passos, roteirista, fundador da In Bust, coautor do programa Catalendas, graduado em Publicidade e Propaganda pela Faculdade de Estudos Avançados do Pará – FEAPA. Ministra conteúdos sobre Roteiro Audiovisual desde 2015. E-mail: oficinasdmatos@gmail.com



Programa *Catalendas* - Episódio Oxumaré (2008). Direção: Roger Paes. Foto: acervo Aníbal Pacha.

vendo expressões corriqueiras, tais como, mulata, doméstica, mãe preta, assim como o sentido das histórias de Negrinhos do Pastoreio, Sacis e Curupiras para as pessoas negras na atualidade. Balizados em conceitos de representação e representatividade, estes parâmetros procuram novos símbolos para designar as comunidades tradicionais promovendo empatia,

num processo de engajamento de um número cada vez maior de espectadores e desconstruindo a imagem de negros e indígenas do lugar de subalternidade.

Neste contexto cabe apresentar *Catalendas*, programa criado em 1999 pela TV Cultura do Pará, assim definido por Castro (2012, p. 154):



Programa *Catalendas* - Episódio *Baú de Histórias* (2006). Direção: Roger Paes. Foto: acervo Anibal Pacha.

De fato, a grande novidade na programação, foi o *Catalendas*. Realizado pela equipe da emissora com apoio de um grupo teatral, o programa narrava lendas e “causos” amazônicos através de marionetes e bonecos. Essas lendas procuravam resgatar o potencial lúdico das referências sociais e históricas da Amazônia e despertar uma espécie de memória afetiva na audiência. Na nova programação, era a emissão que melhor concretizava o ideal de representação de uma identidade. Embora esse ideal continuasse presente na índole da emissora e, portanto, em toda a sua programação, era o *Catalendas* que melhor o representava.

Muito além de “marionetes e bonecos”, o *Catalendas* se desenvolveu a partir da expertise dos integrantes da In Bust. Sob a coordenação de Anibal Pacha⁴, a equipe que pensou criativamente e executou a maior parte de cenários e bonecos dos episódios contava ainda com Adriana Cruz⁵ e Aline Chaves⁶, e com a produção executiva de Paulo Ricardo Nascimento⁷ e Cristina Costa⁸.

Numa dinâmica que possibilitava a experimentação de todo tipo de bonecos e materiais, como não tinha uma bíblia de orientação, o programa estabeleceu um

processo de criação identificado com o pensamento de Johan Huizinga (1872-1945) quanto aos elementos essenciais do jogo: ter um espaço, um tempo, um objeto a ser conquistado e um conjunto de regras.

O espaço era o vídeo, a TV, a linguagem audiovisual, já que toda a nossa experiência vinha dos palcos. O tempo, em relação ao tempo teatral, passou a ser exíguo já que cada episódio tinha a duração de 15 minutos – na prática um pouco mais de 13 por conta dos créditos iniciais e finais de cada episódio. O objeto a ser conquistado era uma audiência local que encontrasse no programa traços de memórias das narrativas orais da infância povoados por mitos, causos e lendas da Amazônia. E como não bastasse todos estes desafios, se estabeleceu que o conjunto de regras estivesse ligado à estética do programa a partir da orientação de Câmara Cascudo (1898-1986), quanto à localização dos contos:

- Ribeirinha;
- Rural;
- Urbano;
- Indígena.

Assim toda localização ribeirinha, rural e indígena era construída com materiais naturais expressivos regionais como miriti, patchuli, sementes, juta, tururi, abanos, paneiros, tecidos (chita, florão). E os episódios localizados na urbanidade eram construídos com materiais sintéticos e industrializados – EVA, TNT, papel/papelão, embalagens plásticas, carpete, barbante, etc.

Sob a orientação pedagógica de Zéa Fares⁹, o roteiro que alimentava essa equipe partia de análises da função de cada personagem dentro do programa. Preguiinho e Preguiça eram os personagens fixos, apresentadores. Ele representa a curiosidade, a sede de conhecimento infantil, é o princípio dinamizador da tradição, utilizando-se do seu cotidiano para impulsionar a história. Dona Preguiça é a própria tradição, a “mãe-preta”, a contadora de histórias, é ela que supre o ouvinte com a sua narrativa e conhecimento, dentro do seu vasto repertório de contos e lendas.

Escrever para estes personagens, dentro de uma obra seriada, era estar em constante processo de geração e concepção mental dos personagens — perfil psicológico, idade mental e estrutura de caráter expressos na sua fala.

De simples estrutura, seu texto era o mais coloquial possível, ainda que os diálogos usassem o pronome pessoal na segunda pessoa como forma de identificação com o linguajar regional. Havia um pré-roteiro cujos diálogos desenvolvidos para cada personagem eram elaborados num tom informal e divertido. Esse tom se estendia até mesmo para aqueles personagens que não eram fixos no programa como forma de manter contato com a fonte original da maioria dos contos, que antes de se tornar escrita audiovisual pertenciam ao campo da oralidade. Conforme Fares e Bastos (2016, p. 2-13):

As vozes captadas do oral e transpostas para o código escrito ou as matrizes impressas do oral contam sobre os nossos primeiros narradores, os narradores do afeto, encontrados na família e na escola, um começo lúdico de vivência com a palavra, com as histórias [...] Comprova-se o fato ao percebermos que educadores e crianças de outros estados brasileiros o conhecem e, outro dia, ao falarmos sobre o programa, em sala de aula, percebemos que muitos de nossos alunos do curso de licenciatura em Letras o reconhecem e confessaram que assistiam e adoravam, disseram ainda que conheciam as mitopoéticas amazônicas através dele.

E nestas “movências no tempo e no espaço” a presença negra ganhou representação e representatividade por meio da transposição do boneco do teatro de animação para a TV. O programa deu reconhecimento a ribeirinhos, caboclos, indígenas como os seres que, além de defensores, são profundamente integrados à floresta, à fauna, às águas. O espectador passa a querer fazer parte deste universo por se ver representado em modelos de sabedoria e sagacidade na convivência com um ambiente que, muito longe do exótico tão propagado, pode ser extremamente hostil — pelo desrespeito às terras de-

marcadas de comunidades tradicionais, o avanço das atividades econômicas causando o desmatamento descontrolado, o assassinato de líderes comunitários.

Deste modo, pode-se dizer que o principal objetivo do programa (quem sabe do jogo) foi cumprido: privilegiar personagens tão antigos quanto importantes para a cultura popular: o contador de histórias e seu ouvinte. Neste processo “o real dever do artista é salvar o sonho” diz Modigliani (1884-1920). Como reforça a *Carta das Responsabilidades do Artista*:

É neste mundo, cada vez mais desequilibrado — povoado de desigualdades e despovoado de encantos —, que se propõe para o artista o desafio de reencantá-lo. O que significa colocar-se em campo para transformar a sociedade por meio das artes: um sonho com pé na terra.¹⁰

Esse artista precisa estar além do “princípio de uma história única” quando a escritora nigeriana, Chimamanda Adichie (2019), fala da fonte dos estereótipos: “mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão”.

A arte é contemplada com uma diversidade de pessoas, de técnicas, de espaços e culturas que nos colocam para além de questões de raça e cor.

É como se fôssemos aquele velho-moço-menino-boneco, Benjamin-Boto, acocorado numa canoa que bem poderia ser representado pelo *Flicts* (1969), do Ziraldo. Somos imensos e vastos, somos cor de rio, cor de encontro das águas, somos luminescências e abrigo de possibilidade de muitas *animae* (almas) dentro de nós.

Programa *Catalendas* - Episódio *A Moça Lua* (2007). Direção: Roger Paes. Foto: acervo Aníbal Pacha.



É como se esse velho-moço até chegar a menino-boneco estivesse sobre a mesma questão movente das marés: do que brincam os meninos que serão poetas?

NOTAS

² Recurso criativo, termo criado pelo Prof. Maurício Kartum.

³ Djamila Ribeiro, filósofa, feminista negra e escritora e autora de *Lugar de Fala*.

⁴ Diretor, ator, bonequeiro, figurinista e cenógrafo. Integrante do In Bust – Teatro com Bonecos; professor da Universidade Federal do Pará – UFPA. Ministra conteúdos sobre Teatro de Formas Animadas desde o ano de 2010. Mestre em Artes (UFPA-2016).

⁵ Graduada em Letras – Língua Portuguesa e Mestra em Artes, ambas pela Universidade Federal do Pará (UFPA), e Doutora em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

⁶ Artista plástica e bonequeira.

⁷ Diretor executivo do In Bust, graduado em Licenciatura Plena em Teatro pela UFPA, Mestrado em Artes pela UFPA.

⁸ Produtora do In Bust, graduada em Psicologia pela UFPA.

⁹ Consultora pedagógica do *Catalendas*, Docente da UEPA.

¹⁰ <https://culturaeamae.wordpress.com/carta-das-responsabilidades-do-artista>

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FARIA, Hamilton; GARCIA, Pedro. *Carta das Responsabilidades do Artista*. 3. ed. São Paulo: Instituto Pólis, 2007.

CASTRO, Fábio Fonseca de. Comunicação, identidade e TV pública no Pará. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 18. n. 2, p. 149-167, jul./dez. 2012.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9 ed. rev., atualiz. e ilustr. São Paulo: Global, 2000.

DUTRA, Manoel Sena. *A natureza da mídia: os discursos da TV sobre a Amazônia, a biodiversidade e os povos da floresta*. São Paulo: Anablume, 2009.

FARES, Josebel Akel; BASTOS, Renilda Rodrigues. *Educar pela voz: movâncias no tempo e no espaço*. *Revista Brasileira de Educação de Jovens e Adultos*, v. 4 n. 7, 2016.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

KALLAS, Christina. *Na sala de roteiristas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento, 2017. Coleção Feminismos plurais.

TIRIDÁ, BENEDITO, BALTAZAR E CASSIMIRO COCO: A PRESENÇA DO NEGRO NO TEATRO DE BONECOS POPULAR NORDESTINO

Carlos Gomide¹

Daniela Rosante Gomes²

Iniciei minha trajetória com o Teatro em Brasília, (DF), em 1975, em uma oficina dirigida pelo ator e diretor teatral Humberto Pedrancini. Tive a primeira experiência com bonecos na montagem da peça teatral *A Cidade que não tinha Rei*. Com bonecos confeccionados com sucata montamos três fábulas de Esopo: *O Galo e a Raposa*, *O Cachorro e o Lobo* e *O Urubu e a Raposa*.

Fato marcante em minha vida foi assistir ao espetáculo *Festança no Reino da Mata Verde* do Grupo Mamulengo Só-Riso, de Olinda (PE), uma poética

inspirada no Teatro de Bonecos Popular Pernambucano: o Mamulengo. Encantado com essa apresentação (brincadeira), e principalmente com seu personagem principal, o Professor Tiridá³, fui conversar com o diretor e ator deste grupo, Fernando Augusto Gonçalves Santos. Muito amável, me indicou a leitura da obra *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, do escritor pernambucano Hermilo Borba Filho (1917-1976).

Neste livro, encontrei a transcrição de uma brincadeira do mamulengueiro pernambucano Januário de Oliveira, da cidade do Recife. O texto se chama *As Bravatas do Professor Tiridá na Usina do Coronel de Javunda*. É importante elucidar que o Mamulengo pernambucano tem como personagem principal masculino o boneco Simão, um boneco branco, e que Januário de Oliveira (1910-1977), um homem negro, criou seu herói também negro, batizando o personagem de Professor Tiridá.

Juntamente com um amigo chamado Miguel, montei essa peça com bonecos confeccionados com sucata, fazendo apresentações em aniversários, praças, escolas e outros lugares, realizando assim o meu sonho de viver exclusivamente da Arte. Depois de algumas apresentações em Brasília (DF), fomos para o Rio de Janeiro (RJ), outro fato de grande importância em minha vida.

No Rio, na inauguração do SESC Tijuca (1977), entre vários grupos de folguedo popular que se apresentavam, conheci o babauzeiro paraibano Antônio

¹ Fundador da Carroça de Mamulengos, bonequeiro, artesão, compositor e criador da linguagem estética da família Carroça. É pai de três filhas e cinco filhos, avô de quatro netas e criador de centenas de bonecos. Especialista em fazer pé de moleque, bolinho de milho frito e baião de dois de feijão verde, planta e distribui mudas por onde passa. Gosta de assoviar, cantar e contar histórias. E-mail: luziagomides@hotmail.com

² Artista arteira de várias Artes, aprendiz de Vida Viva, educadora sonhadora e realizadora de muitos sonhos e despertares, mamãe de três e professora na Universidade Federal do Tocantins, ama as gentes e acredita na importância de uma Educação (do) Sensível, que valoriza toda e qualquer criatura. Vive a alegria de pesquisar a Carroça de Mamulengos e teve a honra de auxiliar para que este texto viesse ao mundo. E-mail: danielagomes@mail.uft.edu.br

Alves Pequeno, Antônio do Babau (1917-1981), pois Babau é o nome da brincadeira na Paraíba. Dele ganhei de presente dois bonecos: Benedito e Doutor Franga de Galinha. Antes de ele retornar à Paraíba, eu disse a ele que um dia iria morar com ele. "Vai nada, você jamais vai lá por aqueles mundos", respondeu.

De volta à Brasília e, sabendo da realização do Festival de Teatro de Bonecos da Fundação José Augusto, em Natal (RN), eu e Miguel fomos participar desse encontro. Lá, conhecemos as brincadeiras dos Irmãos Relâmpago, Miguel Soares de Assis (1920-2002), José Soares de Assis (1928-2002) Antônio (Antônio Soares de Assis, 1931-1999), e Antônio Pequeno (Antônio Pedro da Silva, 1915 - falecido) e também de Chico de Daniel (1926-2007), todos da tradição do João Redondo, denominação do folguedo no Rio Grande do Norte.

Conhecemos também a brincadeira do babauzeiro paraibano Joaquim Guedes e do mamulengueiro Solon Alves de Mendonça (1920 -1987), pernambucano de Carpina (PE). Nesta viagem visitei Fernando Augusto, em Olinda, que gentilmente me presenteou com um boneco do seu acervo, Manoel Pacaru. Também adquiri outros bonecos, de Mestre Solón: a Cobra, o Palhacinho da Vitória, o Cangaceiro Ventola e o Janeiro. De Miguel Relâmpago: a Alma. E de Antônio Pequeno (Antônio Pedro da Silva – falecido): o Boi. Além de bonecas de pano vendidas por artesãs em feiras livres.

Miguel ficou em Brasília e eu segui para Uberlândia (MG), onde residia minha família por parte de mãe. Considerando já ter um pequeno acervo de bonecos da

tradição e, com a experiência adquirida nesse encontro, resolvi montar a minha primeira brincadeira utilizando apenas bonecos tradicionais. Apresentei *As Bravatas de Benedito na Fazenda do Doutor Capitão João Redondo* em várias escolas, bairros, praças, rodando o chapéu nas cidades de Uberlândia, Araguari (MG), Catalão e Cumari (GO), e Brasília.

Em Brasília, conheci o artista Potengy Guedes Filho, o Babi. Amigo que me acompanhou em outro festival



Benedito, Joaquinha e Cassimiro Coco (do terno de bonecos de Carlos Gomide). Foto: Samuel Macedo.

da Fundação José Augusto, onde conhecemos os bonequeiros Antônio Gordo (Manoel Antônio de Melo, 1905-1997), Garrafinha (Manuel Laurentino dos Santos, brincante nômade e sem documentos), Joaquim Lino (1927-2012) e Manoel Lucas, (brincante nômade e sem documentos).

Desta vez adquiri uma boneca de pano negra que se tornou a companheira de Benedito, a Joaninha. E criei para eles um filhinho, Cassimiro Coco, bebê que faz xixi em cena. Este boneco não existia na tradição e, com o tempo, tornou-se praticamente indispensável na mão de vários brincantes.

Depois de Natal fomos para Fortaleza (CE), onde conhecemos Pedro Boca Rica (1936-1991), brincante de Cassimiro Coco, a denominação do brinquedo no Ceará. De suas mãos recebi de presente uma verdadeira relíquia, o boneco Velhinho Paruara, que se tornou o meu sanfoneiro. Ao deixar a capital cearense, presenteei Babi com alguns bonecos. Ele criou o Mamulengo Estrela do Norte, se tornando nacionalmente conhecido.

Segui viajando até chegar à cidade de Mari (PB), cumprindo minha promessa de ir morar com Seu Antônio do Babau. Por volta de 1979 e 1980 convivi com esse babaueiro que se tornou a inspiração

Seu Antônio Alves Pequeno (Antônio do Babau), na Paraíba, esculpindo boneco em mulungu. Foto: Carlos Gomide.



de minha brincadeira. Em seu roçado, colhendo mulungu, a madeira tradicional de confecção dos bonecos. Em sua casa, confeccionando bonecos e convivendo com sua família. Em suas apresentações semanais, como seu ajudante em uma infinidade de brincadeiras em praças e ruas da cidade de Mari e outros sítios e povoados da região. Com ele, aprendi a arte maravilhosa de dar vida a um boneco. De Seu Antônio trago o espírito da minha arte, muitas saudades e também outros bonecos de meu terno.⁴

Depois deste breve relato sobre o início de minha trajetória, desejo apresentar algumas características do Teatro Popular de Bonecos do Nordeste como forma de refletir sobre a presença do negro nesta arte. Faço isso, considerando minha vivência nos lugares por onde passei durante o período de 1977 a 1983. Este Teatro retrata a sociedade com suas situações cotidianas e seus principais personagens: o Coronel, o Capitão, o Fazendeiro, o Soldado, o Cangaceiro, o Coveiro, o Padre, o Sacristão, animais como a Cobra, a Onça, o Urubu e o Boi, e também os personagens fantásticos, como o Cão, a Alma e a Morte. E muitos outros...

A dramaturgia dessas brincadeiras se desenvolve através de cenas curtas que os bonequeiros vão improvisando em um diálogo com o público ao longo da apresentação. A brincadeira é marcada pelo riso e pela alegria, embora existam também algumas cenas mais dramáticas. Os músicos também se integram às improvisações, obedecendo instruções dos bonecos e dos bonequeiros, que mandam tocar ou parar a música conforme a cena improvisada, utilizando instrumentos como: sanfona, rabeca, triângulo, violão e instrumentos percussivos (pandeiro, zabumba, caixa, etc.).

Nas brincadeiras que presenciei, o protagonista é um boneco negro que recebe diferentes nomes conforme a região. Percebi que na Paraíba a denominação mais conhecida é Benedito. No Rio Grande do Norte é Baltazar. E no Ceará é Cassimiro Coco. Na maioria das brincadeiras, esse personagem é um vaqueiro caracterizado pelo chapéu e por uma roupa

vermelha, e o enredo mais comum é a realização de um baile em que o protagonista é proibido de dançar por alguma autoridade: o fazendeiro ou a polícia.

Essas autoridades fazem comentários preconceituosos e utilizam expressões que desqualificam esse personagem pela sua cor, como por exemplo: "negro em pé é um toco, deitado é um porco". Valente e invencível, a característica principal desse boneco é justamente não demonstrar nenhuma reverência a nenhuma autoridade, e a maioria das proibições ou ofensas feitas a ele termina em pancadaria, resultando geralmente na morte dos oponentes.

