

Magda Modesto
(1925 – 2011).
Foto/Acervo cedida
pela Família Modesto.



Entrevista - Magda Modesto

No dia 7 de outubro de 2010, nas dependências da Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul – SCAR, atendendo ao convite de Gilmar Moretti, Magda Augusta Castanheira Modesto (1925 -2011) concede a entrevista que segue. Gilmar manifestava com frequência sua admiração pelo conhecimento, inteligência, entusiasmo e paixão de Magda pelos títeres e por isso tanto insistiu para que ela concedesse a entrevista. Naquela manhã de quinta-feira, um grupo de pessoas que compartilham o sentimento de Gilmar, formado por Humberto Braga, José Ronaldo Faleiro, Miguel Vellinho e Valmor Nini Beltrame conduziu a entrevista. A leitura certamente transparece o ambiente descontraído e agradável em que transcorreu o encontro e revela, sobretudo, a pertinência e a atualidade do pensamento de Magda Modesto.

Gilmar: Magda Modesto, nós estamos comemorando, neste ano de 2010, o 10º Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul. Como tu já estiveste no primeiro, o que foi o festival, como se deu o teu encontro com Jaraguá do Sul e o que tem sido, para ti, este festival?

Magda: Na ocasião, no primeiro festival, eu ainda era curadora do Festival Espetacular de Teatro de Bonecos de Curitiba, e fui procurada pelo Julio Maurício e Nazareno Pereira, do Grupo Teatro Sim... Por que Não?!!! Já era uma prática minha fazer exposições e eles queriam uma exposição aqui para Jaraguá do Sul, eu fui convidada para trazer a Exposição: *Anime-se a Animar*.

Ao mesmo tempo, Jaraguá também entrou em contato comigo para que eu recomendasse um espetáculo de abertura, para motivar o público de Jaraguá do Sul a participar do festival. Eu recomendei *Pulcinella 500 Anni, Portati Bene!*, de Salvatore Gato. Eu tinha acabado de chegar da Itália e o convidei, porque era um espetáculo bem dinâmico, tipo Mamulengo para nós, ou seja, um trabalho com características tradicionais.

A montagem dessa Exposição foi para mim maravilhosa, porque eu já a havia montado em outros locais. Mas eu uso escadas e, quando cheguei aqui, eles me trouxeram escadas de seis metros de altura. Aí começou o dilema do que fazer com aquelas escadas, uma vez que eu era acostumada com escadas de três metros. Mas foi uma maravilha, um apoio maravilhoso para fazer a montagem.

O entusiasmo do público, a participação do público em geral foi uma coisa, assim que realmente abriram as portas para o aqui chamado Festival de Teatro de Formas Animadas. Então depois, no ano seguinte, vieram outros, como Hoichi Okamoto, do Dondoro Theatre, do Japão, e assim Jaraguá do Sul entrou num círculo de festivais internacionais, MESMO.

Nini: Poderias falar um pouco a respeito da tua visão sobre este Festival, que pode ser considerado pequeno, mas se realiza há 10 anos? Tu conheces muitos outros festivais que estão

acontecendo no Brasil. Que visão tens sobre este Festival?

Magda: Este é um Festival que visa, realmente, que se concentra na qualidade dessa arte. Tanto que mais tarde, paralelamente, dois ou três anos depois, ele começa a realizar o Seminário de Estudos. Ele passa a ser um Festival de apoio ao estudo dessa arte e isso é o único no Brasil. Porque os outros festivais fazem exposições, exibição de filmes, debates, mas não no sentido realmente de um estudo como esse. A contribuição de Jaraguá do Sul é muito grande nesse sentido, e depois podemos ver que em Jaraguá do Sul frutifica uma revista, a Móin-Móin e, tudo que a imaginação permitir, Jaraguá do Sul vai chegar lá.

Nini: Magda, tu dedicaste boa parte da tua vida a essa arte. Acompanhaste as transformações que se efetuaram e que atualmente vêm acontecendo no Teatro de Animação, no Brasil e fora do país. Aliás, tu ajudaste a provocar essas mudanças. Poderias falar um pouco sobre isso?

Magda: Sobre o Brasil, eu digo que o brasileiro é curioso e tem que estar sempre na crista da onda. Então, o que existe de novo lá fora ele vai atrás. A arte no Brasil procura estar junto do que existe de mais novo no resto do mundo. O que aconteceu com a modificação política na Europa, principalmente no Leste Europeu, onde existiam diversos governos ditatoriais, com grupos que eles mesmos financiavam como na Rússia, na Romênia, na Bulgária, todos eles tinham um teatro oficial, deles. O caminho percorrido por tais grupos foi mais tradicional, eu diria.

