

<sup>79</sup> Texto baseado em palestra apresentada no seminário: A Trajetória do Teatro de Animação no Brasil, outubro, 2002, promovido pela Associação Rio de Teatro de Bonecos - ARTB.

<sup>80</sup> Devo minha aproximação com o teatro de bonecos a Humberto Mauro, de quem sou amiga desde a juventude, e com quem trabalhei, de 2001 a 2005, quando tive oportunidade de desenvolver alguns projetos institucionais na área e me aproximar mais, com a orientação de Magda Modesto, desse tema tão envolvente.



# O Teatro de Bonecos na *Belle-Époque* carioca<sup>79</sup>

Ana Pessoa<sup>80</sup>

Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ)



Páginas 190 e 191: Praia de Botafogo em 1908. Foto de Augusto Malta. Acervo de Milton M. Teixeira.

Página 192: atual quiosque da Prefeitura do Rio. Foto de Carlos Henrique Casanova. Acervo de Cica Modesto.



*(...) em afastado recanto, uma barraquinha afestoada de metim vermelho chamou a nossa atenção.(...)*

*– Há lá dentro crianças e bonecos.*

*– As duas únicas criações de Deus que se pode amar sem receio.*

*João do Rio*

No Brasil do final do século XIX, o teatro de bonecos, apesar de ser uma expressão já tradicional em meio às diversões populares,<sup>80</sup> ganha um novo alento com a criação da companhia do tipógrafo Batista — inspirado nas apresentações de uma companhia italiana<sup>81</sup> na qual colaborara —, com sua própria coleção de bonecos de fio, tendo à frente o negro e matreiro João Minhoca. O boneco fazia

---

<sup>80</sup> O teatro de bonecos podia ser encontrado no Brasil colonial como uma das atrações das festas de barraquinhas, manifestações religiosas realizadas nos adros das igrejas

<sup>81</sup> Possivelmente a companhia do senhor Lupi cuja passagem pelo Rio de Janeiro em 1879 e 1880 é assinalada por DUNLOP e JOÃO DO RIO.

mágicas e óperas, representava paródias, comédias, peças fantásticas e revistas, todas improvisadas, pois Baptista não escrevia seu repertório. As criações de Batista foram apresentadas pela primeira vez ao público a 30 de abril de 1882, na Cervejaria Guarda Velha (FREIRE, 2000:29) um dos mais conhecido café-concerto da cidade. A partir daí, seguiu-se uma série de sucessos, e o gênero passou a ser conhecido popularmente como *joão minhoca*, conforme notícia da *Gazeta de Notícia* sobre um novo parque de diversões, em julho de 1902: “apareceu nas Laranjeiras um parque de diversões com tiro ao alvo, teatrinho de *joão minhoca* e outras atrações” (ARAÚJO, 1976:143).

Inseridos em meio a esquetes dos espetáculos de variedades ou em efêmeras apresentações em bares, feiras e parques, os prováveis artistas que, além de Batista, atuaram no Rio de Janeiro naquele período foram relegados ao anonimato. O mesmo não acontece com as companhias estrangeiras que, com maior suporte empresarial, têm suas temporadas noticiadas, como as duas apresentações dos Fantoques Mexicanos: em 1902, na Maison Moderne (GN 10-4-1902, apud ARAÚJO, 1976:140), e em 1905, no Jardim Novidades, quando se apresentaram ao lado de índios Bororos e do cinematógrafo. (GN 8-1-1905, apud ARAÚJO, 1976:168). Pode-se supor também que houvesse marionetes dentre as atrações das companhias de variedades européias que passavam pelo Brasil, como Cia. Francesa de Variedades, dirigida pelo ilusionista Faure Nicolay (GN, 24-3-1898, p. 6, apud ARAÚJO, 1976:106)

No final do século XIX, o Rio de Janeiro dispunha de uma diversificada programação teatral, que compreendida desde a ópera, no Teatro Lírico, passando por um leque intermediário de operetas, burletas, *vaudevilles* e mágicas, até as revistas do Largo do Rocio, ou Praça Tiradentes. Contudo, com a crise econômica que marcou os primeiros anos da República, os empresários, com dificuldades para renovar seus repertórios e manter abertas as casas de espetáculo, se voltaram cada vez mais para os gêneros populares, mesmo que sob os protestos da imprensa. Em 1896, a *Gazeta de Notícias* comenta

Consultem os cartazes dos nossos teatros, e que vêem? Incessantes reprises de velhas peças. Teatros que estiveram fechado durante meses reabrem com dramas, operetas ou mágicas estafadas, cobertas de mofo, sem mais o mínimo interesse.