Relatadas essas características, quero falar sobre a singularidade da brincadeira de Antônio do Babau. Considero uma dádiva inefável ter convivido com esse babauzeiro, que se tornou o meu mestre. A sua brincadeira se diferencia de tudo o que eu havia visto antes. Quem ler a transcrição de uma de suas apresentações irá perceber que se trata de um grande dramaturgo, dada a riqueza com que ele cria os conflitos entre os vários personagens que compõem o seu espetáculo.

Se o Teatro de Bonecos Popular retrata com seus personagens a gente de um lugar, o conjunto de bonecos de Seu Antônio é o exemplo perfeito de que isto é verdade. Em sua mala estava a família de Benedito: sua mãe Quitéria e os seus irmãos Baltazar e Gogóro. A família do Capitão João Redondo: sua esposa, sua mãe Cafumbú, seu filho João Bondade, suas três filhas, Marculina, Julieta e Julita, e o noivo de Marculina, Dr. Elizeu da Várzea da Goiânia Grande. Nela também estava representada a hierarquia de poder na sociedade: Soldado Pimenta, Belisca e Banha (negro e primo de Benedito), Cabo Féla, Sargento Cabaça, Tenente Zé Infício, Estevão Duro (chefe do policiamento), Príncipe Filipinho e Reis Felipe. Além do Padre João Velho sem Cuidado, a Velha Pelonha, Doutor Toureiro, o Jogador de Bozó, a Alma, a Morte, o Diabo, o Coveiro, a Cobra, o Jumentinho e o Urso. Além de muitos outros que enriquecem e possibilitam

o desencadeamento da história a partir de várias situações, sempre desenvolvendo uma singular narrativa. Confirmando minhas percepções, apresento a visão de Altimar Pimentel (1936-1991):

O titeriteiro Antônio Alves Pequeno constitui um caso à parte. O seu espetáculo não só difere totalmente dos demais, como lhes é superior. Apesar de conservar os principais personagens tradicionais, este titeriteiro estrutura suas peças com marca bastante pessoal, fugindo às situações insistentemente repetidas pelos demais. Com Antônio Alves Pequeno essa forma de teatro, por assim dizer, ganha novo direcionamento, libertando-se dos quiproquós que giram sempre em torno do baile, onde Benedito é apresentado como um herói desordeiro e invencível. Ele desmistifica o herói, pune-o até, e revela maior agudeza na crítica de costumes e na construção dos personagens, muito mais verossímeis e convincentes. As peças de Antônio Alves Pequeno evidenciam um leque mais amplo de possibilidades para o teatro popular de fantoches da Paraíba e do Nordeste e abrem perspectivas para uma evolução temática e estrutural desses espetáculos (PIMENTEL, 1988, p. 12).

O Benedito de Seu Antônio era a encarnação da doçura e da vivacidade em sua comunicação permanente e empática com a plateia. Emocionante era o seu carinho com as crianças. Quando aparecia na tenda, seu cumprimento era: "Errêêêêêê, mininaaaage! Vocês tão tudo bonzim?" As crianças respondiam alegremente: "Taaaamo Binidiiito".

Surpreendente era ele dizer: "Vocês gosta d'eu?" Ao que elas respondiam em coro entusiástico: "Gostaaaaamooooo!" E ele pedia: "Então bate uma palmaaaaaa pá eu?!" As crianças aplaudiam e ele gritava: "Eiiita parmagé!", ainda completando: "Ôh mininage, se vocês pricisá d'eu pra lhes servir até debaixo d'água! É só chamá!" Desejando demonstrar a altivez de Benedito, recordo essa passagem:

João Redondo: Eu tenho terra, tenho gado, tenho dinheiro, sou dono de tudo aqui!

Benedito: Você pode ter terra, gado, ter dinheiro, mas não é dono de tudo aqui porque eu não lhe pertenço!

E enfatizo a dignidade e determinação deste personagem neste diálogo com o Sargento Cabaça:

Sargento: Você tem terra?

Benedito: Não!

Sargento: Tem gado?

Benedito: Não!

Sargento: Tem dinheiro?

Benedito: Não!

Sargento: E o que que você tem?

Benedito: O que eu tenho ninguém vê: é coragem e opinião!

E relato mais uma cena. Na festa de casamento de Marculina, filha de João Redondo, está presente a família de Benedito: o pai, a mãe e seus dois irmãos. João Bondade, filho de João Redondo, fica incomodado ao vê-los na festa e diz ao seu pai: "Pai, pelo amor de Deus, papai! Eu não tô suportando esse neguinho com essa imundícia".

Na sequência, João Bondade se aproxima de Benedito que está dançando, tomando-lhe a "cavalheira" (a dama, a boneca). Diz: "é melhor você ir embora com a sua imundícia". Benedito responde: "Imundícia não. Esta é minha querida mãe, esse é meu querido pai, esse é meu querido irmão Gogó, e esse é meu querido irmão Baltazar", demonstrando assim amabilidade com a sua família.

João Bondade: "Eu não sei onde que eu tô que eu não lhe dou uma tapa". Benedito: "Se você me der uma tapa eu lhe dou mais de setenta!" João Bondade agride Benedito, que reage, dando-lhe uma tremenda surra. João Redondo, revoltado, exige a prisão de Benedito, obrigando-o a fugir.

Na medida em que não é encontrado, João Redondo demonstra sua truculência mandando Estevão Duro prender toda sua família. Então, Reis Felipe condena-os à morte na guilhotina, confirmado a afinidade de interesses das estruturas de poder que silenciam, punem e até aniquilam aqueles que se rebelam contra sua hegemonia.

Considerando o racismo estrutural refletido no desejo de subserviência que as classes dominantes têm para com os pequenos, o Benedito de Seu Antônio encarnava uma humanidade admirável. Era valente e corajoso, porém não invencível. Era frágil e impotente frente às forças repressivas. Muitas vezes, era preso e apanhava. Odiado e perseguido, as situações que envolvem Benedito e sua família são exemplos de injustiças históricas que presenciamos até os dias de hoje.

Se Abdias do Nascimento (1914-2011), ao criar o Teatro Experimental do Negro, desejasse criar com bonecos o mesmo Teatro que criou para atores, com o intuito de evidenciar o negro enquanto protagonista de sua própria história, fugindo aos estereótipos que marcavam as formas de sua representação, com certeza encontraria em seu Antônio Alves Pequeno um manancial de profunda inspiração.

NOTAS

³ Nesta montagem, o Professor Tiridá foi vivificado pelo singular brincante Nilson Moura, que, deixando saudade no coração de quem o conheceu, já brincou para subir.

⁴ Terno de bonecos – denominação dada ao conjunto de bonecos ou à totalidade de figuras que compõem uma brincadeira. (Nota dos editores).

REFERÊNCIAS

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

PIMENTEL, Altimar. *O Mundo Mágico de João Redondo*. 2. ed. ver. e ampliada. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundação Nacional das Artes Cênicas, 1988.



Maria Catolé, mãe de Benedito (do terno de bonecos de Carlos Gomide). Maria Catolé chora pelo roubo de seu galo de estimação. Confecção: Carlos Gomide e Antônio Gomide. Figurino: Idália Campos. Foto: Samuel Macedo.

PERCURSOS

A MULTIPLICIDADE DE JORGE CRESPO, UM CORAJOSO ARTISTA NEGRO BRASILEIRO

Débora Azevedo¹

Artista de múltiplas habilidades e diversas experiências que contribuem na projeção do universo criativo dos bonecos em diferentes meios e veículos artísticos, Jorge Crespo teve passagens significativas no Teatro e no Teatro de Bonecos, integrando o Grupo Carreta, de Manoel Kobachuk. Na televisão, criou e manipulou bonecos que marcaram nossa infância como o Vovô, do programa infantil *Canta Conto* com Bia Bedran da TV Educativa, e o Paquito, boneco de papagaio criado para o *Clube da Criança* ainda na Rede Manchete para entrevistar famosos junto com a apresentadora Xuxa, que o batizou e influenciou a origem de suas assistentes de palco, as Paquitas.

Na Música, integrou o grupo Vissungo com a proposta de unir e produzir música negra moderna. No Carnaval de 1988, introduziu alegorias de espuma no desfile da Escola de Samba São Clemente, tendo coordenado posteriormente a produção de alegorias e adereços em Escolas como Mangueira e Beija-Flor, entre outras. E é também um dos fundadores do Bloco das Carmelitas, que há mais de 30 anos anima o carnaval carioca.

A diversidade de experiências se coaduna em sua definição de si: *me vejo como um artista brasileiro que se inventou de acordo com as situações positivas que foram sendo apresentadas*.² Jovem de 18 anos no início da década de 1970, Jorge Crespo percebeu cedo os desafios de ser negro no Brasil, desenvolvendo pensamento crítico e agarrando as oportunidades que surgiam:

O negro no Brasil tem que buscar se colocar e estudar. Estudar, estudar, estudar... tem que estudar, tem que estar sempre indo à frente. Não deixar a mente ficar vazia nem poluída com tanta desinformação, doença, maldade, falta de respeito, porque o que se tem é uma total desigualdade de oportunidades! Total e absoluta. É uma coisa que as pessoas só percebem quando acordam, porque às vezes a gente vive em um torpor.

A inércia definitivamente não tem espaço em sua vida. Nascido na cidade do Rio de Janeiro em 22 de setembro de 1954, foi criado no bairro boêmio e de forte referência musical, Vila Isabel. Desde pequeno acompanhava a mãe no Salgueiro, escola de samba em que seu pai era patrono. Primogênito, recebeu esse nome por proteção de Ogum, orixá africano sincretizado na cidade com o santo católico São Jorge, e, de acordo com as religiões afro-brasileiras da Umbanda e do Candomblé, seguidas por seus pais, Jorge é filho de Oxossi. Com o pai pernambucano, descendente de holandeses, e a mãe negra, preta

¹ Diretora teatral, professora de teatro, servidora pública na Fundação Nacional de Artes e mestre em Ciências Sociais Aplicadas. Pesquisa teatro popular, nomeadamente o Mamulengo da Zona da Mata pernambucana, bem como a história da população negra no Brasil. E-mail: debora_azevedo@yahoo.com.br

mesmo, nascida no estado da Bahia, Jorge era incentivado a ser *médico* pela parte *branca* da família representada pelo pai, enquanto que a mãe e a madrinha sonhavam que ele fosse o *Sidney Poitier*³ brasileiro. Mas o jovem teve mesmo é que ingressar no serviço militar obrigatório ao completar a maior idade:

Primeiro eu queria ser paraquedista, mas não pude porque minha perna era queimada e não podia saltar. Então eu servi, me engajando como enfermeiro na Policlínica Central do Exército e foi aí que encontrei o teatro ao mesmo tempo em que eu tava servindo [...] lá eu fui designado como Ordenança do coronel [...] e a secretaria do coronel era

professora de latim e me dava livros, peças de teatro para ler. E, assim, ela foi me impregnando de Dionísio, disso, daquilo... e quando eu vi, eu tava apaixonado por Teatro.

Apixonado, ingressou no curso profissionalizante de ator da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (FEFIEG), hoje a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Ao mesmo tempo, passou a integrar o Grupo Ensaio, entrando em cartaz profissionalmente e vivenciando as primeiras perseguições e censuras impostas pelo regime militar na época. Ao se referir a sua atuação neste grupo num espetáculo criado com histórias individuais dos atores, Jorge descreve um acontecimento marcante que lhe despertou a consciência crítica de ser um *artista negro no Brasil*:

A peça era contando a história de um ator a cada apresentação. Uma história que nos marcassem. E eu contei uma história de uma menina que eu era muito amigo. Eu ia pra casa dela e conversava até tarde, todo dia e toda a noite... altos papos. Uma visão de mundo igual... ouvindo música e conversando. Aí um dia eu resolvi propor a ela namorar: "Ah, eu fiquei pensando, a gente se dá tão bem, quem sabe se a gente namorasse e tal?". Ela virou friamente e disse: "Eu gosto tanto de você, adoro você! Você é a pessoa mais linda do mundo, mas não dá". "Mas por que a gente não pode?" "Porque você é preto". Eu tinha 19 ou 20 anos... Aquilo ali me destronou feio, eu nem podia perceber o que tava acontecendo.

Segundo a filósofa Djamila Ribeiro, o processo de tomada de consciência racial "envolve uma revisão crítica profunda de percepção de si e do mundo" (RIBEIRO, 2019, p. 08). E foi a partir dessa reflexão profunda, em um país que socialmente se produz e se reproduz às custas de quatro séculos de escravidão e reforça, ainda, experiências de exclusão estruturais, que o jovem Jorge se dedicou a estudar, a refletir e a agir, transformando situações dolorosas em *positivas*: *Eu não tinha nenhum conceito quanto a isso. Eu achava*



Boneco Paquito. Foto: Débora Azevedo.

que ela não podia tá falando a verdade [...] Mas esse episódio gerou em mim uma revolução tão grande.

Nos meses seguintes, mergulhado nessas reflexões, passou a estudar sobre a história do Brasil e do movimento negro, sobre pedagogos como Paulo Freire (1921-1997) e o filósofo Friedrich Nietzsche (1844-1900), alimentado pelas discussões e pelos colegas da época. Nesse mesmo período passou a integrar o grupo musical Vissungo, acessando suas memórias e vivências de infância, em que tocava atabaque no terreiro de Umbanda frequentado por sua mãe e jogava capoeira no chão de terra batida na chácara que residia em Vila Isabel. O grupo musical foi criado em 1975 e seu nome faz menção a um canto de trabalho realizado por negros de Angola que foram escravizados como mineradores em Minas Gerais.

Na mesma época conheceu o Teatro de Bonecos de *uma forma muito especial*: a atriz Julia Guedes — que se tornaria sua primeira companheira e mãe de seu primeiro filho, Sebastião — o convidou para assistir ao espetáculo do Grupo Carreta, ele ficou encantado e passou a integrá-lo. A experiência intensa de ensaios longos diários, pesquisa de movimento, manipulação de objetos e desenvolvimento de técnicas e ideias a partir das provocações de Marilda e Manoel Kobachuk, do Grupo Carreta, o despertaram para as possibilidades de se ter boneco em tudo. *O boneco entrava aí? Em tudo que eu podia eu colocava boneco.*

Essas primeiras experiências na sua trajetória artística profissional marcaram a sua carreira. A consciência racial, a postura crítica nas relações sociais, as dificuldades enfrentadas, o estudo contínuo e a coragem de fazer com alegria o que estava ao seu alcance para aprender e se desenvolver diante das situações, o engajaram na militância do Movimento Negro da cidade do Rio de Janeiro. Atuou como Diretor Cultural do Instituto de Pesquisa de Culturas Negras (IPCN) e dirigiu vários shows musicais de artistas como Lenine, Aniceto do Império, Abel Ferreira

e Clementina de Jesus, que foi madrinha de batismo do seu primeiro filho. Criou e manipulou um boneco apresentador chamado *Black Charm* para Filó, principal responsável pelo início do Movimento Black Rio⁴: *O movimento negro me deu a possibilidade de exercitar o que eu sabia fazer. Eu sabia dirigir show de música e dirigi vários shows. E sabia fazer iluminação, representar, teatro e tudo o mais.*

Paralelamente foi chamado por Paulo Dionísio, então diretor da TV Educativa, para *colocar vozes em bonecos*. Chegando lá, percebeu que os bonecos seriam os feitos de papel por Gualba Pessanha, artista plástico conhecido como Plim-Plim, o Mágico do Papel. Diante do desafio, apresentou logo uma proposta de utilizar uma coruja-boneco de cor azul e branca que havia confeccionado e que, por coincidência ou não, representava as cores e o símbolo da TV Educativa: *Eles ficaram encantados e pagaram um curso em que aprendi tudo sobre televisão, de iluminação a enquadramento.* A proposta inventiva acolhida o levou a se dedicar durante uma década à TV com contribuições significativas no desenvolvimento da linguagem ainda pouco utilizada, como também no aperfeiçoamento de recursos e tecnologias, na criação e adaptação de métodos, construção e desenvolvimento de cenários e adereços para os bonecos, técnicas de gravação e filmagem, pesquisa e uso de materiais e visualidades ainda inovadoras na época, mas que viabilizavam a criação dos mundos de fábula e fantasias das personagens animadas.

A espuma foi o material que mais saltou aos olhos do lado bonequeiro e aderecista de Jorge Crespo. Sua introdução definitiva na confecção de seus bonecos e suas formas animadas ocorreu depois de uma situação de *aperto* que ele conta assim:

Eu tava pra fazer no Museu da Imagem e do Som, o lançamento do disco do J. Ramos que era um sambista [...] e eu queria colocar um boneco de apresentador que era o Jorginho do Sossego. Eu sempre abria com uma cena mamulengada, era



Boneco Vovô: Foto: Arquivo Jorge Crespo.

'Eu vou abrir um show aqui, chegava a polícia e tal'. Daí eu só consegui fazer a última camada do boneco no dia, era muito trabalho e tal e resolvi colocar no forno pra secar. E aí quando fui tirar do forno, o boneco tava todo derretido [...] daí pra frente comecei a trabalhar com espuma, esculpindo espuma.

Este material, já conhecido das pesquisas do Grupo Carreta, passou a integrar suas produções. A maleabilidade, a facilidade de colorir e a leveza do material são alguns dos pontos positivos destacados, além da redução do tempo de confecção e seu custo-benefício em programas de televisão e produções que exigem longos períodos de performance do ator-

manipulador. Essa dedicação ao material se solidificou em 1988 quando introduziu alegorias e adereços gigantes de espuma, esculpindo monstros, fera e outras figuras, orientando o trabalho de alegorias e adereços no Carnaval da São Clemente.

Em 1990, morando no bairro histórico de Santa Teresa, Jorge juntou-se a outros amigos e fundou o Bloco das Carmelitas que se tornou um dos mais destacados blocos do carnaval de rua do Rio de Janeiro.

Uma boneca de espuma de cinco metros de altura, criada por Jorge que também é diretor do bloco, representa e faz à frente da brincadeira, honrando a história do bairro e relembrando os bonecos de Olinda, gigan-

tes do Carnaval de Pernambuco e presente nas histórias que ouvia de seu pai quando criança.

Nos anos seguintes, esse caráter múltiplo e de forjar-se a partir das *situações positivas* que iam se apresentando o levou a uma série de experiências: desenvolveu o projeto de montagem de espaços culturais e teatrais, concebeu e ministrou oficinas de bonecos em organizações sociais e interpretou diversos personagens no teatro e no cinema.

Em 1996, formou a Cia. Jorge Crespo de Teatro de Bonecos, criando espetáculos de cunho educacional e dando continuidade a diversos trabalhos em mu-

seus, casa de shows, teatro, música, vídeo, televisão e propaganda. Dirigiu visitas teatralizadas e coordenou exposições com adereços, bonecos e atores no Museu da República, Museu da Maré, Museu Histórico Nacional e no Museu do Índio. Os bonecos continuavam a entrar onde poderiam estar.

Vivendo em Brasília há pouco mais de treze anos, Jorge Crespo continuou os trabalhos no Rio de Janeiro, ao mesmo tempo, que propõe e se (re)inventa na carreira: apresentou espetáculos em *shoppings*, trabalhou em colônias de férias, participou de festivais e, posteriormente, foi contemplado e montou espetáculos de sua Companhia através da lei de incentivo à cultura local, circulando em escolas, bibliotecas, territórios rurais e em teatros da capital. Em 2014, o espetáculo *Tem gente que Acredita...*, voltado ao público infanto-juvenil, esteve em cartaz por mais de dois anos. Neste trabalho atuava como solista animando diversas figuras, formas e bonecos, usava diferentes técnicas, explorando conhecimentos que adquiriu ao longo da carreira. De 2016 a 2018 foi, ainda, Presidente da Associação Candanga de Teatro de Bonecos.