Quando alguns grupos franceses e mesmo grupos americanos, com mais frequência franceses, que vêm e quebram esse modo mais tradicional de fazer teatro de bonecos e começam a misturar as linguagens, surge o conceito de teatro de animação, começa também a aparecer o teatro de objetos, o ator transformado. Exemplo disso é o *Théâtre Manarf* (França) que se transformava, colocava elásticos no rosto dos atores para poder contar a história do Chapeuzinho Vermelho, então se percebe que essa é uma arte que não tem limi-

tes. Certas restrições existentes neste teatro foram rompidas por tudo quanto é canto. E aí, voltando ao Brasil, já que o pessoal está estourando as portas, porque nós também não estamos?

Aqui surgem grupos como o Pequod, dirigido por Miguel Vellinho, no Rio de Janeiro, que vai atrás sempre... Sempre centrado muito na arte cênica. Essa é uma característica que eu gostaria que os outros grupos também seguissem. Tivemos marcos, vamos dizer estéticos, mas eu acho que agora estamos entrando num marco da busca realmente da arte cênica. Porque há uma tendência, que é botar o ator em cena e isso é já coisa lá de fora. Mas no Brasil, nós agora estamos com essa tendência. Até agora tinha praticamente um grupo só fazendo, está despontando com isso. Mas esperamos que todos os grupos ingressem nisso.

Nini: Tu achas que essa tendência de miscigenação das linguagens e mistura do trabalho do ator, do titeriteiro, a mistura com a dança, teatro e objetos começa agora?

Magda: Não, já é coisa anterior. Eu acho que os tchecos tiveram um pouquinho de importância nisso, a Tcheco-Eslováquia foi o país que mais se atreveu para fora da *cortina de ferro*, evidente que os franceses já tinham alguma coisa. E com isso o Brasil vai atrás.

Nini: E isso se reverbera no Brasil por influência dos Tchecos?

Magda: O Festival da UNIMA realizado em Washington, em 1980, foi um marco muito importante, porque foi quando vários grupos brasileiros tiveram a oportunidade de ver os Tchecos apresentando um teatro pensado como arte cênica em que a luz, por exemplo, era muito importante. Então, esse teatro começa a ser pensado como um todo e praticado como arte cênica. Já não é só aquela coisa isolada do boneco numa pequena empanada. Lá também teve esse tipo de teatro, mas havia a exploração de outras formas.

A Europa já sofria uma influência grande do Oriente, principalmente do Japão. Eles vão em busca das coisas que o Oriente

tem para contribuir, como no teatro de sombras, mas também, principalmente nas novidades trazidas da Ilha de Java (sombras, bonecos, máscaras), que são incorporadas nas práticas teatrais no Ocidente. Os austríacos fizeram importantes apropriações ou adaptações dessas formas orientais. Então, eles, na Europa, se viraram muito para o Oriente em busca de uma alimentação e nós, como sempre, olhando para a Europa, mas olhando para o mundo inteiro, porque brasileiro não se conforma de ficar em um foco só, vai em busca de tudo. Como nós temos o nosso teatro de bonecos popular muito forte, que genericamente se chama de Mamulengo, que tem diferentes nomes dependendo do estado, o Brasil tinha ao mesmo tempo a referência externa mas, também, a interna.

Há uma questão que eu nem gostaria de falar mas que está me preocupando que é sobre o Mamulengo. Está se disseminando a ideia como se o Brasil inteiro tivesse que ter o Mamulengo como referência, quando na realidade o Brasil é um país muito moderno e tem, sim, que incorporar essa energia que o Mamulengo tem. Mas, não como aconteceu quando eu cheguei em Florianópolis para a Exposição do FITA e vi as pessoas dizendo: eu fiz um Mamulengo! Eu fiz um Mamulengo! Tanto crianças quanto adultos. Não! Para se fazer Mamulengo tem que ter uma base cultural, quem faz Mamulengo são pessoas que vêm de uma cultura completamente diferente, e temos que respeitá-las.

Nini: Dentre as manifestações brasileiras do teatro popular, poderias citar as que consideras vivas e que tem tanta importância quanto o Mamulengo?