Bem sei que algumas empresas estão prometendo novidades. Mas, que são essas novidades na sua maioria? Revistas! Os nossos teatros já não põem em cena senão revistas. A revista tornou-se o único gênero explorado. A revista é a única preocupação dos nossos autores e dos nossos empresários. (GN 7/11/1896, apud ARAUJO, 1976:71)

Esse panorama começaria a ser lentamente alterado a partir de julho desse mesmo ano, 1896, quando, na rua do Ouvidor, foi apresentada ao carioca a mais recente *novidade*, o cinema. A sessão, realizada por um dos primitivos modelos, o *omniographo*, obteve muito sucesso; apesar de efêmera, a temporada marcaria o início da gradual escalada do novo invento na conquista da cena das diversões da cidade, no que teria como aliado os promotores dos espetáculos ilusionistas, como os mágicos e os marionetistas.

Já no ano seguinte, companhias de teatro de variedades européias apresentam modelos do invento em suas programações. A empresa portuguesa Cia. de Operetas, Mágicas e Revistas trouxe o kinetografo; o prestidigitador espanhol Enrique Moya, o cinematógrafo Edison, e Vittorio di Maio, anunciado como professor italiano, o animatógrafo. O cinematógrafo Lumière mereceu duas iniciativas, uma, pela empresa de variedades Germano Alves, que promoveu, no Teatro Lucinda, a exibição do equipamento apresentado pelo francês Henry Picolet; e outra pelos empresários Pascoal Segreto e Cunha Sales.<sup>82</sup> Contudo, a primazia pela apresentação sistemática de cinema, ainda que com precárias condições de projeção, que lhe

---

<sup>82</sup> Cunha Sales romperia a sociedade, e par tiria para Petrópolis, enquanto que Segreto iria se consolidar como o maior empresário do ramo de diversões da cidade, e promoveria cada vez mais o novo invento, e tendo a sua empresa sido responsável pelas primeiras cenas brasileiras, tomadas por seu irmão Afonso em junho de 1898.

valeram o nome de *treme-treme*, foi de Arnaldo Gomes de Souza, o manipulador de bonecos que montara seu teatrinho junto ao bar do Passeio Público.

O cinema conquistaria todas as camadas da população, das mais populares às altas rodas, e se tornaria, com a abertura das salas na Avenida Central, o símbolo do *Rio que civiliza-se!*, *slogan* das grandes transformações urbanas e sociais promovidas pelo governo de Rodrigues Alves no início do século XX.

Essas mudanças repercutiram imensamente nas formas de consumo do lazer de todos os segmentos envolvidos com as diversões populares tradicionais, exigindo novas estratégias de relacionamento com o público e seus novos hábitos sociais.

As transformações no governo de Rodrigues Alves modificaram o caráter carioca. A nossa gente, depois delas, parece menos triste, adotou as carruagens abertas, comprou automóveis, tirou a cartola, despiu os fúnebres trajes negros, vestiu-se de claro. As senhoras aceitaram todas as audácias da moda e, menosprezando o abafado recato das saias espessas, adotaram, quase sem gradação, o agradável frescor das transparentes vestes *sans dessous*. (*Careta*, n. 194, 17/02/1912 apud ARAÚJO, 1976:386).