Alguns desafios de saúde se impuseram a ele e sua esposa nos últimos anos, diminuindo o ritmo do inventivo e corajoso Jorge Crespo. A união e a parceria com a companheira Cláudia Vasquez trouxeram para os seus dias uma rotina de cuidados e responsabilidades domésticas. Vivendo de aposentadoria, a *cabeça não pára de criar, ao mesmo tempo que a pandemia nos impõe a esperar*. Segue, assim, escrevendo textos, criando bonecos e histórias, construindo cenários e adereços, aguardando zeloso o momento do retorno do trabalho vigoroso que sempre teve que viver na caminhada difícil de ser um artista negro, complexo e múltiplo, no Brasil. Jorge Crespo nos lembra que:

Eu não virei um cara que olha pro social, eu fui criado dentro disso. Do servir, do estar junto, do ser solidário, eu fui criado assim. Isso tudo faz parte da minha história mesmo [...] O povo negro tem o Candomblé pra se afirmar, entendeu?!

Tereza D'Ávila, padroeira do convento das Carmelitas, primeira boneca esculpida por Jorge Crespo para o Bloco das Carmelitas. A santa dá nome ao bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Foto: Arquivo Jorge Crespo.





Santa Efigênia, a primeira freira carmelita negra da história. Bloco das Carmelitas. Foto: Arquivo Jorge Crespo.

Tem muita garra, muita força, energia, história de luta e de vitória, então não tem essa de ter medo. Medo é uma coisa inventada pra te impor cabresto. E é por causa do medo que você vê tanta gente se entregando antes do tempo.

E, assim, percebo o quanto é marcante escrevermos e aprendermos sobre as trajetórias de vidas negras que nos lembram da importância de se “*criar oportunidades*” em um território tão plural quanto desigual como o nosso país. Desta forma, nos sustentamos despertos e em disposição a agir, pois só se combateativamente o racismo “*assumindo a responsabilidade pela transformação de nossa sociedade*” (RIBEIRO, 2019, p. 15). Que possamos seguir atentos e persis-

tentes, “*indo em frente*” e abrindo nossos caminhos assim como o corajoso artista Jorge Crespo.

NOTAS

² Os depoimentos de Jorge Crespo citados em itálico neste texto foram por mim recolhidos em entrevista realizada em Brasília, em janeiro de 2021.

³ Sidney Poitier, primeiro ator negro indicado ao Oscar. Ganhou a estatueta como Melhor Ator por sua atuação em *Uma Voz Nas Sombras* (1963). Disponível em: https://ebiografia.com/sidney_poitier/

⁴ O movimento *BlackRio* se formou na cidade do Rio de Janeiro nos anos de 1970, exaltando a música, a beleza e o orgulho de ser negro. Asfilófio de Oliveira Filho, o Filó, foi uma das personagens centrais do movimento. O movimento provocou uma mudança profunda na percepção da música e da cultura negras no Brasil. Para melhor conhecer sugiro a leitura de *1976: Movimento Black Rio*, de Zé Octavio Sebadelhe e Luiz Felipe de Lima Peixoto. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

REFERÊNCIAS

BLOCO DAS CARMELITAS. História, notícias e fotos. Disponível em: <<http://www.blocodascarmelitas.com.br/>>. Acesso em: 3 mar. 2021.

AZEVEDO, Débora. Entrevista realizada com Jorge Crespo, Brasília, 14 de janeiro de 2021.

GRUPO VISSUNGO. Dados artísticos, componentes, obra, discografia, shows e bibliografia crítica. Disponível em: <<https://www.dicionariompb.com.br/vissungo/dados-artisticos>>. Acesso em: 3 mar. 2021.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno Manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

O REI DA ESPUMA por Ana Paula Lisboa. Disponível em: <<https://www.correiobraziliense.com.br/impresso/2015/10/2669800-o-rei-da-espuma.html>>. Acesso em: 4 mar. 2021.

Jorge Crespo com bonecos negros (2021). Foto: Débora Azevedo.



DO INTERIOR PARA O MUNDO - AS LAMBE-LAMBEIRAS DENISE E ISMINE

Thales Sauvo¹

A importância da história das atrizes-bonequeiras e pedagogas Ismine Lima e Denise Di Santos é imensa e chega a ser um trabalho hercúleo selecionar os momentos-chave para este artigo. Em meio a tantas conversas que tive com elas pesquisando sobre o Teatro Lambe-Lambe nos últimos anos, ou recebendo conselhos de arte e de vida, muitas vezes me vi perdido na riqueza de detalhes que cada uma apontava sobre pequenos acontecimentos pessoais de suas existências: como não citar o olhar de Ismine sobre a artesanía de seu pai, que realizava trabalhos manuais como sapateiro? Ou o desejo que sempre teve em seu coração por leitura e conhecimento, que a fizeram galgar estradas que nem ela mesma podia imaginar? Ou reconhecer a importância da família de Denise, e o seu olhar afetuoso ao me mostrar a matéria em que sua bisavó foi capa de jornal, em 1973, enaltecendo sua alegria e vivacidade no título *D. Percília: 110 anos na travessia do tempo*?²

Sabe-se que essas duas mulheres têm grande importância na história recente do Teatro de For-

mas Animadas brasileiro, principalmente no que diz respeito ao Teatro Lambe-Lambe. Escolhi compartilhar nesse artigo, relatos confidencializados por ambas, por reconhecer serem pontos importantes em suas histórias pessoais. Aliás, confidências constituem aspecto importante do teatro idealizado por elas, um teatro contido em uma caixa.

Denise, que hoje tem 72 anos, nasceu em Irará, interior da Bahia, e desde pequena já estava *permeada pelo Teatro de Bonecos*. É pedagoga e especialista em Teatro de Animação pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. É filha e neta de brincantes populares, escravizados e alforriados. Conta que viviam do fumo, da mandioca e do feijão e que recebeu sua primeira boneca da avó, um brinquedo feito com pedaço de tecido da própria roupa. Passou a infância vendendo sua mãe fazer charutos e lapinhas³ para vender, e talvez daí tenha surgido o seu gosto e olhar atento sobre os processos manuais. Criou o Teatro de Animação da Escola SESC-Bahia, e também foi fundadora da Associação de Teatro de Bonecos daquele estado, no ano de 1987.

Ismine se formou em Pedagogia pela UFBA, trabalhou como instrutora de Teatro de Bonecos durante 20 anos na Fundação Cultural da Bahia e sempre esteve envolvida em movimentos políticos do país. Trabalha com Arte-Educação utilizando títeres como elemento motivador do processo educativo.

Um de seus projetos significativos, que sempre relata com orgulho, foi a criação do Circo de Papel, com apoio da Fundação Cultural do Estado da Bahia

¹ Formado em Artes Dramáticas pela Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna, graduando em Licenciatura em Teatro pela UNIRIO. É ator-pesquisador do Grupo de Teatro Depois do Ensaio desde 2012. É bonequeiro, produtor e um dos idealizadores do Festival de Teatro de Formas Animadas "Anima Praça" realizado no estado do Rio de Janeiro desde 2019.
E-mail: thalesauvo@gmail.com

D. Percília: 110 anos na travessia do tempo



Matéria sobre Dona Percilia Sena Souza. Jornal Diário de Notícias. Feira de Santana - Bahia. 23 e 24 dez. 1973. Foto: divulgação.

Dois 300 velhinhos do Abrigo do Salvador que, antecional, cantavam o "Pai, também pra Você" e se preparavam para comemorar o dia de São João, dona Percilia Sena Souza era a mais contente, o sorriso ainda muito vivo na moldura da boca já sem dentes. Ela era a dona da festa, homenageada pelos 110 anos de vida que vai completar no próximo dia 24. Mas como esclarece a Madre Superiora do Abrigo, "é sempre assim. Em qualquer encontro de festa que se faz aqui com os abrigados Percilia é a primeira a chegar e a mais animada".

O que, aliás, para dona Percilia, não é o saz de agora. O longo tempo passado não foi suficiente para apagar de sua memória os "sambas de pandeiro" cantados e dançados na pequena feira de Irará, onde ela nasceu no ano de 1863. Tudo

A vida pacata e tranquila da feira não impediu que dona Percilia fosse uma moça feiteira, não perdendo sambas, festejando reisado e solenidades fúnebres e religiosas.

— Naquele tempo se rezava a missa nela (velório) e todos iam me chamar sempre que havia ums, pois eu sabia tirar uma ress como ninguém.

Mas dormir tarde só mesmo nessas ocasiões especiais. Nos dias comuns, o sono chegava com o fim do dia, na hora em que o trabalho na feira terminava. Mas nunca houve segredo para chegar a uma vida longa.

— Eu fumava charuto e cachimbo, costumava

e Associação de Teatro de Bonecos da Bahia, resultado da imersão de quatro meses, feito em 1996, com o grupo Bread and Puppet Theater, dirigido por Peter Schumann, em Vermont, USA. Juntas, elas criaram o Teatro Lambe-Lambe.

Essas histórias podem ser assertivamente confundidas-entre cruzadas com a do Teatro Lambe-Lambe. Segundo as artistas, o Teatro Lambe-Lambe estreou na Feira do Interior, em setembro de 1989, já com o estatuto de Teatro desde sua primeira aparição no evento, realizado em Salvador (BA). Segundo elas, esse trabalho estreia como uma casa de espetáculo: *Com todos os requisitos de funcionamento de um tea-*

tro: palco; cortina de luz dado pelo sol durante o dia; à noite a iluminação se dava com uma lanterna, duas coxias e podendo ser assistido por um único espectador de cada vez, através de um visor.

A invenção foi inspirada nas antigas práticas dos fotógrafos ambulantes que surgiram no Brasil no século XX, e que também realizavam suas atividades em espaços públicos como praças e feiras. O nome Lambe-Lambe se deu porque esses profissionais davam a língua nas fotos durante o processo de lavagem para averiguar a qualidade de suas fotografias. E esses fotógrafos contribuíram para a historiografia imagética dos artistas do Teatro Lambe-Lambe, dei-

xando, por meio dos registros fotográficos, rastros dos olhares perdíveis da memória. Eles desenvolviam seu trabalho em uma câmara-laboratório⁴.

As criadoras do Teatro Lambe-Lambe têm forte engajamento na difusão da linguagem, realizando apresentações, conferências e oficinas em festivais,

escolas e debates, sempre dando atenção e importância à sua origem negra e do Nordeste do Brasil. Lembro-me de tê-las conhecido em um desses festivais onde apresentava minha própria caixa de Teatro Lambe-Lambe. Pela força que elas traziam em suas falas, o poder de atração que exerceram sobre todos

Ismine Lima e Denise Di Santos (2017) na festa de comemoração dos 28 anos do Teatro Lambe-Lambe. Cruzeiro de São Francisco - Largo do Pelourinho. Salvador (BA). Foto: Juliana Querino.



nós naquele momento foi enorme. É muito claro que a importância nos detalhes da linguagem também tem relação com as histórias pessoais de suas criadoras.

Ismine, que não revela a sua idade, nasceu na década de 1950 em uma cidade pequena, na Serra da Ibiapaba — “uma vila” - ela diz, hoje mais conhecida como Serra Grande, no estado do Ceará. Sua avó e sua mãe se casaram com pessoas brancas, e por isso ela era considerada cabocla⁵, o que a fez receber um olhar diferenciado por parte da família de seu pai. Sua família era muito ligada à Igreja Católica, e nas inúmeras vezes em que frequentava a igreja, admirava os fotógrafos lambe-lambe, afinal, *a única fotografia possível era com os lambe-lambe, eles ficavam na porta da igreja registrando tudo, igual a uma festa*. Ismine e sua irmã mais nova, quando crianças, faziam os próprios brinquedos com objetos, era tudo muito simples. Toda quarta-feira a sua família ouvia um programa de rádio com música chamado *Hora da saudade*. Só entrou em uma sala de Cinema pela primeira vez aos nove anos, e um pouco depois, criou seu próprio “Cinema” com a caixa de sapato da oficina de seu pai. Nessa brincadeira cobrava ingresso e fazia uma apresentação dentro da caixa para quem quisesse assistir.

Mais tarde, no seu encontro com a Filosofia e a Sociologia, Ismine viu um novo mundo se abrir, em que a sua construção como ser político contribuiu assertivamente para a artista que é hoje. Na universidade, ela teve contato com muitos profissionais que viam o desenvolvimento humano através da política e da educação. Quando se formou não conseguiu se encaixar em escolas tradicionais, então, juntamente com outros quatro companheiros, passou a desenvolver a educação não formal, alfabetizando quem se interessasse em aprender. Foi nessa ocasião que teve contato com alguns grupos de teatro. Começou a entrar nesse universo através da poesia, mas logo em seguida viu um espetáculo de Teatro de Bonecos, dentro de um grupo de estudos sobre o educador Paulo Freire (1921-1997).

Já Denise conta que fugiu com o circo três vezes, a primeira vez aos sete anos de idade, mas sempre vol-

tava para casa apanhando de sua mãe. No circo tinha música e pessoas que se apresentavam com bonecos, e isso a encantava. Outro registro importante é que aos nove anos vendia os charutos que sua mãe fazia na Liberdade, bairro mais negro da cidade de Salvador. Ela brincava de bonecos com os charutos em meio ao contato com todo tipo de gente e acredita que, de certa forma, sempre fez, nunca deixou de fazer teatro. Denise afirma que hoje se vê como construção de várias mulheres em sua vida. Sua mãe, Andreza Batista dos Santos, e sua irmã, Maria Neri Pinho, sempre a incentivaram mesmo contra todas as adversidades e isso a faz ser a mulher que é hoje. Todas as mulheres de sua família foram parteiras; já Denise foi parteira de bonecos. Em 1975, Denise assumiu a direção da Escola do Sesc-BA, e com o Grupo de Teatro de Bonecos, no SESC, encontrou Ismine, que, por sua vez, participava do Grupo Mamulengo Produções Artísticas, com o Mestre Elias Bomfim. Ali perceberam suas afinidades pedagógicas e juntas criaram o Teatro Lambe-Lambe.

O ateliê do imaginário das atrizes-bonequeiras e pedagogas foi se formando desde quando eram pequenas, mas o ponto definitivo se deu quando elas decidiram usar uma antiga câmera de fotografia lambe-lambe para abrigar sua primeira história, *A Dança do Parto* (1989). A história apresenta uma pequena boneca manipulável, uma mulher negra de espuma. Essa personagem dá à luz um pequeno bebê também feito de espuma, em meio a gestos míimos que causam grandes efeitos, sem o auxílio de recursos tecnológicos. Trata-se de uma criação estruturada na escolha de trabalhar com a força da voz de sua própria manipuladora, apresentando uma narrativa repleta de camadas. Segundo as suas criadoras, trata do nascimento como preciosidade, e sua delicadeza recomenda que seja vista apenas por um espectador a cada apresentação.

Para as criadoras, o Teatro Lambe-Lambe pode ser considerado um resgate da herança deixada pelas mulheres negras trazidas ao Brasil para serem escravizadas. Como forma de abrandar as dificuldades vi-



5º FESTI LAMBE (2018). Valparaíso - Chile. Foto cedida pela Fundación OANI de Teatro.

vidas por aquelas pessoas, essas mulheres arrancavam pedaços de suas roupas e apenas com amarrações feitas à mão criavam pequenas bonecas conhecidas como Abayomi⁶. Essas formas em miniatura traziam a imagem de orixás e outras figuras que transferiam alegria ou calma a quem as carregasse.

De alguma forma, o trabalho das Abayomi serviu de referência à miniatura contida no Teatro Lambe-Lambe, e este por sua vez, se torna suporte proporcional a esse ideal de trabalho “arquitetônico” de criação. É curioso como em meio a esses processos e atravessamentos, as artistas de Teatro Lambe-Lambe



Estréia do Teatro Lambe-Lambe. Praça do Parque de Exposições. Salvador. 1989. Foto: divulgação.

recebem a herança de suas mães criadoras, tal qual elas receberam de seus antepassados ou em outras experiências por meio das suas famílias.

Falar de vida e continuidade dessa experimentação que ganhou e continua expandindo seu território, é desejar vida longa! A linguagem propositiva e relacional do Teatro Lambe-Lambe, conectada à memória e à autonomia do próprio lambe-lambeiro, eterniza-se na troca com o espectador passante.

De acordo com Denise, o Teatro Lambe-Lambe é o parto das duas, são as vísceras dela com o olhar poético de Ismine. A grande felicidade de Ismine nesse encontro é que, com o Lambe-Lambe, os alunos viram mestres e os mestres viram alunos: todos aprendem com todos a cada nova experimentação e descoberta. Sigo celebrando a frase de Ismine Lima, dita em um de nossos encontros: "Nós não temos um formato, somos um estilo!".

NOTAS

² Para a escrita deste artigo realizei entrevistas com as duas lambe-lambeiras e optei por incorporar suas falas diluindo-as no texto.

³ Presépio que se arma na época natalícia principalmente no Nordeste.

⁴ Pequena caixa com uma lente apoiada em tripé.

⁵ Designação dada no Brasil para o indivíduo que foi gerado a partir da miscigenação de índio com branco.

⁶ Tradução livre para encontro precioso em lorubá.

BELTRAME, Valmor. Teatro Lambe-Lambe: peculiaridades e desafios. *Revista Anima*, Belo Horizonte, n. 3, 2015.

REFERÊNCIAS

Blog sobre Teatro Lambe-Lambe: <<https://teatrolambelambe.blogspot.com/>>

Site Anima Praça – Festival de Teatro de Formas Animadas RJ: <<https://www.animapraca.com.br/>>

ROSIÈRE, Conceição. O Peep Show e o Teatro Lambe-Lambe. *Revista Eletrônica. Teatro Lambe-Lambe 30 anos*, 2020.

ARRUDA, Kátia de; BELTRAME, Valmor. Teatro Lambe-Lambe – O Menor Espetáculo do Mundo. *Revista DAPesquisaOnline*, v. 3, ano 5, n. 1. CEART/ UDESC, ago. 2007- jul. 2008.

GORGATI, Roberto. O Teatro Lambe-Lambe e as narrativas da distância. In: *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, v.1, n. 8. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2011.

TEXTO DRAMÁTICO

JONGO MAMULENGO¹

Coletivo Bonobando

(O público entra no teatro e é recebido pelos atores e pelos músicos que cantam e tocam.)

ESCATIMBOLIMBÁ (Bucy Moreira e Abelardo Caipira)

Bolá escatimbolibá (2x)

Bolimbolá escatimbolibá

Bolá escatimbolibá

Bolá

Mulher não pode com serviço de roça (2x)

Foice e machado mulher não pode pegar

Mulher só pode é com serviço de cozinha

Feijão, arroz, carne e farinha

Pimenta, cebola e sal

Bolá escatimbolibá (2x)

Bolimbolá escatimbolibá

¹ *Jongo Mamulengo* – uma brincadeira do Coletivo Bonobando, do Cordão do Boutatá e do jongo da Serrinha

Jongo Mamulengo estreou no dia 4 de novembro de 2016, na Casa do Jongo da Serrinha, na Serrinha, em Madureira, no Rio de Janeiro. Desde então, tem se apresentado em diversos locais, tendo realizado temporada no Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro, entre 27 de maio e 18 de junho de 2017. Recebeu Menção Honrosa no 4º PRÊMIO CBTIJ DE TEATRO PARA CRIANÇAS - Temporada 2017 pela importância de sua proposta.

