

Apresentação: reflexões sobre as práticas do teatro de bonecos popular

O Brasil é um dos poucos países onde ainda se mantêm vivas variadas formas de teatro de bonecos praticadas por artistas do povo. Em diversas regiões do país existem manifestações que evidenciam a diversidade e a pluralidade dessas expressões. Mamulengo, Casemiro Coco, João Redondo, João Minhoca, Calunga, Cavalo Marinho, Boi-de-Mamão, Bumba-meu-Boi são algumas dessas formas de teatro nas quais os atores participantes utilizam bonecos, máscaras, ou outras formas animadas.

A idéia da presente edição é reunir estudos sobre manifestações cênicas tradicionais praticadas por mulheres e homens do povo, chamando a atenção para aspectos como a sua teatralidade e as possíveis contribuições dessas práticas para os processos de formação de jovens atores. Tais manifestações, constantemente recriadas e reinventadas pelos artistas que as praticam, são produzidas num contexto que espelha características da cultura local; permitem perceber a rede de relações sociais ali construídas; revelam a idéia de

pertencimento, colaborando na construção de uma “consciência orgulhosa” de artista que pratica essa arte.

A discussão sobre teatro popular do ponto de vista conceitual, ainda relevante e necessária, está presente no conjunto de estudos selecionados para a Revista. Este tema — “teatro tradicional popular” —, sob o qual abrigamos tais manifestações, nas décadas de 1950 e 1960, já foi alvo de grandes debates, envolvendo posições antagônicas que classificavam essas expressões por seu matiz político e ideológico. Alguns, certamente influenciados pelas iniciativas de Jean Vilar no Teatro Nacional Popular francês, compreendiam o teatro popular como o concebeu Roland Barthes: “Acredito que, de maneira geral, pode-se definir hoje o teatro popular como um teatro que se submete simultaneamente a três obrigações, nenhuma das quais, tomada isoladamente, é nova, mas cuja reunião pode fundar um teatro propriamente revolucionário: atingir um público de massa, apresentar um repertório da alta cultura, praticar uma dramaturgia de vanguarda” (2007:131).¹ Essa visão, contestada por centrar-se na idéia de popularizar a arte do teatro, era contraposta com a seguinte noção: “... fora da arte política não há arte popular.”² Entre essas duas visões surgiram outras concepções como por exemplo, o teatro popular visto como “ligeiro ou comercial”³, merecedoras de análise noutra oportunidade.

A composição deste terceiro número da Revista Móin-Móin apresenta textos sobre várias expressões cênicas tradicionais populares constantes em diversos Estados brasileiros e resultam de trabalhos efetuados por diferentes pesquisadores. As reflexões sobre o

¹ BARTHES, Roland. *Escritos sobre teatro*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

² Anteprojeto do Manifesto do CPC. Arte em Revista, No.1, p.73. In CAMARGO, Robson Corrêa de. Reflexões sobre o teatro popular no Brasil e o Teatro Popular do Sesi (1962-1992). *Revista Urdimento* No.1, Florianópolis: UDESC, 1997.

³ Sobre este tema merecem destaque os estudos da Professora Doutora Beti Rabetti da UNIRIO e os estudos da Professora Doutora Neyde Veneziano da UNICAMP, pela relevância histórica e rigor conceitual.

Mamulengo pernambucano estão contempladas em três estudos apresentados por Fernando Augusto Gonçalves Santos, Izabela Brochado e Adriana Schneider Alcore. O primeiro autor “apresenta” o Mamulengo convidando o leitor a se situar no universo da “brincadeira” e evidencia sua importância como manifestação do teatro de bonecos popular brasileiro. Em seu artigo transparece a paixão do pesquisador que dedica sua vida à compreensão e defesa (preservação e reconhecimento) dessa arte. O estudo de Brochado analisa esse teatro sob o viés da participação do público, aspecto fundamental para compreender a sua real dimensão. Alcore complementa o tema com um estudo no qual apresenta o Mamulengo e o Cavalo Marinho como “brincadeiras” compartilhadas por artistas e pela população da Zona da Mata Pernambucana.