Magda: Diria que existem as manifestações do Sudeste para o Sul, com uma influência principalmente europeia e isso se deu com a vinda da corte portuguesa e, propriamente no início da República, houve uma modificação muito grande de referencial e a coisa ficou meio amornada até os anos 30. Então, não existe. Mas a questão é que não podemos ter no sul uma referência sendo tipicamente nordestina.

Nini: De um só lugar. Nem poderia dizer só a nordestina, mas pernambucana, normalmente?

Magda: Não, porque tem o João Redondo e outras manifestações. Até mesmo no Nordeste eles colocam o Mamulengo como a referência, mas o Mamulengo é pernambucano, usa 60 bonecos, quando você vai para o Rio Grande do Norte tem o João Redondo. Na Paraíba tem o Babau, com uma malinha de 16 até 20 bonecos. Porquê? O Mamulengo se desloca pelas estradas desde a época da cana, eles iam se deslocando com os bois, e iam puxando as carretas, depois fizeram outra o caminhão. Mas, nos estados de praia, eles andam com a mala nas costas. O referencial muda e a parte geográfica também é muito importante nessa manifestação.

Nini: O que tem de inquieto ou morno que chama a tua atenção na produção de espetáculos contemporâneos, hoje, no Brasil?

Magda: O que tem de inquieto, a pessoa está presente aqui, que é o trabalho de Miguel Vellinho. Acho que ele é um verdadeiro titeriteiro, porque ele tem uma preocupação muito grande com a arte cênica, o espetáculo dele é um espetáculo completo... com seus errinhos (risos). Mas, ele é um diretor que pensa o espetáculo como um todo, ele não fica preocupado com como é que o boneco vai funcionar. Essa preocupação não é a mais importante. Na realidade, esse é o mau caminho do mal do titeriteiro, ou seja, quando ele só fica preocupado em como vai funcionar ou não o boneco, se ele é bonito ou não. Na minha coleção, para mim os bonecos mais feios são os mais bonitos. Eu tenho bonecos horrorosos que são lindos, para mim. Eu acho que vejo no Pequod, realmente, uma coisa muito importante, um grupo muito importante que está se desdobrando, daqui a pouco ele toma conta do mundo. *Isso é para mexer com ele!* (risos).

Nini: Na tua trajetória é possível identificar o percurso de pesquisadora, curadora, colecionadora, pedagoga do teatro,

diretora... Quais são as tuas alegrias quando olhas esse percurso? O que te fez mais feliz? Existem frustrações?

Magda: De espectadora, que você não colocou aí. Você pode se deliciar com as novidades, as procuras, com as buscas. Quando vou a um espetáculo, eu fico analisando quão profundamente o diretor mergulhou na linguagem. Então ele vai em busca de outra coisa que também fala e que, aparentemente, não tem nada a ver. Eu daria como exemplo a Pequod. Quando em *Peer Gynt* Miguel Vellinho coloca aquelas escadas penduradas, que passam a ideia da instabilidade do personagem andando em cima daquilo, a insegurança do personagem... ele passa numa parte cênica. Quer dizer, isso vem completar. A parte cênica é a parte não só do espetáculo, como até contribui ali, especificamente, para a formação de um personagem. Para mim é um exercício de descobrir quão profundamente o diretor vai atrás de outros elementos para poder delinear, não só o espetáculo, como também os personagens. É como um jogo como outro qualquer, uns são viciados em roleta, eu sou viciada em teatro de animação (risos).

Nini: E as frustrações?

Magda: As frustrações eu faço feito avestruz, é melhor deixar a banda passar, eu enfio a cabeça no buraco e o que de ruim, está acontecendo, você tem que rezar lá dentro do buraco pra ver se as pessoas se iluminam. As pessoas têm que descobrir que é preciso pesquisar, estudar, acima de tudo. Infelizmente se pensa muito em ganhar dinheiro, como se fazer uma coisa sem dinheiro não fosse fazer coisa de qualidade, isso pra mim é uma grande frustração.

Nini: Eu preciso retomar uma questão. Quando tu te remetes à tua experiência como espectadora e o teu olhar sobre os espetáculos, eu queria dizer o quanto é importante pra mim ouvir tuas considerações sobre espetáculos. Falo isso porque diversos estudantes da UDESC também gostam muito de te

ouvir e conversar, porque eles dizem que tu tens uma incrível capacidade de análise do espetáculo, fazes isso com um refinamento que poucas pessoas sabem fazer. Isso é importante, e é verdade eu não havia mencionado e penso que isso também te faz uma pedagoga no teatro. Quando tu fazes isso fazes uma análise, que elucida o que é o teatro e o que é o teatro de animação e o espetáculo. Mas, quais são os desafios que o teatro de animação no Brasil precisa fazer ou se impor?