É nesse contexto de mudança de padrões de costumes que, como reflexo da crescente valorização da criança na sociedade, se desenvolveu no Rio de Janeiro um mercado de serviços ligados à diversão infantil, com uma variada oferta de programas para o lazer da criança (ARAÚJO, 1993:175). Para “suas pequeninas excelências”

Há festas em jardins públicos e em clubes, com brincadeiras, distribuição de prêmios e doces. No período de Natal há atrações especiais, como presépio, árvores de Natal e filmes para divertirem as crianças. Há peças de teatro infantil, operetas, espetáculos de mágica, cinema, parque de diversões com carrossel e balões rotativos. (ARAÚJO, 1993:175)

A literatura infantil também se propagou nesse período, com a publicação de suplementos, revistas e jornais infantis, como a *Tico-tico*, revista em quadrinhos, em 1906. Cresceu o número de edições de livros para crianças, de modo geral traduções ou adaptações de contos e fábulas da tradição européia, e despontou uma tímida produção nacional, marcada por mensagens instrutivas e moralizantes. Criou-se, assim um universo de lazer infantil, com rotinas e espetáculos próprios.

### A domesticação da alegria

A reforma da cidade do Rio de Janeiro, realizada de 1903 a 1906, sob o comando do Prefeito Pereira Passos<sup>83</sup> se inspirou nos preceitos urbanísticos desenvolvidos pelo Barão Haussmann,<sup>84</sup> que rasgara “no centro de Paris, um conjunto monumental de largos e extensos bulevares em perspectiva, com fachadas uniformes de ambos os lados” (BENCHIMOL, 1992:192), e criara grandes parques. Segundo o próprio prefeito, as “ruas estreitas, sobrecarregadas de um tráfego intenso, sem ventilação bastante, sem árvores purificadoras e ladeadas de prédios anti-higiênicos” deveriam dar lugar a “vias de comunicação duplas e arejadas”.<sup>85</sup>

A cidade foi cortada por novas avenidas, que alteraram tanto a circulação urbana como a própria maneira de se ocupar os espaços públicos, agora regidos sob novos conceitos higiênicos e disciplinares.

Por meio de decretos, o prefeito alterou práticas e costumes populares considerados impróprios para figurar na cidade saneada. Foi estabelecido rigoroso controle sobre a licença dos vendedores ambulantes, eliminaram-se os quiosques – precárias construções

---

<sup>83</sup> Francisco Pereira Passos (29/08/1836 – no mar, 1913) filho de aristocratas do café, graduou-se em Matemática, mas seguiu a carreira diplomática, tendo sido nomeado adido à legação brasileira em Paris, de 1857 a 1860. De volta ao Brasil, dedicou-se às construções ferroviárias. Foi Prefeito do Distrito Federal de 1903 a 1906.

<sup>84</sup> Georges Eugène Haussmann, nomeado por Napoleão III prefeito do Departamento de Seine de 1853-1870.

<sup>85</sup><http://www2.prossiga.br/ocruz/riodejaneiro/reforma/reforma.htm>



instaladas nas calçadas para a venda de vinho, café e petiscos –, o entrudo foi proibido e deu-se combate a práticas populares religiosas e profanas, como o candomblé, a serenata, a boemia e o bumba-meu-boi.

“Embeleza-se” a cidade: ruas são arborizadas, antigas praças reformadas, criados grandes espaços verdes e ordenados os espaços de lazer dos cidadãos. A família é estimulada a usufruir do espaço público e estabelecer o hábito de diversão, ajudando a criar um espírito lúdico e a forjar uma vocação singular do carioca para o culto do prazer e da alegria (ARAÚJO,1993:25).

As transformações dos hábitos de lazer atingiram também a prática do teatro de bonecos. Em vez da tradicional apresentação ambulante em feiras, parques e bares, a modernização estabeleceu a fixação de espaços públicos próprios para a realização de espetáculos para platéia infantil. A medida, promovida pelo Prefeito Pereira Passos, com provável colaboração do manipulador de bonecos Arnaldo Gomes de Souza, fez instalar uma série de casteletes de modelo francês, *guignol*, em pontos estratégicos da cidade.

Ecos dessa mudança foram comentadas por João do Rio,<sup>86</sup> na revista *Kosmos*, em 1905, na crônica “O fim de um símbolo” (JOÃO DO RIO, 191:285-297), onde ele narra encontro com Batista e sua tradicional companhia, com o anti-herói negro João Minhoca, o “alegre agitador” de sua meninice. Ao vê-lo relegado a divertir crianças de um *garden-party*, em um autêntico *guignol* mandado vir de Paris, João do Rio o toma como símbolo de rebeldia e resistência ao espírito “cosmopolita” das mudanças: Batista recusara a manipular as legítimas *marionnettes*, exemplo da influência francesa, e representava com seus próprios personagens, matreiros e populares, cenas de *O guarani*, obra máxima da identidade nacional forjada sob o Império.