A partir da ideia inicial proposta por Dyonne Boy, do Jongo da Serrinha, este texto foi criado pelos integrantes do Coletivo Bonobando que participaram do processo: Adriana Schneider, Karla Suarez, Lívia Laso, Lucas Oradovschi, Marcelo Magano, Patrick Sonata e Thiago Rosa, tendo recebido inúmeras contribuições dos participantes do projeto.

Este trabalho é dedicado *in memoriam* às nossas amigas e aos nossos amigos que se encantaram nos deixando com muitas saudades. Nossos respeitos, profundo agradecimento, amor e axé à Tia Maria do Jongo, à Luiza Marmello e ao Mestre Zé Lopes.



Jongo Mamulengo (2016). Coletivo Bonobando. Direção: Adriana Schneider.
Foto: Ricardo Brajterman.

Bolá escatimbolibá

Bolá

Em casa de fandango

Eu me atrapalho tanto

Acabo escangalhando meu chapéu de palha (2x)

Papai disse missa

Mamãe e apoiou (2x)

Bolá escatimbolibá (2x)

Bolimbolá escatimbolibá

Bolá escatimbolibá

Bolá

Sou a viuvinha que veio de Belém

Quero me casar e não acho com quem (2x)

(Quando o público já está acomodado, os músicos se sentam nas laterais da empanada e cantam uma sequência de jongos. Enquanto cantam, as atrizes e os atores dançam trazendo pássaros, que sobrevoam a plateia. Um ator é o caxinguelê e vem brincando com o público. A movimentação segue até se posicionarem atrás da empanada.)

SABIÁ CANTOU NO ALTO DA GAMELEIRA (Domínio público)

Sabiá cantou no arto na gameleira

Sabiá cantou no arto da gameleira

Aribú comeu o que papai mamãe me deu

Aribú comeu o que papai mamãe me deu

SARACURA (Pedro Monteiro e Darcy Monteiro)

Cantarolava Saracura

Levou o lenço da moça

Que ficou chorando

Que pecado que ela leva quando morrer

Cantarolava...

Sabiá cantou na laranjeira

Se a rolinha tá de luto ou de sentimento

Sinhá dona perguntou o que que tá chorando

Que pecado que ela leva quando morrer

DESAFORO (Vovó Maria Joana)

*Desaforo de camundongo pegô vara foi cariar
Ninho tá na paineira quero ver quem vai tirar
Ai papai, ai mamãe
Ninho tá na Paineira quero ver quem vai tirar
Marimbondo tão pequenino
Botou fogo no cafezal
Ninho tá na Paineira
Quero ver quem vai tirar*

CARNEIRO TÁ NA SERRA (Vovó Maria Joana)

*Carneiro tá na serra - queria descerimão
Ai ai ai - queria descer
Ui ui ui queria descerimão
Ai ai ai - queria descer
Burro de cangaia - queria descerimão
Ai ai ai, queria descer
Eu estou falando - queria descerimão
Ai ai ai queria descer*

PIEI NA PEDRA (Darcy Monteiro)

*Pisei na pedra
A pedra balanceou
Levanta meu povo
Cativeiro se acabou*

Diz ôôô

BOI PRETO (Darcy Monteiro)

*Boi preto deixa a vaca passear
A vaca tá mugindo
O bezerro quer mama
A só!
Que mamar, que mamar
Boi preto o bezerro quer mamar
Que mamar que mamar
Boi preto o bezerro quer mamar*

*Olha burro com cavalo
na cocheira grugunando
Burro fala baixo e
Cavalo fala gritando*

*Que mamar, que mamar
Boi preto o bezerro quer mamar
Quer mamar quer mamar
Boi preto o bezerro quer mamar
Quer mamar, quer mamar...*

TODOS - Machado!

(Os tambores param.)

Passagem: Mestre Darcy do Jongo e Vovó Maria Joana contam a história do Jongo da Serrinha

DARCY (entra cantando o jongo MESTRE DARCY, de Celso Marinho.)

*Quem é esse nêgo que pegou o caxambú
E desceu a Balaiada
Foi lá pra Lapa ensinar a embigada
Quem é esse nêgo?
Mestre Darcy, Mestre Darcy
Machado!*

(Os tambores param. Mestre Darcy, um boneco ventríloquo, se posiciona ao lado da empanada. Ele será o Mateus do mamulengo durante toda a brincadeira.)

DARCY - Ladies and gentleman! Good Morning! Boa tarde, minha senhora! Boa tarde, meu senhor! Desde cedo eu amasso panela para aprender a ser tocador: tambú, caxambu e candongueiro. Deus abençoe as crianças da Serrinha e também do mundo inteiro! Muito prazer, my name is Darcy Monteiro... mas pode me chamar de Mestre Darcy que eu acho mais chique (Ri).

VOVÓ MARIA JOANA (de dentro da empanada) - Ô Darcy!

DARCY - Ô minha mãezinha, olha que música bonita que eu fiz para a senhora! Canta minha sobrinha!

CAXAMBÚ DE SÁ MARIA (Darcy Monteiro)

*Vamos falar de Sá Maria
Vamos falar com singeleza: — sim
Sá Maria na beira do fogão
Tocava Caxambú
Relembrando o seu torrão*

*Mas ela chorava pra voltar
Estava sentindo saudade do seu lugar
E recordava do Candongueiro
Batido com maestria com Pai João*

*E nesse tempo era moço
e o som vibrava
no seu coração*

*Com o negro João
tirando som do Candongueiro
Dentro do terreiro
Com a sua simpatia fazendo vibrar
O coração de Sá Maria.*

(Enquanto os músicos cantam e tocam, Vovó Maria Joana surge dançando na empanada, com pássaros, o boi e outros elementos animados. O caxinguelê dança na frente da empanada.)

DARCY - Está gostando, minha mãe?

VOVÓ MARIA JOANA - Muito bonito, Darcy! Boa tarde, criançada! Boa tarde, tocadores! (Diz a sua lôa)
*Eu cheguei aqui mocinha
Lá das terras de Valença
Da fazenda de onde eu vim
Trouxe jongo, amor e bença
Mãe de Santo me tornei
Com as bênçãos de Oxalá
Mulher preta sou guerreira
Não me canso de lutar
Já passei pela Mangueira
Mas a vida me dizia
Pra subir a Balaiada e viver lá na...*

TODOS - Serrinha!

VOVÓ MARIA JOANA - Machado! (os tambores param) Mas meu filho, cadê as minhas panelas, Darcy?

DARCY - Ô mãe, eu peguei pra fazer as bananeiras crescerem, mas elas não crescem. Eu já chamei chuva, já chamei sol, já fiz até cantoria bonita e nada, minha mãe.

VOVÓ MARIA JOANA - Mas meu filho, você sabe tocar o jongo certo?

DARCY - Me ensina os fundamentos, minha mãe!

VOVÓ MARIA JOANA - O jongo veio junto com os africanos, nossos ancestrais, era chamado de batuque, nos cafezais era um canto secreto para o dono de terra não entender e só os mais velhos é que podiam saber.

DARCY - Preta Velha Jongueira!

VOVÓ MARIA JOANA - Não me arremeda, Darcy!

DARCY - Desculpa...

VOVÓ MARIA JOANA - No jongo são dois tambores: tem o caxambú... Toca, tocador! (Os tambores tocam) e o candogueiro. Pra jongar, meu filho, tem que antes saudar os tambores no terreiro.

DARCY - Ô maezinha, tem o caxambú e o candongueiro... e se eu quisesse dar uma inovada e criasse o tambú? Mostra aí, tocador!

VOVÓ MARIA JOANA - Muito bem, Darcy.

DARCY - Gostou, minha mãe?

VOVÓ MARIA JOANA - Muito lindo!

DARCY - E como é que dança, minha mãe?

VOVÓ MARIA JOANA - Os mais dançados na Serrinha são o tabiado e o amassa café, presta atenção! Dança, minha sobrinha!

(Ela vem para frente da empanada e dança o jongo, mostrando como se faz.)

DARCY - Vou dançar também!

(Darcy, o boneco ventríloquo, vem dançar com ela.)

VOVÓ MARIA JOANA - Vai aprender, meu filho! E tem também o amassa café! E tem um que é conhecido como: "Um, dois... um, dois"

DARCY - Esse aí vai ficar como minha marca registrada!

VOVÓ MARIA JOANA - Você não é mole, hein, Darcy?! Palmas para a minha sobrinha!

(Os tambores cessam.)

DARCY - Tá bom, tá bom, mas e a bananeira?

VOVÓ MARIA JOANA - Reza a lenda que o jongueiro plantava a bananeira à meia-noite e com um toque mágico do tambor às seis da manhã, os cachos estavam tudo cheio, mas isso é coisa do tempo do cativeiro. Depois da abolição, a gente saiu lá do Vale do Paraíba e chegamos na cidade maravilhosa do Rio de Janeiro. Foi assim que nasceu...

TODOS - ... a Serrinha!

(Os músicos tocam e cantam.)

13 DE MAIO - PONTO DE LOUVAÇÃO (Djanira do Jongo)

*Dia 13 de maio cativeiro acabou
E os escravos gritavam: Liberdade, Senhor!
E os escravos gritavam: Liberdade, Senhor!*

Passagem: A Princesa Isabel não fez a abolição

(Sai a Vovó Maria Joana e entra a Princesa Isabel.)

PRINCESA ISABEL - Povo brasileiro!

DARCY - Xiiii! Vem gente!

PRINCESA ISABEL - Meu amado povo brasileiro! É com muita alegria e o peito cheio de saudade, que

regresso aos braços pátrios. Eu! Isabel Cristina Leopoldina Micaela Augusta e Bombom, filha de Pedro de Alcântara Miguel Rafael Leocadio Bragança e Bombom. Estou sabendo que aqui está tendo um festejo, que inclusive EU não fui convidada!

DARCY - É só uma festinha...

PRINCESA ISABEL - Que tipo de festa?

DARCY - O Jongo!

PRINCESA ISABEL - Jongo? Guardas! Guardas!

DARCY - Que isso? Que isso! Que confusão é essa, Princesa? O que está acontecendo?

PRINCESA ISABEL - Eu quero saber cadê a documentação que libera a prática do jongo!

DARCY - Que documentação é essa?

PRINCESA ISABEL - CPF?

DARCY - Tem.

PRINCESA ISABEL - RG?

DARCY - Tem.

PRINCESA ISABEL - Carteira de trabalho?

DARCY - Tem.

PRINCESA ISABEL - CNPJ?

DARCY - Tem.

PRINCESA ISABEL - Certidão de nascimento?

DARCY - Tem.

PRINCESA ISABEL - De casamento?

DARCY - Dois.

PRINCESA ISABEL - E o meu certificado com o meu beijinho e o meu perfuminho?

DARCY - Isso aí a gente não tem, não!

PRINCESA ISABEL - Então acabou a festa! Guardas!

(Entram dois guardas. Eles são bem atrapalhados e formam uma dupla cômica)

GUARDA 1 - Tá preso!

DARCY - Olha as crianças aqui... Não tem outra forma da gente resolver isso, não?

PRINCESA ISABEL - Tem! Eu quero um flat em Copacabana com 200 toalhas bem branquinhas!

DARCY - Isso aí a gente não tem, não, mas tem 10 toalhas bem branquinhas que a gente vende no trem, ali na estação...

GUARDAS - Hahahaha.

PRINCESA ISABEL - Calados! Então eu quero joias, cordão, brincos de prata e de ouro! Muito ouro! Inshalá!

DARCY - Ah Inshalá... esse aí os portugueses roubaram tudo!

PRINCESA ISABEL - Ai, esses portugueses safados, larápios!

GUARDA 2 - Ô, ô Princesa... mas a senhora também é portuguesa! Hahaha.

PRINCESA ISABEL - Calados! Darcy, eu quero algo de valor!

DARCY - De valor nós temos o jongo!

PRINCESA ISABEL - Bem, sobre mim já fizeram histórias, poemas, peças de teatro, exposições, mas nunca um jongo. Darcy, faça-me um jongo!

DARCY - Jongo a gente faz só para pessoas importantes para a gente!

PRINCESA ISABEL - Então é assim que você me agradece? Logo eu! Que assinei a Lei Áurea e libertei os escravos?

DARCY - Opa! Opa! Pra ter liberdade teve muito sangue derramado, teve muita luta!

PRINCESA ISABEL - Mas alguém teve que assinar!

GUARDA 1 - Ô Princesa, lá onde minha família mora, ainda tem gente escravizada, porque a situação do negro no Brasil...

PRINCESA ISABEL - (interrompe) Xiiiiii! (Retoma) Darcy, logo eu que sou apaixonada por esse povo, que sou apaixonada por essa cor, que sou apaixonada por essa pele... (Se insinua para os guardas).

DARCY - Já sei, já sei... Canta, minha sobrinha!

PRINCESA ISABEL (Celso Marinho)

*Tem coisa nessa história que livro não conta não
A Princesa Isabel era gamada num negão
Aê aê aê é a
Aê aê aê é a*

Passagem: Silas de Oliveira criança

(Entra o boneco de Silas de Oliveira criança, lendo uma Bíblia.)

SILAS - O Senhor é o meu pastor... Aleluia! E nada me faltará.

(Entra o Professor Assumpção, pai de Silas de Oliveira.)

ASSUMPÇÃO - Ora, ora, ora... que maravilha! Se não é ele: o mais bonitinho, do dente mais branquinho e o mais estudioso, Silas de Oliveira! E hoje é um dia muito especial, porque ele vai herdar a profissão do seu pai e se tornar o mais novo professor do Colégio Assumpção!

DARCY - Parabéns, Assumpção!

ASSUMPÇÃO - Muito obrigado, Seu Darcy!

SILAS - Pai, pai, quem foi Adão?

ASSUMPÇÃO - Adão foi o primeiro a pisar no paraíso, tinha árvores, tinha frutos, mas pecou!

SILAS - Pai, pai, quem foi Abraão?

ASSUMPÇÃO - Abraão é o grande patriarca da nossa religião. Nós devemos muito ao Abraão, mas... Pecou!

SILAS - Pai, pai, quem foi Davi?

ASSUMPÇÃO - Davi foi um jovem guerreiro muito corajoso, o novo Rei de Israel, mas... cobiçou a mulher do próximo... e pecou.

SILAS - Pai, eu posso pecar?

ASSUMPÇÃO - Claro que pode! Quer dizer, claro que não! Nós, o povo de Deus, devemos passar longe... Aiiiiii Pisa, pisa, pisa no inimigo... do pecado.

SILAS - Pai, o que é pecado?

ASSUMPÇÃO - Pecado são atos que corroem a nossa alma. Nós devemos nos afastar dele.

SILAS - Pai, umbigada é pecado?

ASSUMPÇÃO - (Confuso) Acho que sim, acho que não... Procura no livro!

SILAS - (Dá com a cara no livro) Pai, funk é pecado?

ASSUMPÇÃO - Acho que sim, acho que não... Procura no livro!

SILAS - (Dá com a cara no livro) Pai, jongo é pecado?

ASSUMPÇÃO - Acho que sim, acho que não... Procura no Éxodo!

SILAS- (Bate a cara com força no livro) Ai, ai...

ASSUMPÇÃO - Filho, sem mais perguntas. Se concentre, componha um belo hino e evite traumatismos crânicos. (Sai)

SILAS - (Compondo o hino) Entra na minha casa, entra na minha vida. Mexe com minha estrutura, sara todas as feridas... Xiiiiii (músico faz uma batida de samba no pandeiro) Que isso, rapaz? Para de tocar!

CRIANÇAS - (Cantam um trecho de YAÔ, de Pixinguinha e Gastão Viana, vindo de dentro da empanada)

*No terreiro de preto velho, iaiá
Vamos saravá!*

*A quem meu pai?
Xangô!*

CRIANÇAS - Benção, Darcy!

DARCY - Deus abençoe, crianças!

CRIANÇA 1 - Silas, o que você está fazendo?

SILAS - Eu tô compondo um hino pro Senhor!

DARCY - Pra mim?

SILAS - Não! Pra Deus!

CRIANÇA 2 - Silas? Canta uma música pra gente dançar?

SILAS - (Canta bem lento) Entra na minha casa, entra na minha vida...

CRIANÇA 3 - Ah, Silas, que música chata! Bota um tambor nisso aí!

CRIANÇA 4 - Pô, nem parece que é da Serrinha!

SILAS - Vamos lá, tocador! (Canta em ritmo de pagode com o pandeiro) Entra na minha casa, entra na minha vida...

ASSUMPÇÃO - (Chegando de repente) Ora, ora, ora, ora! Seu Darcy, você não tem vergonha não? Levando os meus meninos para o mal caminho?

DARCY - Eles são Ogã!

ASSUMPÇÃO - Respeite! E vocês crianças não deveriam estar na aula?

CRIANÇAS - Desculpa, professor! (Saem)

ASSUMPÇÃO - Silas, Silas, só vacilas! Bem! Como estão todos em seus lugares, vamos à aula. Crianças! Na língua portuguesa, existe um conjunto de letras que formam palavras. A este damos o nome de...? (Pergunta para a plateia.)

DARCY - Alfabeto!

ASSUMPÇÃO - Muito bem, Seu Darcy. Muito bem, crianças... digam palavras com a letra A. Crianças?

(A plateia é provocada a responder)

ASSUMPÇÃO - Silas?

(Silas fica na dúvida do que responder, as crianças aparecem rápido, subindo pela empanada, por trás dele, e sopram.)

CRIANÇAS - Axé!

SILAS - Axé, pai!

ASSUMPÇÃO - Não pode! Repreende em nome de Jesus Cristo! Criançada vamos às palavras com a letra B! (Provoca respostas da plateia) Muito bem!

DARCY - Birra, boca, bunda...

ASSUMPÇÃO - Não pode, Darcy! Silas?

CRIANÇAS - (Mesmo movimento de surgir rápido e sumir logo depois.) Batuque!

SILAS - Batuque!

ASSUMPÇÃO - Batuque, não! Queima! Vamos dar um salto... Agora a letra S... Crianças, palavras com a letra S! (Para a plateia.)

DARCY - Satanás!

ASSUMPÇÃO - Que isso! Pisa! Pisa em nome do Senhor! Silas?

CRIANÇAS - Samba!

SILAS - Samba!

ASSUMPÇÃO - Samba não.

(Sai chorando e lamentando. Entra batucada dos músicos)

DARCY - Um dia, lá no alto do morro, ele sentiu a sensação longamente esperada de estar pertinho do céu!

(Os bonecos desaparecem na empanada. Darcy fica. Os músicos tocam e cantam.)

Passagem: Gina vai ao jongo

MAMÃE FOI PRO JONGO (Eva Emely)

*Mamãe foi pro Jongo
Papai ficou na Ladeira
Mamãe foi pro Jongo
Papai ficou na Ladeira*

GINA - Boa tarde, Madureira!

DARCY - Gina!

GINA – Opa, Darcy! Me dá um beijo aqui!

DARCY - Tá indo assim bonitona pra onde?

GINA - Eu tô indo pro Jongo, Darcy! Até mais tarde!

DARCY - Até!