Magda: Como mencionei antes, eu acho que as pessoas têm que estudar, pesquisar, mergulhar no que é teatro em si, quer dizer, saber o que esse conhecimento tem a ver com a arte da animação e se cabe ou não cabe, e como cabe. Mas isso, sem estudo, não vai. Se você não pegar nos livros e não mergulhar um pouco em filosofia, história... Porque o fundamental não é, necessariamente, saber como fazer um títere. Com qualquer coisa você faz, pega um rolo de fita gomada, faz dali uma série de coisas se você usar a sua imaginação. A imaginação só vem com o acúmulo de conhecimentos. Eu acho importante ver na rua um homem varrendo e ver aquela vassoura andando, o que aquilo contribui para o meu conhecimento, para a minha arte. Então, é observar tudo que acontece como se fosse um estudo. Conhecer o homem acima de tudo, porque essa arte que fala não para macacos, mas fala para os homens. Nós temos que conhecer bem o homem que está recebendo essa tapeação que você faz, para dizer que aquele ser é vivo e ele tem que entender aquela linguagem. Para isso você tem que conhecer esse homem que vai receber isso.

Eu me lembro muito bem do Chico Daniel, o velho Chiquinho, dizendo que ele foi ao Rio Grande do Sul (*e ele me chamou no canto e disse*): Magda, esse pessoal do sul é muito fraquinho, porque o pessoal do sul não entendia as piadas dele. Então, o pessoal é que era fraquinho, não era ele que não conhecia o público. É fundamental conhecer o seu público.

Eu acho que acima de tudo tem que ser muito curioso.

Nini: Quando Magda Modesto descobre que gosta de teatro, ama o teatro que fala do ser humano, mas pode eventualmente prescindir da presença física dele e se apropria do boneco, do títere, do objeto?

Magda: Desde pequena, minha mãe nos estimulava a não comermos o miolo do pão. Nós guardávamos o miolo de pão para molhar e fazer bonequinhos, então nós fazíamos uma brincadeira em cima da mesa. Isso é uma das minhas maiores referências. O trabalho de ilusão ali, de eu ser um personagem e não aquele, um fazia um homenzinho, outro fazia um cachorro, eu fazia isso, brincava com meus irmãos, apesar de eles serem bem mais velhos. Esse foi talvez o primeiro passo, quando descobri que essa fantasia era enriquecedora. Depois foi quando eu vi o grupo italiano *Piccoli di Podrecca*, meu pai sempre me levava para essas coisas. Eu acho que tem muito a ver com a formação que eu recebi, também. Contribuiu muito, porque eu ia ver tudo quanto é espetáculo que aparecia, circo, qualquer coisa. Trabalhei aí muito a ilusão. Quando vi o *Piccoli di Podrecca* fiquei encantada, aquilo era magia! As coisas se mexiam e eu não via quem fazia, porque era fio, bonecos de fio. Eu acho que a primeira referência foi a de minha mãe, com miolo de pão na mesa da sala de jantar. Por isso, não comam o miolo de pão e façam seus bonequinhos (*risos*). É a minha recomendação.

Miguel: Um aspecto importante no teu trabalho são as exposições que você realiza com a tua coleção de bonecos. Magda, tuas exposições têm sempre um aspecto pedagógico fundamental. *Anime-se a Animar*, exposição que eu vi pela segunda vez aqui em Jaraguá do Sul, é um marco pela excelência, tanto para pensar o teatro de bonecos quanto para instigar as pessoas a adentrarem nesse universo. Como surgem essas ideias, essas concepções das exposições?

Magda: A minha primeira experiência com a exposição *Anime-se a Animar* foi uma ideia que tive para envolver o público que fosse ver a exposição da ABTB, que eu montei em Petrópolis.

Fiz um biombo onde botei uns espelhos e tinha uma peça de luva [títere/fantochê], uma peça de fio [marionete] e uma peça [boneco] de manipulação direta. Por trás de um biombo estava escrito *Anime-se a Animar*, para as pessoas se abrirem, ao se olharem no espelho. Coloquei textos pra consultar naquela parte anterior da exposição, na entrada, e um livro para o visitante expor suas ideias. O entusiasmo foi tanto que a parte mais elogiada da exposição foi o *Anime-se a Animar*.