---

<sup>86</sup> Paulo Barreto (João P. Emílio Cristóvão dos Santos Coelho B.; pseudônimo literário: João do Rio), jornalista, cronista, contista e teatrólogo, nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 5 de agosto de 1881, e faleceu na mesma cidade em 23 de junho de 1921.

A instalação dos *guignols*<sup>87</sup> é também tributária da experiência francesa, pois Haussmann havia mandando incluir o castelete entre os vários equipamentos instalados nos parques e praças para o lazer dos parisienses, estabelecendo uma tradição que pode ser até hoje observada em Paris.

### O marionetista empresário

Não se sabe precisamente quando o português Arnaldo Gomes de Souza chegou ao Brasil. Antes de se estabelecer como empresário de diversões, ele trabalhou em uma joalheira e apresentou-se na Praça da República durante o mês de abril de 1900. Há referências que ele tivesse o reconhecimento de Pereira Passos, o explicaria o arrendamento dos espaços municipais que o tornaram um empresário de diversões (GONZAGA, 1996:72).

Arnaldo tornou-se conhecido quando obteve a concessão do bar do Passeio Público, localizado à esquerda da entrada da rua do Passeio, onde promovia espetáculos de variedades e, com a alcunha de João Minhoca, apresentava seu teatrinho de marionetes.

O sucesso das apresentações atraiu o interesse da cervejaria Brahma, que mantinha então uma agressiva campanha de conquista do mercado de bebidas, até então restrito à tradicional demanda por vinho. A companhia compreendia associação com estabelecimentos populares, como parques e cafés-concertos, que se tornavam fornecedores exclusivos de sua marca, e passaram a ser conhecidos como *chopps berrantes*. Arnaldo aceitou a sociedade, “construindo em seguida um palco. As funções continuaram gratuitas, com o público tendo apenas que pagar uma consumação

---

<sup>87</sup> A origem da palavra *guignol* é o personagem central de um tipo de teatro de bonecos de luva, de feição popular e satírica, apresentado em largos e cafés, desenvolvido em Lyon, no final do século XVIII, por um tecelão de seda desempregado, Laurent Mourguet. O sucesso alcançado em suas apresentações fez com que o nome se confundisse com o do teatro de bonecos francês e viesse a denominar o próprio castelete – caixa cênica enfeitada para apresentação de teatro de bonecos – onde se realizam os espetáculos.

mínima em cerveja”.(GONZAGA, 1996:72). Em pouco tempo, o bar do jardim se tornou em um dos mais importantes *chopps berrantes* da cidade.

Segundo a imprensa, teria havido interferência de Pereira Passos na instalação do estabelecimento. Em julho de 1903, “O Commentário” atribui ao prefeito a conversão do “secular jardim em lugar de diversões, e a concorrência de gente boa já se faz grande nos dias de concerto musical. (...) O Passeio Público até parece outro” (GONZAGA, 1996:72).

Em 1905, Arnaldo associou-se ao italiano Sr. Victor de Mayo<sup>88</sup> para o uso de um pequeno aparelho cinematográfico e umas doze ou quinze películas de limitada metragem. A iniciativa foi um sucesso, e as exibições ao ar livre tornaram o Passeio Público um ponto de reunião obrigatório das melhores famílias do Rio de Janeiro.

Era um gosto ver-se então aquela gente apinhada ao derredor das pequenas mesas, onde se continuo os garçons vinham depor garrafas, acompanhar interessada as cenas que na tela suspensa ao fundo do terraço, céleres passavam...

E aos domingos a petizada, mais as mamãs e as aias, lá vinham encher o ambiente de esfuziante alegria.

O *treme-treme* era então a querida diversão do carioca, que lá estava sempre a postos, cerveja a frente, a ver as *novidades* do Arnaldo ( GONZAGA, 1996:73).