(Músicos cantam)

MAMÃE FOI PRO JONGO (Eva Emely)

*Mamãe foi pro Jongo
Papai ficou na Ladeira
Mamãe foi pro Jongo
Papai ficou na Ladeira*

(Goiaba surge na empanada mandando, bruscamente, os músicos pararem de tocar.)

GOIABA - Pode parar! Pode parar!

DARCY - Ih... Chegou o valentão!

GOIABA - Pó parar porque chegou o macho aqui!

DARCY - Teu macho?

GOIABA - Teu macho, ora!

DARCY - Teu macho!

GOIABA - Meu macho, meu macho... Ô Darcy? E plateia! Eu estou desconfiado que a minha mulher, a Gina, foi pro jongo. Você sabe de alguma coisa, Darcy?

DARCY - Sei de nada, não!

GOIABA - Ô plateia, vocês sabem de alguma coisa?

(O público, geralmente, responde “não”.)

GOIABA - Ah, seus cegos... Ô Darcy, eu tenho um plano... você, os tocadores e a plateia vão me ajudar, estão ouvindo?

DARCY - Não, não, não!

GOIABA - Ah não? Pera aí! E agora?

(Goiaba mostra a ponta de um pedaço de pau, pode ser um cabo de vassoura.)

DARCY - Eu não tenho medo desse pau pequeninho, rapaz!

(Goiaba levanta o pedaço de pau inteiro.)

GOIABA - Ah não? E agora?

DARCY - Agora sim...

GOIABA - O plano é o seguinte: o tocador vai tocar, a Gina vai dançar e você pega a Gina!

DARCY - Eu pego a Gina!

GOIABA - Que isso, rapaz! É minha mulher! O tocador vai tocar, a Gina vai dançar e a gente pega a Gina junto.

DARCY - A gente pega a Gina junto!

GOIABA - Que história é essa? Que isso, rapaz! Toca, tocador! Vai, tocador!

(Os músicos tocam e cantam o jongo.)

OLHA A UMBIGADA (Acervo Jongo da Serrinha)

Quando você for dançar jongo

Olha a Umbigada iáíá auê

Olha a umbigada

(Entra Mano Elói dançando jongo.)

MANO ELÓI - (Diz a sua lôa)

Sou eu, Elói Antero Dias

Pros chegados Mano Elói

Tocador de pandeiro, cavaco e tamborim.

Bamba das rodas de pernada

Sei muito bem porque vim!

Ô Rapaz, que beleza! Salve, Seu Darcy! Salve tocador! Vamos abrir a roda que o povo tá chegando e eu quero jongar!

(Gina entra.)

GINA - Salve, Mano Elói, salve, Darcy! Vamos jongar que hoje é dia de festa!

DARCY - Ô Gina, toma cuidado, porque tem um rapaz, que atende pelo nome de Goiaba, que está atrás de você!

GINA - Esse Goiaba está mais para bicho de goiaba! Parece chiclete grudado na minha chinela, vamos jongar!

(Gina e Mano Elói dançam o jongo que continua sendo tocado pelos músicos.)

GOIABA - (Interrompendo bruscamente) - Pó parar! Pó pará que chegou o macho aqui! (os músicos param de tocar bruscamente)

MANO ELÓI - Que macho?!

GOIABA - O macho da Gina, ora!

GINA - Você não manda em mim! Meu corpo, minhas regras e rodar a saia é um direito meu, esculhambado!

GOIABA - Porque lugar de mulher é lavando louça, (Todos vaiam) fazendo comidinha, (Mais vaias) mulher não tem que estudar, mulher pilota só fogão! (Muitas vaias)

MANO ELÓI - Quem manda nesse terreiro sou eu! Toca, tocador!

(Os músicos voltam a tocar o jongo anterior.)

GOIABA - Pode pará. Pode pará! Pode pará!

MANO ELÓI - Pode tocar! Pode tocar! Pode tocar!

GOIABA - Parô!

MANO ELÓI - Tocô!

GOIABA - Parô!

MANO ELÓI - Tocô!

GOIABA - Parô!

MANO ELÓI - Tocô!

(Durante essa disputa entre Mano Elói e Goiaba, os músicos tentam seguir as ordens de tocar e parar.)

GINA - Ai, pelo amor de Deus, Mano Elói! Faz um feitiço para parar esse homem machista!

MANO ELÓI - É pra já! Pisca a luz aí! Repitam comigo: Furiculi! (Todos repetem) Furiculá! (Todos repetem) A partir de agora, o Goiaba não vai mais andar!

(Os tambores rufam.)

GOIABA - (Paralisado pelo feitiço) Ai... ai ai. Ô Gina, eu não consigo mover as minhas pernas.

GINA – Tomou, papudo!

GOIABA - Pede pro Mano Elói fazer um feitiço para que eu possa voltar a andar.

GINA - Eu só peço, se você pedir perdão pra mim e para todas as meninas do teatro e do mundo inteiro. E se você fizer um cursinho para se desconstruir! Machista!

GOIABA - Meninas de Madureira, do Mercadão, da rua, do trem, da Carolina Machado e do mundo inteiro... Perdão, eu fui muito machista, eu quero me desconstruir!

GINA - Meninas! Vamos dar uma chance para o machista!

(Enquanto Mano Elói desfaz o feitiço, os músicos tocam e cantam um trecho do jongo.)

GALO MACUCO (Mano Elói Antero Dias)

*Cumbe eh Feitiço
Não me mata boa noite
"Sirianga" não me fura bom dia*

(Emendam com um trecho do jongo Saracura. Os atores vêm para frente da empanada e todos dançam o jongo.)

SARACURA (Pedro Monteiro e Darcy Monteiro)

*Eu quero ver quem dança comigo eu quero ver
Tá gostoso pra chuchu
Eu quero ver quem dança comigo eu quero ver
Dança Caxambú
Eu quero ver quem dança comigo eu quero ver...*

Machado!

(Os músicos param.)

Passagem: Clara Nunes no terreiro de Vovó Maria Joana

(Os músicos tocam e cantam. Entra Clara Nunes.)

GUERREIRA (João Nogueira e Paulo César Pinheiro)

Se vocês querem saber quem eu sou

*Eu sou a tal mineira
Filha de Angola, de Ketu e Nagô
Não sou de brincadeira
Canto pelos sete cantos
Não temo quebrantos
Porque eu sou guerreira
Dentro do samba eu nasci
Me criei, me converti
E ninguém vai tombar a minha bandeira*

*Bole com samba que eu caio e
Balanço o balaiô no som dos tantãs
Rebolo que deito e que rolo
Me embalo e me embolo nos balangandãs
Bambeia de lá que eu bambeio nesse bamboleio
Que eu sou bam-bam-bam
Que o samba não tem cambalacho
Vai de cima embaixo pra quem é seu fâ
Eu sambo pela noite inteira
Até amanhã de manhã
Sou a mineira guerreira
Filha de Ogum com lansã*

CLARA NUNES - Deixa eu cumprimentar quem tem que ser cumprimentado. (Diz a sua lôa)
Sou Clara Nunes mineira Guerreira
Filha da Angola, de Ketu e Nagô, não sou de brincadeira.
Filha de Ogum com lansã me embalo no balangandã!
Salve nosso Senhor Jesus! Epi Babá, Oxalá!
Salve São Jorge Guerreiro, Ogunhê meu pai!
Salve Santa Barbara, Eparrêi lansã! Eparrêi!
Procuro mãe de santo que cante, que benze, que samba!
É aqui, que vive Vovó Maria Joana?

DARCY - Ô Clara! Vem aqui antes me dar um cheiro aqui, vem cá dar um beijo... tá bonita, cabelo sedoso!
Êta que mulher bonita, gente!

CLARA NUNES - Ô Darcy, muito obrigada pelo elogio, mas eu queria mesmo é falar com sua mãe.

DARCY - Vou chamar ela aqui, ela está trabalhando! Ô mãe, tem visita pra senhora!

VOVÓ MARIA JOANA - (Surgindo na empanada) - Estou subindo! Opa, Clara! Visita ilustre não é sempre que chega! Você que vem de lá, o que traz para cá?

CLARA NUNES - Vim atrás de oração, Vó, trago de lá para cá meu coração que precisa de oração. Vim atrás do seu axé.

VOVÓ MARIA JOANA - Se é de reza e axé que você precisa, veio no lugar certo. Aqui rola um balangandã, tem cura de lansã, candongueiro, mestre nagô e muito amor. Agora espera um minutinho que eu vou pegar o meu cachimbo.

CLARA NUNES - Ô Darcy, estou sabendo que você está fazendo um som novo...

DARCY - Menina, eu estou fazendo uma coisa diferente, estou misturando cavaquinho, violão, pandeiro, flauta! Estou fazendo uma coisa refinada, requintada. Você vai gostar quando eu te mostrar. Quer ver?

CLARA NUNES - Eu estou sabendo! Mas eu queria mesmo era outra coisa...

DARCY - O quê?

CLARA NUNES - Eu queria era uma música de encantaria!

DARCY - Éta, mas isso aí eu não gosto de mexer, não!

CLARA NUNES - Por que não?

DARCY - Porque não!

CLARA NUNES - Mas por que não?

DARCY - Porque não, gente!

CLARA NUNES - Ô Darcy, por que não?

DARCY - Porque não! Não!

CLARA NUNES - Quem sabe a gente pega essa música de encantaria e faz um som novo e coloca no meu show?

DARCY - No show? Bem, nesse caso, as coisas já ficam diferente. Está bem, vou te mostrar uma música, mas assim... você não pode falar para minha mãe, porque eu levo um coiô! Vamos lá!



Jongo Mamulengo (2016). Coletivo Bonobando. Direção: Adriana Schneider.
Foto: Ricardo Brajterman.

(Darcy canta, os músicos acompanham. Durante a música, samambaias dançam na empanada.)

CANTIGA DE CABOCLO (Ponto de umbanda, domínio público)

Vestimenta de caboclo é samambaia

É samambaia, é samambaia

Vestimenta de caboclo é samambaia

É samambaia, é samambaia

Saia Caboclo, não me atrapalha

Saia do meio da samambaia

(Durante a música, Clara sente arrepios, como se estivesse virando no santo, termina paralisada no canto da empanada.)

DARCY - Meu Deus do céu! Gente... viradinho no santo! (Tenta acordar Clara) Clara! Me ajuda, gente! Minha mãe vai me matar! Eu falei pra ela que não era para cantar!

(Entra Marquinhos de Minas trazendo o LP *Brasil Mestiço*, de Clara Nunes, cuja capa traz Clara Nunes dançando com a Vovó Maria Joana e Darcy tocando atabaque.)

MARQUINHO - Darcy! Darcy? Onde está ela? O meu favo de mel? O meu sabiá? Darcy! Darcy? Onde está Clara? Darcy, é você na capa? Você era lindo, Darcy!

DARCY - Eu era novinho...

MARQUINHO - Piorou muito... (Vê Clara paralisada no canto da empanada) Clara Nunes? Clara Nunes, eu vou lhe dar um beijo e você irá despertar!

DARCY - Não vai dar beijo em ninguém! Ela está assim porque a gente cantou aquela música...

(Darcy canta o ponto novamente, os músicos acompanham. Durante a música, samambaias dançam na empanada.)

CANTIGA DE CABOCLO (Ponto de umbanda, domínio público)

Vestimenta de caboclo é samambaia

É samambaia, é samambaia

Vestimenta de caboclo é samambaia

É samambaia, é samambaia

*Saia Caboclo, não me atrapalha
Saia do meio da samambaia*

(Durante a música, Marquinhos sente arrepios, como se estivesse virando no santo, termina paralisado no canto da empanada.)

DARCY - Eu falei que não era pra cantar... De novo! Me empolguei! Marquinho! (Grita): Marquinho! Me ajuda, gente! (Pede ajuda para a plateia) Marquinho! Minha mãe vai me matar 2 vezes!

(Entra o poeta.)

POETA - Triste favela! Triste menina...

DARCY - Ô Poeta! Não tem nada de triste favela, triste menina.

POETA - Ah não tem, não? Então, é o quê?

(Darcy canta novamente o ponto, os músicos acompanham. Durante a música, samambaias dançam na empanada.)

CANTIGA DE CABOCLO (Ponto de umbanda, domínio público)

*Vestimenta de caboclo é samambaia
É samambaia, é samambaia
Vestimenta de caboclo é samambaia
É samambaia, é samambaia*

*Saia Caboclo, não me atrapalha
Saia do meio da samambaia*

(Durante a música, o Poeta sente arrepios, como se estivesse virando no santo, termina paralisado no canto da empanada.)

DARCY - Tá... já sei o que aconteceu... Poeta? (Para a plateia) Gente, mais alto! Poeta... Poeta? Ô Poeta! Gente... Ai, meu Deus, minha mãe vai me matar 3 vezes, o que eu faço?

VOVÓ MARIA JOANA - (Entrando na empanada e vendo os três bonecos paralisados num canto da empanada) Clarinha! Clarinha? Marquinhos? Poeta? Ô Darcy!

DARCY - Oi, minha mãe?

VOVÓ MARIA JOANA - Não se esconde de mim não, Darcy. O que aconteceu, meu filho?

DARCY - Ô mãe, eu estava aqui quietinho na minha...

VOVÓ MARIA JOANA - Estava quietinho, Darcy?

DARCY - Estava mãe... mas a plateia e a Clara pediram aquela música...

VOVÓ MARIA JOANA - A plateia pediu, Darcy?

DARCY - Pediu, mãe...

VOVÓ MARIA JOANA - Para de história, Darcy.

DARCY - Tá, mãe, eu cantei sozinho porque eu me empolguei porque eu gosto de cantar...

VOVÓ MARIA JOANA - Mas eu te falei que você não pode cantar música de encantaria. Qual a música de encantaria você cantou?

(Darcy canta o ponto, os músicos acompanham)

CANTIGA DE CABOCLO (Ponto de umbanda, domínio público)

Vestimenta de caboclo é samambaia

É samambaia, é samambaia

Vestimenta de caboclo é samambaia

É samambaia, é samambaia

Saia Caboclo, não me atrapalha

Saia do meio da samambaia

VOVÓ MARIA JOANA - Meu Deus, não pode! Não pode, Darcy! Meu filho, você é muito atabalhado, só eu para desfazer o seu trabalho. Acende esse cachimbo vamos botar esse povo para subir!

(Darcy acende o cachimbo de vovó, que sai fumaça. Ela canta um ponto de caboclo e os músicos acompanham.)

CABOCLO VAI EMBORA (ponto de umbanda, domínio público)

Caboclo vai embora

Pra cidade da Jurema

*Ô meu Jesus está me chamando
Pra cidade da Jurema
Ô, ele vai ser coroado
Pra cidade da Jurema
Na coroa de Arerê
Pra cidade da Jurema*

(Enquanto Vovó vai cantando, ela vai acordando Clara, Marquinhos e Poeta, que desincorporam e dançam com ela na empanada. Os bonecos saem. Os músicos puxam uma marcha militar. Entram o Inspetor Doutor "Filhinho" Miller e o Sargento Peinha.)

Passagem: Tocaia para pegar Silas de Oliveira

INSPETOR - (Apitando e parando a música) Foi por pouco, muito pouco, pouquinho! A gente quase pegou o sacana! E por que não pegamos? Hein?

SARGENTO PEINHA - Por que não pegamos, por quê? Por quê? Hein, chefinho?

INSPETOR - Por causa da inteligência rara de um indivíduo!

SARGENTO PEINHA - Quem? Quem ? Quem? Chefinho!

INSPETOR - (Dando chilique) O Presidente da República!

SARGENTO PEINHA - O Doutor Vargas, chefinho?

INSPETOR - Claro que não! Foi por culpa sua, seu traste! E não me chama de chefinho que eu fico doido, fico doido! Vambora!

(A música marcial volta. Os bonecos percorrem a empada de um lado para o outro em patrulha)

INSPETOR - (Apitando e parando a música) - Oh, Darcy!

DARCY - Fala, nego véio!

INSPETOR - Como é que é?

DARCY - Opa! Pois não, DOUTOR, diga lá!

INSPETOR - Tu sabe do homem?

DARCY - Que homem? Do seu?

(O sargento ri.)

INSPETOR - Xiiiiii! Ordem! Não se faça de engraçado, estou falando do pandeirista!

DARCY - AH! Ele está por aí!

SARGENTO PEINHA - (Procurando freneticamente pela empanada) Onde? Cadê? Aparece! Não seja covarde! Venha! Vamos! O Inspetor é frouxo, mas eu não!

INSPETOR - (Apita) Sargento! Sargento Peinha! Ora vejam só! Quem é frouxo aqui?

SARGENTO PEINHA - O Senhor... quer dizer, eu!

INSPETOR - Agora sim! (Diz a sua lôa)
E para que todos fiquem sabendo
Que sou brabo e valente
Militar até os dentes
Não tenho medo de gente
Respeitado e temido
Muito cuidado meu amigo
Minha palavra é sempre ordem
Na cidade e na favela
Com um golpe eu derrubo
Quem se bota contra ela
No lanche prefiro coxinha
Do que pão com mortadela!
Fica de olho vivo e não fica à toa
Se eu cismar com a sua cara
A coisa não fica boa
Malandragem se prepara
Porque aqui a briga boa
Quem não me conhece
Me chama de Doutor Inspetor Fillhinho Miller
Homem brabo, sim, senhor!

SARGENTO PEINHA - Olha que coisa bonita! Dá até vontade de chorar! Parece ator de róliudi!

INSPETOR - Também não é pra tanto... Obrigado... Ordem! Darcy e povo, escutem o que vou dizer, pra fique bem sabido, as vossas sapiências!

DARCY - Sapi... o quê?

SARGENTO PEINHA - ... Ência!

INSPETOR - Xiiiiii! Lá vai: A partir desta data, 1 de abril de mil agostecentos e noventa e maio, fica decretado o A e 1, o A e 2, o A e 3, o A e 4 e o meu favorito, o A e 5... Fica proibido o porte de instrumento e o toque de instrumento redondo, conhecido como pandeiro! Com pena de apreensão do instrumento! Pronto, Darcy, agora tu sabe, se o homem aparecer aí... Me chama!

SARGENTO PEINHA - Me chama também?

INSPETOR - Cale-se!

(Saem. Os músicos tocam e cantam. Silas, já adulto, entra dançando e tocando pandeiro)

NA ÁGUA DO RIO (Silas de Oliveira e Manoel Ferreira)

*Na água do rio
Vejo a canoa girar
Tem nego, ioiô
Sem remo, iaiá
Na água do rio*

*Canoa nunca parou
Tem nego, iaiá
Sem remo, ioiô*

*Esse mundo é um rio em demonstração
Que esclarece o transporte de toda a ilusão
Teu sorriso foi um barco navegador
Passageiro, ganhei o seu falso amor
Não é, meu amor*

DARCY - Olha quem chegou! Silas de Oliveira! Salve!

SILAS - A barra tá limpa, Darcy?

DARCY - Pode Chegar! E ai camaradinha, como você está?

SILAS - Tá tudo certo, tenho que ficar de olho vivo, senão eu danço (começa a tocar o pandeiro) Então vamos lá! (Diz a lôa)
Venho chegando de fininho para um instante
Que se fosse pela família, eu virava protestante!
Mas peguei caminho inverso e do samba virei amante
Sou Silas Oliveira, o coração é Madureira!
Naveguei em mares bravos, águas calmas, marolinhas
Hoje sou poeta lá do morro da Serrinha!
Pra guerra quase fui, quem me salvou foi lemanjá
Pra nas rodas das tias baianas meu destino mudar
E fechar com meu parceiro Mano Décio da Viola
E o Império Serrano, pavilhão verde e branco, o samba consagrar!