Então eu resolvi mergulhar nisso, porque percebi como é importante a pessoa reconhecer, descobrir o seu potencial de animação. Eu comecei a fazer as mais variadas formas, porque você pode se identificar com uma forma fixa de um bonequinho de pano, como você pode se identificar com o boneco mais difícil do mundo, cheio de fios, de coisas. A minha ideia era isso, todo mundo gosta de animar, depende do material. Tanto que para cada montagem da exposição *Anime-se a Animar* eu faço uma nova peça, incluo uma figura de sombra e outras coisas, para a pessoa realmente ir em busca disso.

Quanto às outras exposições reúno o que ganhei, ao ganhar um João Redondo, comecei a me entusiasmar com ele e comecei a estudá-lo. Minha filha foi para não sei onde e me trouxe bonecos, recebi muitos títeres de presente e passei a classificar aquelas coisas todas e a organizar. Porque a minha ideia é uma exposição de artes cênicas, não é uma exposição de artes plásticas. O boneco pode ser o mais feio possível, mas se ele estiver em cena como personagem... Eu procuro, sempre que posso, expor os bonecos como se estivessem em cena, para poder passar a ideia de que aquilo é arte cênica. Pra mim, primordialmente, a arte cênica é a mais importante, mesmo com as exposições de títeres estrangeiros, com os *Wayang* de Java ou os títeres e silhuetas do teatro indiano. Sempre procuro colocar essa perspectiva, a da exposição de uma cena, dar a ideia do contexto, de onde vêm tais bonecos.

Humberto: Outro aspecto importante que também vejo na tua trajetória é o quanto você conseguiu fazer com que o nosso

teatro de bonecos fosse difundido no exterior. Eu me lembro que outras pessoas frequentavam diversos encontros nacionais e internacionais, mas tinham sempre uma visão muito particular do seu grupo, do seu trabalho. Você, quando entrou, veio muito com essa vontade, essa garra, essa paixão de mostrar o quanto o teatro de bonecos no Brasil era importante, era diverso, desde o aspecto popular até o erudito. Esse novo modo de ver nossa arte foi tão importante ao ponto da UNIMA comemorar, em 1997, seus 70 anos no Brasil. Fale um pouquinho sobre isso.

Magda: Quero falar primeiro como presidente da ABTB e de você, Nini, como secretário internacional que fomos, no período de 1985 a 1987. Nós começamos a ter um contato bastante grande com a UNIMA Internacional e a troca passou a ser constante. No festival da UNIMA realizado em Washington, em 1980, aconteceu uma coisa bastante importante, foi um marco, porque um grupo muito grande de brasileiros foi para lá, e as pessoas tiveram muita oportunidade de ver os Tchecos (*risos*), ver Humberto Braga sentado do lado de fora, na mureta, para esperar para poder ver *Os Fortes*, que era uma coisa fantástica. Esse contato já foi uma coisa que o pessoal ficou contagiado, por essa necessidade de intercâmbio.

Eu acho também que o estrangeiro ficou muito curioso quando viu a exposição *Mamulengo História e Histórias*, que foi um grande marco. Eles tiveram a oportunidade de ver uma forma de teatro popular exposta. Porque todo mundo conhecia o Polichinelo italiano, que hoje só existe de modo erudito, assim como o Guignol francês e o *Punch and Judy* inglês, que também são apresentados por grupos eruditos, já não existe mais o autêntico. Eles ficaram maravilhados com essa manifestação autêntica, então o Mamulengo passou a ser uma referência internacional.

Hoje nós temos textos sobre o Mamulengo traduzidos em holandês, em italiano, enfim... então, realmente houve um encantamento com isso. Tanto que Peter Schumann, quando visitou a exposição, em Washington, ele olhou aquilo tudo, colocou as mãos assim, na cabeça, sentou na escada e ficou olhando maravilhado. Ele

dedicou um tempo enorme para ver a exposição, porque ela trazia a filosofia de trabalho do *Bread and Puppet Theatre*. O intercâmbio foi importante. O Mamulengo passa a ser conhecido mundialmente a partir de Washington. Evidente que eles tiveram a oportunidade de ver também o espetáculo *Festança*, do Mamulengo Só-Riso, com a direção de Fernando Augusto, e com Nilson Moura fazendo o Professor Tiridá. Ele era um mamulengueiro mesmo, por mais que fosse erudito ele era um mamulengueiro mesmo.