Arnaldo esteve também associada ao guignol instalado em Botafogo, conforme noticia sobre as diversões cariocas em 1906: Na

---

<sup>88</sup> Vittorio di Maio (1852-1920) Nascido em Nápoles, foi o responsável pela primeira sessão noticiada de filme brasileiro, em 1897 e, anos depois, atuou como promotor do cinema em São Paulo. Apesar do sucesso do empreendimento no Passeio Público, em 1905, ele logo deixaria a sociedade, sem antes ensinar o ofício de projetorista ao gerente do bar. Em 1908, se instalou em Fortaleza, onde inaugurou o primeiro cinema fixo do estado e, em 1911, inauguraria, no Crato, o Cinema Paraíso. Atuou também no Rio Grande do Sul e na Bahia. Morreu em Fortaleza, cego e empobrecido.

praia do Botafogo existia o teatrinho *guignol*, que dava espetáculos infantis de fantoches – o chamado João Minhoca – ao ar livre, a 200 réis o ingresso. Seu proprietário era o amigo das crianças, Arnaldo Gomes de Souza (ARAÚJO, 1976:183).

Arnaldo tinha negócios também nos botequins do Derby Club durante as temporadas esportivas (SC 01/11/1934:27) e se associaria à família Ferrez, com quem se abastecia de filmes para as sessões no Passeio, na instalação do Cinema Pathé na avenida Central,<sup>89</sup> inaugurado em setembro de 1907.

O fim das sessões de cinema, contudo, não interrompe as atividades do bar que, conforme depoimentos, manteve também sua atração para crianças. Lá, havia um teatrinho, onde, aos domingos, ocorria a garotada e, todas às noites, se exibiam cançonetistas, acompanhadas ao piano (DUNLOP, s/d:75).

Com as atenções da cidade voltadas para a Avenida Central, a clientela do Passeio Público se concentrou nos moradores do vizinho bairro da Lapa, então com grande vitalidade, onde conviviam famílias, em sua maioria de imigrantes portugueses, e pessoas ligadas à vida boêmia.

O teatrinho manteve-se seu sucesso entre as crianças, conforme depoimento de uma antiga moradora,

A mamãe nos arrumava bem bonitos, engomados (...) e nos levava ao Passeio Público. Ficávamos tempos esquecidos admirando o Aquário. Era lindo! Quase sempre assistíamos ao teatrinho para crianças (...) sentados em cadeiras em torno do palco improvisado. (COSTA, 1993:25)

---

<sup>89</sup> A sociedade, chamada Arnaldo & Cia., duraria até 1912, quando terminou o contrato de aluguel da sala de exibição. Sozinho, ele montaria o Eclair Pathe que, inviabilizado pela guerra, não durou seis meses. Arnaldo foi também produtor de *Nho Anastácio chegou de viagem*, filmado por Julio Ferrez em 1908; em seguida, ele associou-se a outros investidores para criar o Ciclo Teatral Brasileiro, cuja proposta era arrendar e gerenciar uma cadeia de teatros da cidade. A firma faliu em poucos meses, levando quase todas as economias do manipulador de bonecos. Arnaldo passou a trabalhar em restaurante. Morreu pobre e esquecido em 1941.

## Os *guignols* do Rio de Janeiro

Conforme prometera, o general prefeito conservou a ornamentação do Campo de Santana e demais instalações que foram feitas para os festivais ali realizados “(...) foram também deixadas as diversões que no aprazível parque funcionaram no sábado e domingo,” entre eles, “o cinematógrafo, o teatrinho *guignol* e o carrossel” (GONZAGA, 1996:41).

A notícia aprovava a conservação de atrações implantadas por Pereira Passos pelo seu sucessor, Francisco de Souza Aguiar.<sup>90</sup> Contudo, as informações sobre os casteletes no Rio de Janeiro não são suficientes para se precisar os desdobramentos do apreço de Pereira Passos. O que se dispõe sobre o assunto são trechos de depoimentos e referências de memorialistas e poucos documentos iconográficos.