DARCY - Mas vem cá, para de conversa! Cadê aquele samba bonito que você disse que estava compondo?

SILAS - Ô Darcy! Eu estava no centro da cidade, ontem mesmo, rapaz. E tinha uma manifestação muito bonita, me veio uma poesia no coração.

DARCY - Cadê? Me mostra!

SILAS - (Recita um trecho de Heróis da Liberdade)
Ao longe, soldados e cantores
alunos e professores
acompanhados de clarins
cantavam assim!

(Músicos cantam um trecho de Heróis da Liberdade. Silas dança)

HERÓIS DA LIBERDADE (Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola)

*Já raiou a liberdade
A liberdade já raiou
Esta brisa que a juventude afaga
Esta chama que o ódio não apaga pelo Universo
É a revolução em sua legítima razão
Samba, oh samba
Tem a sua primazia
De gozar da felicidade
Samba, meu samba
Presta esta homenagem*

Aos "Heróis da Liberdade"

Ô ô ô

(Voltam o Inspetor e o Sargento.)

INSPETOR - Ahahahaha Esteje preso! Esteje preso em nome da lei!

SARGENTO PEINHA - Teje preso!

SILAS - Que isso, meu camarada, que lei é essa?

INSPETOR - Eu não sou teu camarada... eu sou a ordem... e a lei, é lei que falei aqui assinada pelo homem! O Dr. Vargas! E tudo que ele assina é ordem!

SARGENTO PEINHA - É ordem!

INSPETOR - É lei!

SARGENTO PEINHA - É lei!

SARGENTO PEINHA - Paassa o pandeiro!

SILAS - Não vai dar, não!

INSPETOR - Ora veja só, por que não, passa pra cá!

SILAS - Olha, esse pandeiro é especial

INSPETOR - Ih, eu lá quero saber! Me dá isso aqui!

SILAS - Rapaz, tu vai se lascar se levar esse pandeiro!

INSPETOR - Me dá ele aqui então que quero ver! Eu que mando!

SILAS - Então tá!

INSPETOR - Esteje preso!

SARGENTO PEINHA - Teje preso o Silas, os tocador e todo mundo! Ih...

(Somem embaixo da empanada. Silas surge atrás das grades onde se lê UPP. Voltam também o Inspetor, o Sargento, o Major e uma foto de Getúlio Vargas.)

MAJOR - Ô seu Darcy! Eu posso saber o que está acontecendo aqui?

DARCY - Isso aqui é uma Unidade de Polícia Pacificadora, mas está mais para uma Unidade de Prender Preto!

MAJOR - (Confuso) Ô Inspetor! Pode explicar?

INSPETOR - Ora! Com maior prazer, meu querido Major! Aqui está o pandeirista! Esse homem, que escreve músicas maravilhosas, maravilhosamente subversivas! E promove festas revolucionárias indecentes! Aí está em sua posse, meu Major comandante, o instrumento do homem: o pandeiro!

MAJOR - Me dá isso aqui! Deixa eu ler o que está escrito aqui. (lê a assinatura do pandeiro) "Para o meu querido compositor, Silas de Oliveira, que sua arte seja imortal. Viva o samba! Viva a cultura popular brasileira! Do teu amigo... Oh! Oh! Oh! Getúlio Vargas!" Ô Inspetor! Você está maluco! Solta o homem e devolve esse pandeiro!

INSPETOR - Mas, Major!

MAJOR - Sem mas, é uma ordem!

(O Major sai. A grade da UPP também.)

INSPETOR - (Envergonhado) Ô Silas... Silinhas... Doutor Silas!

SILAS - Hum...

INSPETOR - Aqui um presente! Toma! (Tenta devolver o pandeiro)

SILAS - Eu posso tocar?

INSPETOR - É claro que não! Por que eu sou a Ordem, é como diz a lei...

SARGENTO PEINHA - Cala a boca! O Doutor assinou o troço, burro!

INSPETOR - Ih é! É claro que pode, pode sim, pode!

SILAS - Então, Darcy! Vencemos!

DARCY - Vencemos!

(Inspetor e Sargento saem. Os músicos cantam e tocam o trecho final de Heróis da Liberdade. Silas dança tocando pandeiro.)

Ô ô ô ô

Ô ô ô ô

Ô ô ô ô

Liberdade, Senhor.

Passagem: O banquete dos cachorros

DARCY - Quem está ai? (Surge um cachorro na empanada) Ah, é o meu cachorrinho gente! Esse cachorrinho aqui é demais! Ele manda beijo de língua! Manda beijo para a plateia! Manda outro! (Entra um segundo cachorro) Esse aqui gente ele fala, fala até Ralf! Eu que ensinei a falar! (Entra um terceiro cachorro) Ah que coisinha, ele é fofo! (Entra um quarto cachorro) Ahhhh que coisinha... essa aqui é Jersey, manda beijinho! (Entra um quinto cachorro) Ah esse aqui é vira-lata! Para! Deixa eu falar com a plateia. (Entra um sexto cachorro) Esses cachorros aqui eles são muito inteligentes, eles sabem falar inglês, francês, falam um português perfeito. Eles também sabem cantar jongo! Querem ver? Um, dois, três e...

(Os músicos tocam o jongo. Os cachorros cantam a melodia com Au Au. O Jongo é Vapor Berrou na Paraíba, de Vovó Teresa. Aos poucos, os cachorros começam a brigar. Conforme a briga vai ficando mais confusa, os músicos puxam Caburé, dos Irmãos Aniceto.)

DARCY - Solta, mãe, os cachorros pegaram a minha mão! Me solta!

(A confusão se instaura, os cachorros latem, a música segue com mais intensidade. Os cachorros atacam Darcy, que grita. Os cachorros aparecem com a mão de Darcy na boca.)

DARCY - Mãe, os cachorros pegaram a minha mão!

(A música para. Darcy está sem uma das mãos.)

VOVÓ MARIA JOANA - (Entrando) Ô Darcy, que gritaria é essa aqui de novo, meu filho?

DARCY - Ô mãe, eu estava quietinho aqui.

VOVÓ MARIA JOANA - Estava quietinho?

DARCY - Eu estava quietinho na rua.

VOVÓ MARIA JOANA - Estava quietinho não, Darcy...

DARCY - Estava sim!

VOVÓ MARIA JOANA - Estava não! Fala, meu filho!

DARCY - Os cachorros pegaram a minha mão!

VOVÓ MARIA JOANA - Mas eu falei para você não brincar com os cachorros de rua, Darcy!

DARCY - Mas eu estava quietinho e eles que me morderam...

VOVÓ MARIA JOANA - Não estava não! E agora, meu filho?

DARCY - Me leva na benzedeira.

VOVÓ MARIA JOANA - Em qual? Já fui na Dona Mariazinha que desata ponto sem nó, na Dona Pequenina que cura espinguela caída contando rima. Subi morro, desci morro e você só chora e grita...

DARCY - Me leva na Tia Ciata!

VOVÓ MARIA JOANA - Então fica aí! Darcy! Dona Tia Ciata!

(Os músicos cantam e tocam um trecho de Vim da Bahia. Tia Ciata entra dançando)

VIM DA BAHIA (Xangô da Mangueira e Disney da Conceição)

Eu vim da Bahia, mas eu vou voltar

Eu vim da Bahia, mas eu vou voltar

Mas eu vou voltar, é é

Mas eu vou voltar!

Eu vou ver Camafeu de Oxóssi

Menininha do Gantois

TIA CIATA - (Diz sua lôa)

Eu mesma

Ciata da Bahia

Na Praça XI fiz guarita

Montei casa, vivo vida
Quituteira de mão cheia
Casa de gente bamba
Cheia de axé, criança e samba
Me diga lá, minha irmãzinha, vem de onde?

TODOS - Da Serrinha!

TIA CIATA - Bença, minha irmã!

VOVÓ MARIA JOANA - Minha mãe abençoe, bença, minha irmã!

TIA CIATA - Deus te abençoe! Diga lá o que se passa!

DARCY - A minha mão, a minha mão, a minha mão

VOVÓ MARIA JOANA - Deixa eu explicar, menino. É o danado do meu filho, minha irmã. Eu falei para ele não mexer com os cachorros de rua, mas não teve jeito. Quando eu vi era um tal puxa de lá, puxa daqui, puxa de lá... E agora a mão dele está igual um bagaço de laranja chupado. Me diga minha irmãzinha, o que que eu faço. Já fui em tudo o que é gente. Ninguém entendeu desse riscado.

TIA CIATA - Mordida de cachorro... Deixa eu ver. Abre a Boca. Ai que fedor!

VOVÓ MARIA JOANA - Viu, meu filho!

TIA CIATA - Ô minha irmãzinha, para mordida de cachorro, cão brabo da moléstia, você vai ter que fazer um banquete para os bichos porque eles estão com raiva do garoto. Um banquete para Omolú, que também é São Lazaro.

VOVÓ MARIA JOANA - Que dia, minha irmã?

TIA CIATA - Dia 17 de dezembro!

VOVÓ MARIA JOANA - Tá certo! Aparece na Serrinha que a senhora vai ver. O mundo vai parar porque o morro vai descer!

(Os músicos cantam e tocam. Enquanto isso, os cachorros dançam com Darcy. O São Jorge que fica num canto da empanada durante toda a peça, desce do cavalo e vem dançar também.)

CAXINGUELÊ DAS CRIANÇAS (José Ventura)

*Lá na mata tem cachorro do mato Caxinguelê
Lá na mata tem cachorro do mato Caxinguelê
Chamei minhas crianças para vir me socorrer
Chamei minhas crianças para vir me socorrer*

(No final da música, os cachorros saem. Darcy recupera a mão e volta para seu lugar ao lado da empanada.)

Passagem: Aniceto do Império e o Sindicato da Resistência

ANICETO - (cantando)

Meu nome é Aniceto
Sou da Serrinha
Sou do partido alto
E do samba da tia
Sei bem que na estiva
O preto trabalha
Trabalha feito escravo
Com o sol na cara
Nasci lá no Estácio
Sou de Madureira
O samba é minha vida
Eu sambo até segunda-feira!

ANICETO - (Diz sua lôa) Chegou Aniceto de Meneses, Turiaçu de Madureira. Papai estofador, mamãe Crispiniana. Chico é teu. Maria é minha! Ô mamaô, Ô Cantimbô!

TODOS - Catimbô!

ANICETO - Da Serrinha ou sem falar?

TODOS - Sem falar!

ANICETO - Eu bato todo mundo bate!

TODOS - Bate!

ANICETO - Meus pintinhos venham cá!

TODOS - Tenho medo da raposa!

ANICETO - A raposa já morreu!

TODOS - É mentira da senhora!

ANICETO - Pedra, papel?

TODOS - Tesoura!

ANICETO - Ímpar?

TODOS - Par!

ANICETO - Um do lá si?

TODOS - Já!

ANICETO - Salve, Darcy!

DARCY - Salve, Aniceto, eu adoro essas brincadeiras!

ANICETO - Eu estava com saudade de você...

DARCY - Está nada, rapaz!

ANICETO - Estou sim... Ô Darcy, eu estou aqui porque eu sei que o homem que paga deixou o dinheiro aqui? Eu quero o meu dinheiro!

DARCY - Ele veio aqui, passou por aqui e deixou isso aí. Mas não é muito não...

ANICETO - Cadê?

DARCY - (Mostrando uma moeda de 1 real gigante) - Tá aí ó...

ANICETO - Ô Darcy, isso aqui não dá pra comprar nem pão duro, rapaz!

(Entra Mano Elói.)

MANO ELÓI - Olha a bala! Olha a bala! Olha a bala!

(Darcy, Aniceto e os músicos se abaixam, se protegendo.)

MANO ELÓI - É bala de coco, caramelo e tamarindo!

TODOS - Ahhhhhhh.

MANO ELÓI - Seus frouxos! (Diz sua lôa)

Sou eu!

Elói Antero Dias!

Para os mais chegados, Mano Elói!

Tocador de pandeiro, cavaco e tamborim

Bamba das rodas de pernadas

Sei muito bem pro que vim

Vim atrás do meu dinheiro!

Cadê?

DARCY - Eita, rapaz! Isso aí é todo de vocês!

ANICETO - Eu divido com vocês, Mano.

(Dividem a moeda em duas partes.)

MANO ELÓI - Esse patrão está achando que a gente é idiota? Não é possível! A gente trabalhou muito! A gente trabalhou carregando saco na cabeça, saco no ombro, saco na perna, saco no pé! De sol a sol, pra receber só isso? Ele tá maluco, quando ele chegar eu vou dar uma voadora invertida nele eu vou dar uma tapa na cara dele, eu vou dar uma enforcada nele, eu vou pegar ele e vou matar ele, vou dar um soco na cara dele.

(Enquanto fala o Patrão vai chegando de mansinho.)

ANICETO - Ei, ô homem tá aí, Mano! O homem tá aí, Mano!

(Mano Elói continua falando, sem perceber que o Patrão está atrás dele.)

PATRÃO - Muito cuidado! Quem fala por trás que uma surra vai levar!

MANO ELÓI - O senhor meu patrão, respeito muito o senhor tá? Mas o senhor tá achando que a gente é trouxa? A gente trabalhou muito carregando saco na cabeça, saco no ombro, saco na perna, saco no pé! Carregamos a mulher do senhor! Pra receber só isso? O senhor tá maluco?

PATRÃO – Ah, mas eu pago quando quero, não pago quando não quero, se não quiser tem quem queira, mal agradecido. Não pense em crise, trabalhe!

MANO ELÓI - Olha! Não me segura não, que eu estou nervoso! Não me segura não, que eu tô nervoso! Não me segura não, que eu tô nervoso!

ANICETO - Mano!

MANO ELÓI - Não me segura não, que eu tô nervoso!

ANICETO - Mano?

MANO ELÓI - Oi?

ANICETO - Ninguém tá te segurando, Mano!

MANO ELÓI – Pague, meu senhor, pague!

ANICETO - E com vocês, senhoras e senhores, meninas e meninos, ladies and gentleman: a luta mais esperada desde a Revolução Industrial! Patrão X Empregado! Que comece o duelo!

PATRÃO - Opa! Pera ai! Bem que eu podia lutar, mas não pega bem para um patrão ficar se misturando com um empregado. Então eu vou chamar o japonês! Japonês, eu escolho você!

(Japonês entra fazendo manobras de kung fu.)

JAPONÊS - Iáaaaaaaaaaaaaaaaaaa!

(Os músicos tocam uma música de capoeira. Japonês e Mano Elói lutam. Mano Elói leva a melhor.)

DARCY - Eita! Vencemos! Pera, pera, pera! Não adianta brigar. Violência não vai levar a nada! A gente tem que se organizar.

ANICETO - Que tal criarmos um sindicato?

MANO ELÓI - Vamos fazer, sim, mas qual nome que vamos dar para ele?

ANICETO - Eu pensei num nome: o Sindicato da Resistência!

DARCY - Que boa ideia!

(Enquanto fazem planos, falando, os músicos começam a tocar e cantar.)

SERRA DOS MEUS SONHOS DOURADOS (Carlinhos Bem Te Vi)

*Serra dos meus sonhos dourados
Onde nos fomos criados
Hei de morrer
Não desfazendo de ninguém
Serrinha custa mais vem*

*Joana, cadê minha viola
Que eu mandei você guardar
Ela não é de pinho
Não de peroba é de jacarandá
Minha viola bonita
Ninguém nela põe a mão
Só põe a minha cunhada
A mulher do meu irmão*

*Serra dos meus sonhos dourados
Onde nos fomos criados
Hei de morrer
Não desfazendo de ninguém
Serrinha custa mais vem*

(Enquanto cantam, uma das cantoras vem à frente da empanada trazendo a boneca da Tia Maria do Jongo.
A música segue de fundo.)

TIA MARIA - (Diz a sua lôa)
Sou Tia Maria nasci na Balaiada
Sou fruto desse chão
Sambo com os pés descalços
Jongo com o coração
Quando a baiana gira
O mundo fica brilhando
É tudo verde e branco
É tudo Império Serrano
Vez por outra eu me confundo
Com o povo da Serrinha
Paraíso em Madureira?

Minha casa em família?
De rei e rainha?
Salve a Serrinha!
Gosto tudo que vem de criança
Da mais levaada à mais quietinha
E o que seria do jongo e do samba sem as mulheres?
Não existiriam!
É triste imaginar não ter baianas na avenida
Então gira baiana, espalha o nome daquelas que mantem a chama viva! Chama Vovó Maria Joana, chama a Gina, chama Clara Nunes, chama Dona Ivone Lara!

(Outra cantora entra com a boneca da Dona Ivone Lara, vem para a frente da empanada enquanto canta.)

ALGUÉM ME AVISOU (Ivone Lara)

*Foram me chamar
Eu estou aqui, o que é que há*

*Eu vim de lá, eu vim de lá pequenininho
Mas eu vim de lá pequenininho
Alguém me avisou
Pra pisar nesse chão devagarinho
Alguém me avisou
Pra pisar nesse chão devagarinho*

*Sempre fui obediente
Mas não pude resistir
Foi numa roda de samba
Que eu juntei-me aos bambas
Pra me distrair
Quando eu voltar à Bahia
Terei muito que contar
Ó padrinho não se zangue
Que eu nasci no samba
Não posso parar*

*Foram me chamar
Eu estou aqui, o que é que há*

DONA IVONE LARA - (Diz a sua lôa)

Eu vim de lá da Tijuca pequeninha vim parar em Madureira
Terra de mulheres bambas
Amantes da vida, boas de samba
Muita luta enfrentei
Para no samba me firmar
Cara feia para mim é fome
Tem mulher no samba sim
E não é só para sambar!
Sou enfermeira de profissão
Cuido das pessoas de maneira diferente
Levo samba ao peito triste
Deixo a vida mais contente
Tenho 95 anos e a chama não se apaga
Para quem não me conhece
Eu sou a Dona Ivone Lara!

(Os músicos cantam e tocam.)

MENINO DE 47 (Nilton Campolino e Sebastião Molequinho)

*Menino de 47
de ti ninguém esquece
Serrinha, Congonha, Tamarineira
nasceu o Império Serrano
o reizinho de Madureira*

*Só se falava da Portela
da Estação Primeira de Mangueira
seu padrinho São Jorge, Santo Guerreiro
que lhe deu prestígio e glória
pra sambar o ano inteiro*

(Todos os bonecos vão surgindo na empanada. Uma atriz vem à frente trazendo a bandeira do Império Serrano. Quando termina a música, a luz diminui, uma das cantoras canta um jongo. Todos os atores fazem uma roda na frente da empanada trazendo os bonecos.)

VIDA AO JONGO (Lazir Sinval)

*Ó Deus vos salve angoma puita
Candongueiro, Tambú, Caxambú*

*Senhora Santana eu sou o jongo
Meu Santo Antônio, meu São José
Cacurucaia eu tô
Perengando eu tô
Mas não posso morrer
Ê é salve o Rosário
Ê é minhas santas almas
Ê é e salve todo jongueiro*

Ó Deus vos salve o Cruzeiro das Almas
Meu povo banto Inal pede Machado!