Quando eu fui eleita para o Comitê Executivo da UNIMA no período de 1992 até 2004, e quando fui vice-presidente da UNIMA Internacional, de 1992 a 1996, aí aumentou, foi quando fundamos o Centro Latino-Americano e eu levava isso como alimento para UNIMA. Tivemos muito apoio da França, a partir de Charleville-Mézières, conseguimos trazer pessoas e grupos como Gioco Vita, a própria Margareta Niculescu deu um curso sobre direção teatral para um grupo. A ligação ali ficou direta, pena que acabou.



Magda Modesto, entre amigos durante o 7º Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas de Jaraguá do Sul em 2010. Foto de Fabiana Lazzari

Nini: Essa exposição em Washington foi realmente importante, eu encontrei com Peter Schumann, 26 anos depois de ter visto essa exposição e ele se remete a ela como um acontecimento que o marcou profundamente.

Magda: Sim, porque a exposição era composta por cenas, era arte cênica. Eu tinha várias cenas que foram planejadas, pensadas sobre como ia organizar. A Cecília, minha filha, desenhou tudo, tudo foi planejado no Rio de Janeiro: quando cheguei lá para montar, foi fácil.

Humberto: Como a Magda mesma diz, a sua visão de exposição é sempre muito cênica, por isso ela é muito mais que uma exposição, é uma aula sobre história do Brasil, uma aula sobre a formação étnica do povo brasileiro. Tudo isso contado não só pelo aspecto histórico e cronológico, como se dava no lado esquerdo da exposição, em que estava o Mamulengo histórico. Do outro lado havia o espaço dedicado à imaginação, à alma do povo brasileiro. Isso é muito bonito.

Nini: Magda, tu falaste de dois aspectos importantes: como começou a brincadeira que fazias em casa e depois o fato de ver o *Piccoli di Podrecca*, um grupo italiano, de Milão, que ainda existe. No entanto, Magda, gostaria que falasse dos festivais para os quais fizeste curadoria, de pessoas com as quais tu trabalhaste, que começaram fazendo teatro de bonecos e depois se encaminharam para outras profissões, trabalho de atores. Os momentos em que representaste o Brasil em grandes acontecimentos desse teatro, em outros continentes, não só na Europa. Lembranças das tuas passagens por eventos internacionais, nos quais pudeste contribuir de forma decisiva para ampliar e modificar o olhar de importantes marionetistas do mundo sobre o que se faz no Brasil.

Magda: Haja fôlego, que fio dessa meada eu pego? Eu estou atônita, você faz tantas perguntas ao mesmo tempo! Bom... Eu acho que Washington foi realmente um marco, voltando atrás. O Mamulengo começou a ser conhecido e as pessoas já olhavam para o Brasil

como algo diferente, elas passaram a nos respeitar nesse sentido.

E o próprio Brasil, comigo, passou a me ver como uma pessoa que conhecia o assunto. Até então era apenas uma pessoa que se interessava pelo assunto. Fui então chamada para fazer curadoria, porque nessa época já viajava bastante para a Europa, eu ia a muitos festivais lá fora e conseguia ver uma infinidade de espetáculos. Por exemplo, o Antonio Carlos de Sena resolve estabelecer, 1989, um festival no sul, em Canela, mas ele precisava de referências e veio me buscar para dar palpites. Eu dava palpites e comecei a recomendar ao Sena.