Suponho que tenham sido implantados, na gestão de Pereira Passos, os da Praia de Botafogo e d Pavilhão Mourisco e, na gestão seguinte, outros nas praças de Copacabana, Tijuca e Méier. O material que se dispõe, porém, permite que se constate o paradoxo original da denominação genérica de *guignol*, designação de um tipo de teatro de luva, para qualquer tipo de castelete, sejam os dimensionados para bonecos de luva ou marionetes de fios.

Desenhos aquarelados<sup>91</sup> e fotografias<sup>92</sup> constituem uma informativa iconografia sobre a estrutura desses *guignols*. Os desenhos são de projetos de dois *guignols*, por Archimedes José da Silva, de 1905, para *os jardins* da Praia de Botafogo, reformados por Pereira Passos para ser uma grande área de lazer da cidade. As fotografias são de Augusto Malta, fotógrafo oficial da Prefeitura da Capital Federal entre 1903 e 1936, que documentou os três *guignols*

---

<sup>90</sup> Francisco de Souza Aguiar (1855-1935), engenheiro, general de brigada e político brasileiro, projetista e responsável pela construção do Palácio Monroe. Foi prefeito do Distrito Federal (cidade do Rio de Janeiro) entre 1906 e 1909, nomeado pelo presidente Afonso Pena.

<sup>91</sup> Depositadas no Museu da Cidade do Rio de Janeiro.

<sup>92</sup> Depositadas no Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro.

instalados em praças e no anexo do Pavilhão Mourisco.

Os projetos arquitetônicos indicam dois tipos de *guignols*, com diferentes dimensões. O castelete menor tem a planta quadrada, com 3 metros de lado, e fachada em estilo neoclássico, com colunas e frontão, onde está a inscrição *guignol*. O castelete maior está detalhado em duas pranchas, uma com as fachadas principal e lateral, em estilo neoclássico, e outra, com planta baixa e corte. A construção tem formato retangular, com 2,5m de frente e 5m de profundidade; na fachada de trás, uma escadaria com cinco degraus dá acesso ao interior, dividido em dois ambientes por uma meia parede. A seção frontal, onde uma pequena projeção marca a boca de cena, é ventilada por dois “olhos” com treliças nas laterais, enquanto que a seção posterior é ventilada por janelas laterais. A divisão interna sugere a distinção de uso de um ambiente para apresentação e de outro para a preparação dos manipuladores e guarda dos materiais de cena. Com o frontão decorado com arabescos, a inscrição *guignol* é exposta na flâmula que tremula no mastro central.

Lucila, uma das netas de Rui Barbosa, se recordaria do *guignol* de Botafogo em seus passeios infantis, na década de 1920.

Depois íamos andar a pé. Nós íamos da São Clemente até à Rua Osvaldo Cruz. Um em cada mão dela (*a Nurse*). E lá tinha o guignol, nós víamos o guignol e voltávamos. Tinha o Pavilhão de Regatas onde a gente tomava limonada. Sorvete era mais raro.<sup>93</sup>

As fotografias dos *guignols* de praças estão identificadas quanto as suas respectivas localizações – Praça Serzedelo Corrêa (Copacabana), Praça Saenz Peña (Tijuca), e Botafogo –, mas somente a da Tijuca traz uma data, 16-08-1927. O castelet de Botafogo corresponde ao menor dos *guignols* desenhados por Archimedes José

---

<sup>93</sup>Depoimento de Lucila Batista Pereira (São Paulo, SP, 1914 – Rio de Janeiro, RJ, 2001), neta de Rui Barbosa, que morou com os pais na Vila Maria Augusta até 1924, quando a avó mudou-se para a rua Hilário de Gouveia nº 88. Arquivo do Museu da Casa de Rui Barbosa, concedido em 23/8/1994.

da Silva, inclusive com a inscrição *guignol* na fachada, e diferente dos outros dois, semelhantes entre si, que não trazem a inscrição. Pode-se, supor por suas formas que os casteletes das praças sejam posteriores ao de Botafogo.