(A música se encerra)

TODOS - Machado!

FIM

Ficha técnica:

Dramaturgia e texto: Coletivo Bonobando
Com: Karla Suarez (Vanessa Machado), Lívia Laso, Marcelo Magano, Patrick Sonata e Thiago Rosa (Hugo Bernardo)
Músicos: Cristiane Cotrim, Fabio Pereira, Lazir Sinval, Luiza Marmello, Suellen Tavares e Thiago Queiroz
Direção e metodologia de dramaturgia: Adriana Schneider
Colaboração: Lucas Oradovschi
Bonecos: Mestre Zé Lopes, Adrianna Trivelato e Thiago Rosa
Direção musical: Lazir Sinval, Luiza Marmello e Ricardo Cotrim
Figurino, cenário e adereços: Adrianna Trivelato
Concepção do projeto: Dyonne Boy
Iluminação: Leandro Santiago e Lucas Oradovschi
Produção: Karla Suarez
Assistência de produção: Damiana Alves
Produção executiva: Dyonne Boy e Marcelo de Brito
Realização: Jongo da Serrinha, Coletivo Bonobando, Grupo Pedras de Teatro e Cordão do Boitatá.



Jongo Mamulengo (2016). Coletivo Bonobando.
Direção: Adriana Schneider. Foto: Ricardo Brajterman.

APLAUSOS

DADI E O SEU PRAZER EM BRINCAR

Dadi (Maria Ieda da Silva Medeiros) nos deixou. Uma perda irreparável. Nossa vínculo era especial; tão especial que, com o tempo, se tornou uma relação fraterna.

Conheci Dadi no Dia de São José, em 19 de março de 2002, quando estava visitando os pontos devocionais para o projeto "Santeiros e devoções do RN". Na ocasião, revelou-me seu único desejo: além de ser fazedora de ex-votos, queria mesmo ser reconhecida como mestra do Teatro de João Redondo no Rio Grande do Norte.

Logo a seguir comecei a pesquisar sobre o Teatro de João Redondo e em junho de 2002, seu nome foi inserido no universo do Teatro de Bonecos do RN. Sua arte ganhou mais visibilidade na 54ª Reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência - SBPC, em Goiânia (GO) e também numa oficina para a confecção de bonecos, durante a VIII Semana de Ciência, Tecnologia e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN (setembro de 2002). Em julho de 2003, tem o trabalho apresentado na 55ª Reunião da SBPC, em Recife (PE); em novembro de 2004, faz exposição de um casal de bonecos de grande porte no Salão de exposições do SESI Bonecos do Brasil, em Natal (RN).

Em 2006, é lançado o livro de poesias *Flor de Mucambo*, revelando mais uma face de Dadi. Em setembro desse ano, na UFRN, é lançada a edição do videoclipe e documentário sobre sua história de vida e arte *O Dom de fazer rir: a arte da Calungeira Dadi*.

Em 2009, conclui-se o inventário para o registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural do Brasil, sendo ela a única mulher a ser registrada nesse processo – seu sonho realizado! A partir desse marco, Dadi começou a receber convites para seminários, exposições e oficinas, tendo sua vida e arte contadas na minha



Dadi atuando. Foto: Fernando Pereira.

dissertação de mestrado e publicada como livro: *Dadi e o teatro de bonecos- memória brinquedo e brincadeira*. E depois disso muitos prêmios sucederam.

Aos 80 anos foi homenageada durante o VII Encontro de Bonecos e Bonequeiros do RN, realizado em 2019 na cidade de Currais Novos. Infelizmente, com a saúde comprometida, ficou impossibilitada de confeccionar bonecos e de fazer apresentações.

No dia 25 de janeiro de 2021 Dadi virou estrela, mas ainda sento sua presença recitando poesias, dando boas gargalhadas, falando sobre os planos para uma nova brincadeira ou novos bonecos com histórias de vida entrelaçadas com a dela. Era uma guerreira, com um lema de vida inesquecível: "Aprendo todo dia e ensino a quem está interessado; tenho prazer em brincar, pois me sinto viva em valorizar a cultura popular. Eu dou vida aos bonecos, e eles dão vida para mim".

Maria das Graças Cavalcanti Pereira
Natal (RN), março de 2021.

MESTRE ZÉ DOIDO, GRATIDÃO!

Há homens que lutam um dia, e são bons; há outros que lutam um ano, e são melhores; há aqueles que lutam vários anos e são muito bons; porém, existem aqueles que lutam a vida toda, esses são os imprescindíveis (Bertolt Brecht).

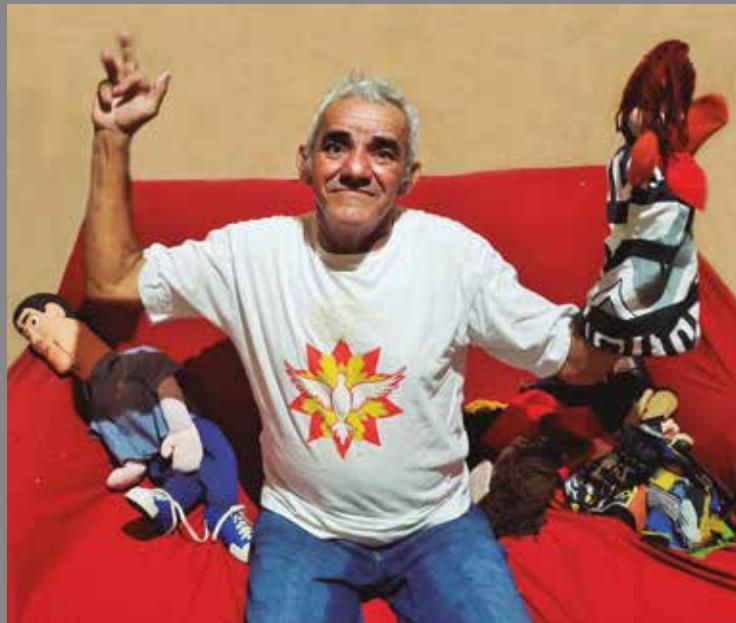
José Mauro Ferreira da Silva é um desses homens imprescindíveis, um grande soldado do exército de anjos que Deus envia à Terra para torná-la mais feliz. Um ser tão iluminado que era capaz de transformar a vida e os lugares por onde passava com seu bom humor e sua alegria; ele transformava ambientes, corações de crianças e adultos. Onde estava não havia lugar para tristeza, sempre tinha uma piada para contar, uma brincadeira para espantar as tristezas e alegrar a vida de quem gozava de seu convívio. Um ser tão especial que transformava a realidade, aliás, ele criava a sua realidade, era um mago.

Vivia num mundo diferenciado: um mundo habitado por seres inanimados, que em suas mãos criavam vida e alegravam de forma contagiente a todos. Por isso foi chamado por seus pares de Zé Doido; por ter esse poder de transformar em alegria a dureza da vida.

Sua loucura, sua doidice, era querer um mundo melhor, um mundo mais divertido, onde a felicidade, a alegria, pudessem ser desfrutadas por todos; dedicou a vida a esse ofício.

Deus nos deu o presente de convivermos com ele durante um curto espaço de tempo, e agora o chama para junto de si para levar sua alegria para outras paragens.

Sempre muito generoso e com um coração imenso, no seu último ato aqui nesse plano fez valer sua vontade de sempre compartilhar com o outro doando seus órgãos, já que seu amor doou durante toda a vida. Obrigado, Mestre Zé Doido, por sua generosidade. Siga seu caminho com muita luz e com muita alegria como sempre fez. Aqui



Mestre Zé Doido. Foto: Omar Rocha.

seus aprendizes acolhem a missão de levar adiante sua luta para deixar o mundo um pouco mais alegre através de seus ensinamentos e de sua arte.

Como disse o Mestre Pedro Boca Rica: "O bonequeiro vai, os bonecos ficam e a história continua..."
Aquiraz - Ceará, 25 de outubro de 2020, dia da passagem do Mestre.

Vou lhe dizer umas coisas
Que a vida não convém
Meter na vida dos outros
Não é trabalho pra ninguém
O Zé doido tá falando
Coisa de doido também

Omar Rocha, bonequeiro, diretor do Circo Tupiniquim – Teatro de Bonecos.

MESTRE LUIZ PRETO: O TERROR DO SÍTIO RIBEIRO FUNDO

Eu conheci o Mestre Luiz Preto em outubro de 2020, quando ele, junto com o Mestre Zé de Bibi, foram apresentar o Cavalo Marinho Tira Teima no 1º Fórum de Brinquedo, realizado no Museu do Mamulengo de Glória do Goitá, em Pernambuco. O Mestre Luiz Preto chegou falante, sempre brincando e sorrindo. Tocava o bombo no banco do brinquedo. E como tocava! Dono de um ritmo forte, chamava atenção por sua agilidade musical recheada de carisma. Ele tinha uma peculiaridade: falava muito, muito rápido. Conhecedor profundo de loas e canções, respondia prontamente qualquer chamado.

O Mestre Luiz Preto nasceu no sítio Ribeiro Fundo, em Glória do Goitá, e brincou com outros grandes nomes da Cultura Popular, como os Mestres: Zé de Vina, Biu de Dóia e Zé da Banana. Além de tocador de primeira, ele também fazia graça nas tordas como Mamulengueiro. Sonhava em ter o seu próprio brinquedo, mas isso não aconteceu e sempre participou de brinquedos alheios. Aprendeu muito com seu tio Apolônio, e seu irmão Antônio Preto, que era tocador de oito baixos e exercia a nobre função de Mateus. Mestre Luiz Preto faleceu no dia 30 de março de 2021, aos 70 anos de idade, vítima da COVID-19.

Eu fiz contato com o Mestre Zé de Bibi e ele me enviou um depoimento muito bonito, que aqui transcrevo para encerrar essa singela homenagem ao Mestre Luiz Preto:

Conheço Luiz Preto desde a infância, fomos criados juntos. Em 1958/59, nós brincamos no Mamulengo de Severino da Cocada, eu batendo triângulo e Luiz no bombo. Depois eu fui brincar na torda e ele continuou batendo bombo. Eu fui brincar de Cavalo Marinho a partir de 1961 e Luiz Preto continuou



Mestre Luiz Preto (1951-2021). Foto: Ana Araújo.

no Mamulengo. Pessoa boa, menino sem arenga, sem barulho, sem confusão, brincalhão de Maracatu, brincalhão de Coco, brincalhão de Mamulengo, brincalhão de Cavalo Marinho. Foi um bom artista e todos gostavam dele. Faleceu, mas deixou o nome gravado como uma boa pessoa, de boa conduta. Na Cultura Popular, Luiz Preto foi o maior “terror” do sítio Malícia, sítio Ribeiro Fundo. Por onde andava ele era reconhecido com um bom artista.

Pablo Dantas. Diretor do Museu do Mamulengo de Glória do Goitá (PE), abril de 2021.

KLERIGTON THIAGO: LEGADO HUMANISTA PARA O TEATRO DE BONECOS

O Teatro de Bonecos Origens, de Belo Horizonte, está de luto. Faleceu no dia 12 de setembro de 2020, vítima da COVID-19, Klerigton Thiago, bailarino, ator e integrante do projeto Boneco Especial.

A particularidade desse artista era a Síndrome de Down. Ele foi o primeiro registro, dentro do movimento do Teatro de Bonecos brasileiro, de uma pessoa com formação artística específica para esse público-alvo, praticada por um período de 12 anos. Carisma, gentileza, elegância e presença de palco eram características da sua personalidade que foram trabalhadas, evidenciadas e emocionavam o público em suas atuações nos espetáculos: *O Construtor de Bonecos* e *Thiago e Helena*.

O processo artístico de Thiago forneceu dados consistentes para a elaboração de uma metodologia que sinaliza a viabilidade da exploração do Teatro de Bonecos a partir de uma abordagem terapêutica. As potencialidades do desenvolvimento da criança desde os estudos de Vygotsky (1896-1934), na década de 1920, passaram a ser consideradas no processo de entendimento das peculiaridades desses indivíduos para além de suas limitações biológicas.

Thiago deixou como legado a sua energia, a sua leveza, o seu sorriso contribuindo, assim, na organização de uma base sólida para um projeto de pesquisa elaborado pela Associação de Teatro de Bonecos Origens, cujo objeto de pesquisa é potencializar a criatividade de crianças e jovens com Síndrome de Down, Paralisia Cerebral e Transtorno do Espectro do Autismo.

Ao dançar com a boneca Helena, Thiago esbanjava vitalidade, contagiava a todos com sua alegria, criava um sentimento de leveza, de carinho e de humanidade.



Klerigton Thiago em Thiago e Helena (2017). Tetro de Bonecos Origens. Direção: Roberto Silva. Foto: Marcos Silva

Roberto Silva, Coordenador da Comissão de Educação e Terapia da ABTB. Belo Horizonte (MG), setembro de 2020.

MARTA, PARCEIRA DE TANTAS HISTÓRIAS

O teatro de bonecos passou a fazer parte de minha vida em 2004, no projeto Teatro de Guignol, no início dos anos 2000.

Conheci pessoas importantes dos primórdios do Teatro de Bonecos, como Clorys Daly, Magda Modesto, Jorge Gonzaga, Celso Oie, Jorge Crespo e, dentre outros, Marta Castilhos.

Quando assisti ao espetáculo *Chapeuzinho Vermelho* e vi uma única atriz bonequeira, realizando todos aqueles movimentos, eu também senti vontade de montar uma caixa de Teatro Lambe-Lambe. Era maravilhoso e muita coisa para uma pessoa só. Puro talento.

A Marta não sabia vender seus espetáculos, não era uma grande produtora, mas seus lindos bonecos traziam ganhos para sua vida simples, em Itaipu, Niterói (RJ). Eu consegui algumas apresentações para ela, realizei dois encontros de teatro em miniaturas e contos clássicos, junto com Dircea Damasceno. Tivemos uma convivência bem próxima durante um bom tempo, a ponto de viajarmos juntos com toda a minha família.

Marta Castilhos era bastante ativa na Associação Rio de Teatro de Bonecos – ARTB tendo participado de inúmeras ações em muitas gestões até assumir como Presidente entre os anos de 2013-2015. Arte-educadora e bonequeira desde 1979, circulou por muitos festivais pelo Brasil com o seu Teatro de Bonecos Dengolengo, criado em 2000. Seja apresentando seus espetáculos ou mesmo vendendo seus bonecos, criados com tanto zelo em seu ateliê, Marta aproximava adultos e crianças pela qualidade na confecção de bonecos, sobretudo, seus bonecos de vara, tão populares.

Era um talento genial, nas artes plásticas e cênicas, um ser questionador e por vezes franca em demasia. Logo ela percebia e se corrigia. Um coração gentil, amigo, uma pessoa antenada, inteligente, engraçada.



Marta Castilhos. Foto: Acervo pessoal.

Tenho Marta como mestra, como a maior inspiração para o teatro que ainda faço hoje. Penso nas razões por não termos nos encontrado mais e produzido coisas incríveis.

Gaúcha de Caxias do Sul (RS), Marta faleceu no dia 14 de maio, no estado do Rio de Janeiro. Gratidão, amiga. Fique em paz.

Sérgio Biff – Rio de Janeiro (RJ), maio de 2021.

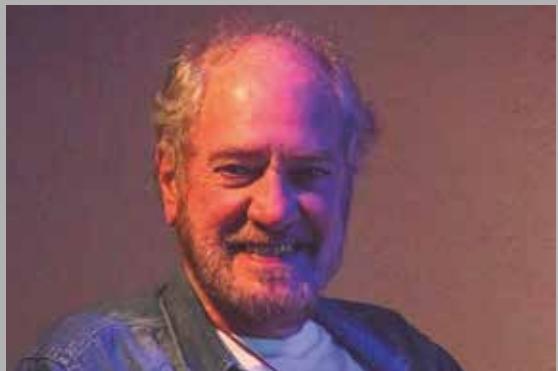
HUMBERTO BRAGA - EMBAIXADOR BRASILEIRO DO TEATRO DE BONECOS

No dia 4 de fevereiro de 2021, fomos surpreendidos com a triste notícia do falecimento de Humberto Braga. A comoção de amigos e conhecidos tomou conta das redes sociais. Humberto deixa imenso legado ao campo da Cultura e das Artes brasileiras, notadamente ao Teatro para Crianças e Teatro de Bonecos, onde começou como ator bonequeiro, em 1975, no Grupo Revisão, dirigido por Maria Luiza Lacerda, no Rio de Janeiro.

Quando optou, em 1968, pela gestão pública no Ministério da Educação e Cultura, e na produção cultural, sua dedicação na construção de políticas públicas para os setores contribuíram exemplarmente para a consolidação artística dessas manifestações. Ali criou a Coordenação de Teatro de Bonecos e implementou importantes ações formativas e de difusão dessa arte, não só no Brasil como também na França e EUA, realizando eventos que transformaram positivamente a visão da nossa produção.

Integrou a diretoria da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB em diversas gestões, sendo seu Presidente nos anos de 2004-2006 e ajudou a imprimir em todos nós o sentimento de orgulho de ser bonequeiro. Sua admiração pelo Teatro de Bonecos Popular do Nordeste fez com que iniciasse, em 2004, o seu Processo de Registro como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil.

Tive o privilégio de sua convivência e amizade desde 1978, quando nos conhecemos. Suas assíduas participações nos Seminários de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas que realizamos na cidade de Jaraguá do Sul (SC), entre os anos de 2004 e 2014 e seus ensaios publicados na Revista Móin-Móin comprovam a sua contribuição para a construção do pensamento reflexivo e rigoroso. Estudar a história recente do Teatro de Animação exige consultar seus textos publicados sobre este tema. Incontáveis vezes



Humberto Braga (1947-2021) Foto: Reprodução-Divulgação.

recorri a ele para publicar a Móin-Móin e realizar o Seminário recebendo sempre o seu apoio.

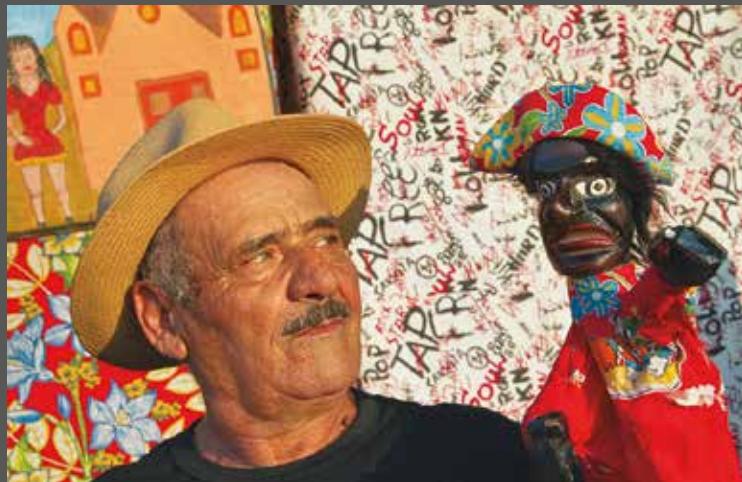
Neste pequeno espaço, destaco qualidades pessoais que, nós que com ele convivemos e o temos como amigo, não nos deixam esquecê-lo: Humberto sabia ouvir e dialogar. Era companheiro, leal. Sabia agregar e fazer conviver pensamentos diferentes. Foi comprometido com políticas públicas de valorização das Artes, especialmente das Artes Cênicas. Sua trajetória profissional é marcada por honestidade. Sabia ser generoso com os amigos e com jovens iniciantes na profissão. Era bom de conversa e quando o encontro era regado por vinho ou cerveja, suas histórias e risadas nos enriqueciam ainda mais. Humberto, o mais admirável e refinado embaixador do Teatro de Bonecos do Brasil, em seus 74 anos de existência, acendeu uma fogueira de paixão por nossa arte que nunca se apagará.