A manifestação do Cavalo Marinho volta a ser tema de reflexão, dessa vez com a pesquisa de Mariana de Oliveira, a qual convida o leitor a “olhar” a brincadeira não só como objeto de estudo, mas como “lugar” para, quem sabe, nele dançar e brincar.

Outra importante expressão do nosso teatro de bonecos é o João Redondo, aqui analisado em dois estudos: o de Altimar Pimentel trata dessa expressão no Estado da Paraíba e o de Ricardo Canella no Estado do Rio Grande do Norte. O primeiro destaca a dimensão poética e política da manifestação e o segundo traz reflexões que nos ajudam a compreender como o calungueiro Chico Daniel (1946-2007) criava suas personagens. Falecido no dia 03 de março deste ano de 2007, Chico Daniel deixou um grande legado aos que trabalham com a arte do teatro de bonecos: a importância da sutileza, do humor refinado, da crítica sutil. Chico também ficará para sempre na memória dos bonequeiros como o artista que jamais abdicou de seus sonhos de artista e de ser humano.

O Casemiro Coco também merece destaque nesta edição. O texto de Tácito Borralho documenta essa expressão de teatro de bonecos no Maranhão e constitui um dos primeiros estudos a ela dedicados.

Dois artigos do Sul do Brasil refletem sobre o Boi-de-mamão de Santa Catarina. Por um lado, Beltrame se atém ao estudo do trabalho do ator-dançarino que atua no boneco-máscara da personagem “o Boi”, enfatizando os aspectos relativos às técnicas codificadas herdadas dessa tradição; por outro lado, Andrade e Petry analisam a composição da partitura corporal da personagem Maricota sob dois aspectos interligados: o eucinéutico e o coreológico.

Ana Pessoa, por sua vez, colabora com um estudo no qual registra a presença de João Minhoca, teatro de bonecos muito popular na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. O texto mostra as possíveis contribuições dessa arte no projeto de “embelezamento” da cidade e no desejo de torná-la mais “civilizada”, conforme pretendiam as autoridades municipais na época.

Ao Kasperle — teatro de bonecos popular alemão que emigrou para as cidades de Pomerode e Jaraguá do Sul, em Santa Catarina, juntamente com nativos da Alemanha — estão dedicados dois artigos. Esse Kasperle aparentemente “fora de lugar” é apresentado por Ina Emmel, ao contar a história de seus pais, os titeriteiros Emmel (Dona Anke e Sr. Hildor). O texto de Petty detalha a história da marionetista Margarethe Schlünzen, a Sra. Móin-Móin, que empresta o nome a esta Revista.

Chama a atenção o fato de o Teatro Kasperle, nas duas cidades, não se confinar no seio das famílias que o praticavam. Em Jaraguá, uma geração de crianças cresceu vendo as porretadas do Kasperle sobre seus antagonistas, e em Pomerode suas apresentações eram a atração mais esperada das festas da Igreja Luterana. Incluir o Kasperle numa edição que se propõe a refletir sobre o teatro de bonecos popular do Brasil colabora para confirmar o desejo de descendentes de europeus em perpetuar essa herança artística, e ao mesmo tempo evidencia o uso do bilingüismo, inclusive na atividade teatral na Região Sul do Brasil, justamente num período em que medidas violentas foram adotadas por autoridades brasileiras para

coibir o uso de outro idioma que não fosse o português (anos de 1940 e 1950).⁴ Os dois textos também nos ajudam a pensar que mesmo a cultura tradicional popular não está circunscrita a territórios e geografias definidas e é constantemente incorporada e redefinida.

Por último, expressamos nosso desejo de que esta edição estimule o surgimento de novos estudos sobre este vasto tema, merecedor de reflexões e de pesquisas que permitam conhecer melhor a riqueza e a diversidade das expressões cênicas tradicionais populares do Brasil.

Valmor Níni Beltrame
UDESC

Gilmar Antônio Moretti
SCAR

⁴ FIORI, Neide A. *Aspectos da evolução do ensino público*. Florianópolis: UFSC/SEESC, 1991.