Flagradas pelo fotógrafo em momentos de ociosidade, as construções e os bancos da platéia servem de cenário para crianças em seus passeios matinais. Somente um cartaz, no *guignol* de Copacabana, que anuncia o preço do espetáculo, testemunha sua vocação de espaço teatral. Sobre eles, há o testemunho de Olga Olbry, sem indicação de data, mas que pode se supor das décadas de 1940-1950.

No Rio de Janeiro existiam ainda, há alguns anos, dois teatrinhos de Bonecos, em Copacabana e na Tijuca, erroneamente chamados “*guignol*”, pois eram marionetes, de caráter popular – uma sessão de dez minutos custava dois tostões. O público ficava sentado em bancos, ao ar livre, num recinto cercado por uma lona, os bonecos tinham uma casinha com um palco muito bom, mas péssimas condições de acústica. A gente não entendia o diálogo, sem perder muito com isto, pois que as peças não tinham grande valor. Os trabalhos de urbanização acabaram com esses teatrinhos, que foram demolidos (OLBRY, s/d:28).

A fotografia de Malta, datada de junho de 1907, registra o Pavilhão Mourisco, erguido no período do “embelezamento”, 1906, para servir de café-concerto, mas que “não passou de bar-restaurant” (DUNLOP, s/d:128).

Um pouco atrás da construção principal, se vê o teatro, que integrava a área de recreação formada por um carrossel e um ringue de patinação. O *guignol* seguia o estilo neo-persa do Pavilhão e tinha a fachada principal tomada por uma grande boca de cena, sugerindo a previsão de usos outros além de espetáculos com bonecos, onde ocorriam animados espetáculos...

A pequena construção que se vê à esquerda era o *guignol* que fazia

a delícia da petizada. Nas tardes de espetáculo, o teatrinho era cercado pelas crianças. A hora de subir o pano tomavam lugares nos bancos enfileirados diante do palco, o arrecadador de níqueis procedia à sua frutuosa diligência e o divertimento principiava, sob risadas gostosas da criançada (DUNLOP, s/d:128).

Anos mais tarde, na década de 1930, o Pavilhão Mourisco seria a sede de uma iniciativa pioneira de biblioteca infantil, coordenada por Cecília Meireles, mas os depoimentos sobre essa experiência não fazem nenhuma menção ao *guignol* ou mesmo ao uso de teatro de bonecos.

Recentemente, em 2003, a Prefeitura do Rio de Janeiro procurou resgatar a presença do guignol em espaços públicos, instalando casteletes no Jardim de Alah (Ipanema), Quinta da Boa Vista (São Cristóvão), Jardim do Méier (entre as ruas Santa Fé e Arquias Cordeiro, no Méier), Praça Xavier de Brito (Tijuca) e na Praça da Harmonia (Gamboa). A experiência, porém, defrontou-se com inúmeras dificuldades, desde a limitada oferta de espetáculos compatíveis com essa estrutura cênica, à descontinuidade de verba para assegurar a manutenção da programação ao vandalismo, que danifica os casteletes.

## Referências

- A paisagem desenhada: o Rio de Pereira Passos*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- ARAÚJO, Rosa Maria Barbosa de. *A Vocação do Prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. *A Bela Época do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1976.



- BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical - A renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte – DGDIC. Divisão de Editoração, 1992 (Biblioteca Carioca; v. 11).
- COSTA, Rosalina Maria. *Em Busca do Espaço Perdido - A Reconstrução das Identidades Espaciais do Bairro da Lapa na Cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação – Mestrado – UFRJ. Rio de Janeiro, 1993.
- DUNLOP, Charles. J. *Rio Antigo*. Rio de Janeiro: Laemmert, s/d.
- FREIRE, Susanita. *O fim de um Símbolo: Teatro João Minhoca - Companhia Authomatica*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2000.
- GONZAGA, Alice. *Palácios e Poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.
- JOÃO DO RIO. *Vida Vertiginosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1911.
- LEROUDIER, Henri. *Lyon Guignol*. Lyon: Editions S.M.E., s/d.
- LOPES, Antonio Herculano (org.). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa: Topbooks, 2000.
- OLBRY, Olga. *O Teatro na escola*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura Como Missão - tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

**Periódicos:**

*Gazeta de notícias* (GN)

*Suplemento Cinearte* (SC)