Níni Beltrame - Florianópolis (SC), março de 2021.

PARA O MEU AMIGO ZÉ DE VINA

Quando estive pela primeira vez na Zona da Mata pernambucana, em 1997, ouvi muitas histórias sobre um mamulengueiro de Lagoa do Itaenga, considerado por brincantes, pesquisadores e, principalmente, pelo público local, como o melhor brincador de Mamulengo da região. José Severino dos Santos, o Mestre Zé de Vina, também era conhecido como Zé do Rojão. Nasceu em Glória do Goitá (PE), no dia 14 de março de 1940, filho de Severina Antônia da Conceição e de Manuel Firmino dos Santos. Seus parentes maternos eram do município de Moreno (PE). Quando sua mãe chegou em Glória do Goitá, ficou conhecida pelo apelido de Vina; por isso todos o conheciam pelo nome de Zé de Vina, o Zé de dona Vina. Em Lagoa de Itaenga (PE), é conhecido também pelo nome de Zé do Rojão. Conta pra gente, Zé:

(...) fui brincar mamulengo num lugar por nome de Eixo Grande, eu estava na faixa de uns 20 anos, estava com toda força do mamulengo, com todo touro mesmo, e foi uns mestres de mamulengo assistir a minha brincadeira, sem dizer que era mestre de mamulengo. (...) e eu brincando sozinho. Aí eu fiz a mudança de Simão. Era cinco horas. Saí pra fora sem camisa, molhado de suor do pé à ponta, não estava doído porque naquele tempo eu era um cabra moço. Ainda peguei o bombo e cantei a roda grande. (...) Aí eu tirei um samba, quando eu terminei, disse ao povo: 'Está vendo o que é rojão? É rojão. É rojão da boca da noite até amanhecer o dia. Aí pegaram me chamando de Zé do Rojão: "mas rapaz... tem um homem ali por nome de Zé do Rojão, o mamulengo de um tal de Rojão" e fui batizado aqui em Lagoa do Itaenga por nome de Rojão, ninguém sabe outro nome. Agora eles estão sabendo quem é Zé de Vina através da televisão. Porque está passando aí pelas televisões, mestre Zé de Vina, mestre Zé de Vina, todo mundo já sabe. Mas, antes disso, só era Zé do Rojão.



Mestre Zé de Vina (1940-2021). Fotografia de Dudu Schnaider, durante o Festival Bonecos do Mundo 2012, criado por Lina Rosa.

A brincadeira de Zé de Vina era realmente impressionante. O vigor, a capacidade de brincar com o público e fazê-lo rir, o conhecimento que tinha do Mamulengo, a movimentação dos bonecos, a multiplicidade de vozes que utilizava, a diversidade de passagens que sabia colocar eram incomparáveis. Todos os mamulengueiros aprenderam a brincar com ele. Zé parecia viver dentro de uma brincadeira de Mamulengo. Sua vida tinha a mesma intensidade do brinquedo. Nos últimos anos, Zé estava mais cansado e triste. Acho que o Brasil ainda não está preparado para artistas como Zé de Vina. Talvez um dia esteja. E talvez nesse dia, o Brasil seja o melhor lugar para se viver.

Um beijo, Dona Zefa. Muito obrigada por tudo, Zé de Vina, meus respeitos e viva a brincadeira!

Adriana Schneider Alcure
Rio de Janeiro (RJ), 16 de junho de 2021.

**RESENHAS DE LIVROS,
DISSERTAÇÕES E TESES**

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

BEZERRA, Rodrigo Sávio de Andrade. *Mestre Solon e o Mamulengo Invenção Brasileira*. Carpina: Edição do autor, 2021.

Resumo: A obra conta um pouco da história de Solon Alves de Mendonça (1920-1987), importante mamulengueiro pernambucano que nasceu na localidade de Cachoeira do Salobro, no atual município de Feira Nova, e depois mudou-se para Carpina, localizada na zona da Mata, norte do Estado de Pernambuco.

Sua relação com os bonecos começou quando tinha apenas oito anos, ao assistir pela primeira vez, em Carpina, a uma apresentação do Mamulengo de Chico Presepeiro, também conhecido como Chico da Guia, ficando fascinado com aquela brincadeira de bonecos.

No ano de 1937, também em Carpina, criou o Mamulengo Invenção Brasileira, apresentando-se tanto nesse município quanto em outras localidades do estado e do país. Além de receber homenagens e reconhecimento por seu trabalho, Solon tornou-se uma referência nesse gênero da cultura brasileira.

Dessa forma, através de informações biográficas, relatos, reportagens de época, fotografias, entrevistas e transcrições de peças do mestre, a obra é mais uma fonte de pesquisa para quem busca informações sobre o artista, reúne em um único documento diversos dados e matérias sobre Solon e o Mamulengo Invenção Brasileira.

Disponível em: https://www.academia.edu/45186154/Livro_Mestre_Solon_e_o_Mamulengo_Inven%C3%A7%C3%A3o_Brasileira e https://issuu.com/rodrigosavio10/docs/livro_mestre_solon_e_o_mamulengo_inven_o_brasilei

FAGUNDES, Tuany. *Sombras de Amoras - Memorial Artístico do Processo Criativo de "Julia e Carla, Carla e Julia – uma breve história de amor em teatro lambe-lambe"*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Uberlândia – UFU, 2020. Orientadores: Prof. Dr. Mário Piragibe e Prof.ª Dra. Maria do Perpétuo Socorro Calixto Marques.

Resumo: A dissertação consiste num memorial artístico em que discuto questões pertinentes a dois processos criativos que investigaram a construção de narrativas de amor entre mulheres (como lésbicas e bissexuais) no teatro de formas animadas. O primeiro processo foi inspirado na obra *Eu Sou Uma Lésbica* (1983), da escritora brasileira Cassandra Rios, pseudônimo de Odette Pérez Ríos (1932-2002) e explora a linguagem do teatro de objetos e do teatro de sombras. Já o segundo processo refere-se ao espetáculo *Julia e Carla, Carla e Julia – uma breve história de amor em teatro lambe-lambe*. Este processo foi mais aprofundado no memorial, contendo fotos e desenhos do passo a passo da construção das bonecas, caixa e figurino, além de registros de apresentações com diferentes públicos. O relatório final da pesquisa foi escrito à mão, com páginas de várias cores, canetas coloridas, linhas e agulha, tecido artesanalmente – assim como histórias de amor e caixas de teatro lambe-lambe.

Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/31362>

LONGO, Mônica. *Um príncipe chamado Exupéry.* Itajaí, Traços & Capturas, 2021.

Resumo: Inspirado no espetáculo de teatro de animação homônimo, da Cia. Mútua, de Itajaí (SC), o livro ilustrado em aquarela, por Juliana Góes, conta as aventuras do escritor francês Antoine de Saint-Exupéry, no período em que ele trabalhou para o correio aéreo de seu país, entregando cartas pela África, Europa e América do Sul. Uma de suas escalas era a praia do Campeche, em Florianópolis (SC), onde fez amizade com um pescador.

O livro pode ser adquirido em www.ciamutua.com.br/lojinha pelo valor de R\$ 32,00 + frete.

MENDONÇA, Tânia Gomes. *Entre os fios da História – uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934-1966).* Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo (USP), 2020. Orientadora: Professora Doutora Gabriela Pellegrino Soares.

Resumo: A pesquisa constrói análises conectadas e comparadas de aspectos da história do teatro de bonecos do Brasil e da Argentina entre os anos de 1934 a 1966, tendo como enfoque a prática desta linguagem cênica voltada ao público infantil. Parte-se da premissa de que este teatro criado especialmente para as crianças possui estreita relação com o movimento da Escola Nova, tanto no caso argentino como no brasileiro. No entanto, reconhece-se que o escolanovismo foi estruturado à margem dos projetos pedagógicos estatais na Argentina, enquanto, no Brasil, o mesmo ideário conformou políticas públicas educacionais a partir dos anos de 1920, o que denota uma ligação distinta entre o Estado e o teatro de bonecos argentino e o teatro de títeres brasileiro e o Governo Federal. A Tese lança luz, sobretudo, à marginalidade e/ou conformidade com a conjuntura política e social dos diversos projetos de teatro de bonecos voltados ao público infantil no Brasil e na Argentina, estruturando uma reflexão sobre o fazer artístico para as crianças neste momento histórico (1934-1966) no qual tal faixa etária passa a ganhar relevância tanto para os projetos públicos (sobretudo educacionais) como para iniciativas de instituições privadas e de sujeitos/coletivos autônomos.

Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-11112020-184444/pt-br.php>

PEIXOTO, Guilherme. *A História de Willians*. Itajaí: Traços & Capturas, 2021.

Resumo: O livro conta a história de um menino que quer voar, tentando fazê-lo de diversas maneiras: com um balão de gás, com uma pipa, com a vassoura de uma bruxa. Sem sucesso em suas tentativas, ele finalmente percebe que a melhor maneira de voar é por meio da leitura de livros. Texto de dramaturgia teatral encenado por meio do teatro de animação pela Cia. Mútua entre os anos de 2002 e 2004. Livro ilustrado por Marcos Leal e contém 72 páginas.

O livro pode ser adquirido em www.ciamutua.com.br/lojinha pelo valor de R\$ 25,00 + frete.

PEREIRA, Maria das Graças Cavalcanti; ASSUNÇÃO, Luiz. *O Teatro de João Redondo e as ações de salvaguarda*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), 2020. 304 p.

Resumo: O livro trata do teatro de bonecos denominado de João Redondo, no Rio Grande do Norte. A brincadeira deriva da tradição dos mestres brincantes - alguns já falecidos - e de seus multiplicadores ou ainda de outros seguidores que não descendem da linhagem de mestres, mas aprenderam com vários deles e, aos poucos, foram se inserindo nesse universo lúdico. Atualmente, esse tipo de representação teatral conta com um total de 45 mestres em atividade. Construímos uma abordagem contemplando os principais elementos que se entre cruzaram no processo de inventário realizado no Rio Grande do Norte e no pedido de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural do Brasil, além de evidenciarmos as principais ações de salvaguarda decorrentes desse processo. Apresentamos informações sobre os procedimentos efetuados para o registro dos brincantes, bem como dos principais elementos marcadores da brincadeira do João Redondo. Na sequência, tecemos considerações sobre as ações de salvaguarda realizadas destacando os diferentes sujeitos envolvidos e algumas questões pertinentes à execução dessas ações.

Disponível em: <https://portal.iphan.gov.br/publicacoes/lista?categoria=31&busca=&pagina=3>; https://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/cadernos_salvaguarda_n1_praticas_de_gestao.pdf

RIGO, Natália. *Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS): possibilidades de tradução-animação de bonecos em Libras.* Tese (Doutorado) Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2020. Orientadora: Profa. Dra. Rachel Louise Sutton-Spence.

Resumo: A pesquisa apresenta o Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS) e foca mais precisamente no teatro de bonecos em Libras (Língua Brasileira de Sinais). O objetivo foi identificar possibilidades de animação de bonecos em Libras, animação essa entendida como *tradução-animação*: processo criativo tradutorio intralingual, intramodal e intercorporal de transposição da Libras, que parte de um corpo sinalizante real humano de referência (corpo fonte) para um corpo fictional matéria, o corpo do boneco (corpoalvo). Analisamos produções teatrais da comunidade surda e dados coletados numa pesquisa-participante desenvolvida com o Grupo TALS de Florianópolis (SC). As possibilidades identificadas foram classificadas em três modalidades: *animação por empréstimo de mãos*, *animação por articulação de membros* e *animação por condução (direta ou indireta)*. Também foram identificadas possibilidades por meio do uso da Libras pelos atores-animadores em seus próprios corpos, produzindo sinais que funcionam como elementos cenográficos e de narrativa. A pesquisa contribui com novos conhecimentos sobre o corpo nas línguas de sinais; a potência dos corpos sinalizantes fictionais; a animação enxergada pela perspectiva da tradução; e o TALS como artefato cultural das comunidades surdas como uma nova modalidade dentro do Teatro de Animação.

Disponível em: <http://tede.ufsc.br/teses/PGET0507-T.pdf>

VIANA, Joana Vieira. *Teatro de animação em sala de aula: experiências no ensino superior e fundamental.* Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, 2016. Orientador: Prof. Dr. Sávio Araújo.

Resumo: A dissertação apresenta investigação acerca da utilização de técnicas de animação como linguagem na formação do professor de teatro e nas atividades em sala de aula do Ensino Fundamental 1. Tem como referência as experiências vivenciadas na disciplina *Teatro de Formas Animadas*, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN, em 2014, e prática docente junto à Prefeitura de João Pessoa (PB), nos anos de 2015 e 2016. Em ambos os espaços, seja para alunos de graduação, seja para as crianças, observa-se que são enfrentados desafios referentes ao planejamento e seleção de conteúdos, estratégias de motivação das turmas e a busca pela melhor forma de fazer com que os alunos tenham autonomia e discernimento para desenvolverem seus potenciais artísticos e pessoais. A dissertação aborda conceitos pertinentes à prática artística do teatro de animação, dando ênfase à relação de diálogo estabelecida entre o ator, o animador e o objeto. Reconhece-se a criação artística como potente estratégia metodológica na construção do conhecimento, configurando-se como parte fundamental no processo de ensino-aprendizagem.

Disponível em: https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/24882/1/TeatroAnimacaoSala_Viana_2016.pdf

POMBO-CORREIO

Recebemos diversas mensagens, cartas de leitores da Revista Mamulengo N.º 17 e compartilhamos aqui com vocês. Este espaço será mantido nas próximas edições da Revista.

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

Que alegría recibir la revista Mamulengo! Como siempre!

Muchas felicidades y gracias!

Estuve mirando los artículos y se ven muy interesantes. Sobre todo con este tema de la pandemia que nos atraviesa a todos.

Ya mismo la estaremos publicando en el face de la comisión.

Tito Lorefice - Buenos Aires, 26 de septiembre de 2020.

Prezadas,

Obrigado e parabéns por mais essa vitória da cultura brasileira!

Já comecei a desfrutar dessa leitura.

Seguimos juntos!

Um abraço,

Alexandre Fávero - Teatro Lumbrá/Clube da Sombra - Porto Alegre, 24 de setembro de 2020.

Un grand merci pour la magnifique revue. Quel travail ! Bravo pour la réalisation.

Avec mes amitiés,

Greta Brugeman - Cannes, France, 27 septembre 2020.

Que felicidade receber esta revista, e com uma abordagem importantíssima, nestes tempos pandêmicos!

Muito obrigada! Vou ler com carinho.

Abraço,

Silvana Marcondes - São Paulo, 26 de setembro de 2020.

Estamos muito felizes em receber esta edição da Revista Mamulengo.

Nossa gratidão pela atenção em nos enviar este exemplar!

Vida longa à Revista MAMULENGO!

Um grande abraço,

Maria Oliveira - Cia. Artística Mamulengos e Catrevagens - Recife, 28 de setembro de 2020.

HURRRRRRAAAAAA!!!!!! MARAVILHOSO NÚMERO 17.

QUE TRATAMENTO!!!! P A R A B É N S!!!!

Comungo com vocês minha felicidade! Bjs.

Tácito Borralho - São Luís, 24 de setembro de 2020.

Dear Friends,

What a beautiful edited magazine. Congratulations!!! Forward it to others too regards and thanks.

Dadi Pudumgee - Presidente da UNIMA Internacional - New Delhi, India, September 26, 2020.

Estou aqui para manifestar a minha opinião sobre um artigo escrito pelo Pesquisador Fernando Augusto, publicado na Revista Mamulengo, n.º 17, intitulado de "Sobre o doloroso martírio de Mestre Zé Lopes". Antes, preciso dizer que tenho profundo respeito e admiração pelo autor e pela referida revista, pois ambos são grandes colaboradores do Teatro Popular de Bonecos do nosso país. O artigo de Fernando Augusto, página 127 da referida edição, é um registro emocionante sobre a partida precoce de um dos maiores brincantes populares do Brasil: o Mestre Zé Lopes. Foi, sem dúvidas, uma perda irreparável para todos nós que amamos a Cultura Popular.

Há, no entanto, uma referência confusa ao Museu do Mamulengo de Glória do Goitá, chamado pelo autor de Centro do Mamulengo. O autor diz que o Mestre Zé Lopes **"contava com inimigos mortais que lhe cassaram o direito inclusive, de frequentar o Centro do Mamulengo que juntos construímos no antigo Mercado de Farinha [...]"**. Sabemos que o Pesquisador Fernando Augusto não reconhece o Museu do Mamulengo como uma instituição museológica, por isso, ele se refere ao Museu como 'centro do mamulengo'. Essa não é a questão primordial desta carta, mas aproveito para dizer que contamos com um profissional em nossa instituição, o Museólogo e Antropólogo Gilvanildo Ferreira (UFPE); ainda contamos com apoio e reconhecimento da Fundarpe, do IPHAN e do IBRAM.

Voltando aos "inimigos mortais e proibições", é urgente e definitivo dizer que **nunca fomos inimigos dos mestres populares e jamais proibimos ninguém de frequentar o espaço**. Houve, porém, em alguns momentos dos últimos 18 anos de Associação, alguns desentendimentos entre os integrantes. Porém, a Associação e o Museu estão acima destas questões e nós respeitamos o nosso Estatuto com retidão. Não compactuamos com injúria, ameaça, violência e menosprezo.

O Mestre Zé Lopes continua sendo reverenciado no Museu do Mamulengo, pois ele ocupa lugar de destaque na história da Cultura Popular pernambucana. Além disso, foi um dos fundadores da Associação dos Mamulengueiros, lutando bravamente para a manutenção do Mamulengo. Já dizia o Poeta França: a palavra mesmo morta, mata. As palavras, portanto, têm forte influência em nossas vidas e devem ser usadas com muito cuidado.

Reitero minha admiração pelo Pesquisador Fernando Augusto e pela Revista Mamulengo. Torço para que o entendimento impere entre nós. Salve!

Atenciosamente,
Pablo Dantas
Presidente da Associação Cultural dos Mamulengueiros e Artesãos de Glória do Goitá
Diretor do Museu do Mamulengo de Glória do Goitá.
Glória do Goitá, 13 de março de 2021.

PARA SE ASSOCIAR À ABTB - UNIMA Brasil

A ABTB - Centro Unima Brasil reúne uma grande família de artistas bonequeiros do país e do mundo, através da rede Unima Internacional. A associação é uma decisão voluntária. Associar-se é aderir a um grupo que compartilha das mesmas ideias que você. Acreditamos que a convivência com outros profissionais da área, a troca de experiências, ideias e informações já seriam bons motivos.

- Não se associam grupos, e sim pessoas físicas;
- A associação à ABTB inclui, obrigatoriamente, a associação à Unima Internacional;
- A anuidade vai de janeiro a dezembro do mesmo ano;
- Você recebe uma carteira e o selo correspondente ao ano pago, para ser nela colado.

Para se associar, entre na página da ABTB e veja as instruções:

<http://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/filiacao-e-anuidade>