Depois, Curitiba, com o seu Festival Espetacular de Teatro de Bonecos, se interessou e no final dos anos de 1990 me chamou para fazer a curadoria, porque como eu era membro do Comitê Executivo da UNIMA, eu já não era mais a presidente brasileira, eu conhecia muitos grupos estrangeiros. Automaticamente, quando você pertence ao Comitê Executivo, você participa de uma reunião por ano e essa reunião sempre era realizada na Europa e sempre em festivais. Então, essa era uma oportunidade de ver muitas coisas e também fazer propaganda do Brasil. Isso era uma coisa que eu asseguro que fazia, enquanto estive no Comitê. Eu entrava e falava sobre o Centro Latino-Americano, porque na Europa você tem que entrar com o nariz em pé para dizer: nós somos alguém. Essa é uma atitude que tem que ser tomada e não a da submissão. Nós também sabemos muita coisa. Essa coisa que eles é que sabem tudo, NÃO! Sempre tive essa postura dentro da UNIMA e gostaria que isso tivesse sido mantido, o que não aconteceu. Não foi mais mantido. E a UNIMA, nesse ponto, foi muito importante para o Brasil. Quando eu organizo, junto com Humberto Braga e Fernando Augusto Gonçalves Santos, em agosto de 1997, a reunião do Comitê Executivo da UNIMA, na cidade de Olinda, também foi realizado um Festival de Teatro de Bonecos. Fernando realizou o Festival e nós trouxemos o Comitê Executivo. Então nós tínhamos a presidente da UNIMA, que era finlandesa, e veio gente de tudo quanto é canto, da Argentina, da Índia, da Polônia, da França, do Canadá, só não veio o representante americano. O Comitê é

composto de representantes de diversos países.

O Brasil passou a ser conhecido mesmo! É um país que tem títeres tradicionais, mas, também vai à busca do conhecimento, pois também tem o Centro Latino-Americano. Com essa trajetória o Brasil passa a ser reconhecido mesmo na UNIMA, e até então era só mais um país das Américas. Porque antes, a Argentina, com apoio da Espanha, sempre teve mais evidência que o Brasil. Eu acho que nós conseguimos virar a página. É um pouco isso.

Miguel: Lá no Rio de Janeiro sabe-se de um movimento, desde meados dos anos de 1950, com a Sociedade Pestalose e a Escolinha de Arte no Brasil, como depois tem balão de ensaio para o que veio. Queria saber da tua participação nas duas entidades, e a tua participação nessa pré-história, se é que você teve participação.

Magda: Em relação ao Teatro de Bonecos o Nordeste é um marco, mas, o Rio de Janeiro, no Brasil também é um marco no teatro de animação porque Pereira Passos, prefeito do Rio de Janeiro de 1903 a 1906, com a referência que possuía sobre a França, estabelece os palquinhos de Guignol nas praças, porque ele se recordava muito de Paris e defendia que deveria existir esse tipo de teatro nas praças. Depois, Miguel Falabella, por volta de 2003, fez a tentativa de restabelecer esses teatros de Guignol, que hoje ainda existem, mas infelizmente na gestão do nosso querido amigo César Maia existem três, só. Mas eles eram seis, sete, sei lá.

Essa fase da Pestalose eu não peguei, mas fui amiga de uma pessoa que viveu grande parte disso, que foi Virgínia Vale. Virgínia teve uma importância muito grande, pois foi ela que estabeleceu a revista Mamulengo, porque ela era redatora da revista da Maria Clara, do Teatro Tablado. Por mais que a Clorys queira carregar a glória, a glória é da Virgínia. Eu segui apenas historicamente. Eu tive contato no finalzinho da Pestalosi, quando já estava mais no Leme, eles se mudaram e o meu contato era por causa da Virgínia, que continuou fazendo a revista Mamulengo até o número 5 ou 6.

Uma coisa importante de falar é que o Pen Clube do Brasil foi o primeiro a fazer um festival de teatro de títeres. O Pen Club reúne escritores e os críticos de arte eram associados a ele. Nessa época houve uma influência muito grande, na Pestalosi, do movimento artístico que teve Anísio Medeiros que desenhou cenários, e os escritores escreviam textos para teatro de títeres. Ali existiam nomes de destaque, pessoas importantes. Por isso o Pen Clube foi o primeiro. Os críticos de teatro pertenciam ao Pen Club. Depois, a associação retoma isso. Até tem o marco da virada em 1977 em Brasília, que eu não fui.

Humberto: Você teve uma participação muito forte em um movimento que até é pouco lembrado, o do Colégio Benett, onde participou Lúcia Coelho.

Magda: Eu estava no Benett quando foi feito o primeiro festival. É um colégio no Rio que tinha um teatro maravilhoso e eu trabalhava justamente na parte de elementos cênicos. Eu soube do Festival e incentivei Lúcia Coelho a participar, porque ela fora aluna do Ilo Krugli e do Pedro Domingues. Lucia coordenava um grupo de professorandas e fizemos um grupo, inclusive minha filha também trabalhava. O grupo também era formado pelo pessoal do 5º ano de Admissão e no primeiro festival dois grupos do colégio participaram. Participaram do festival lá no Aterro, na época do Aterro, quando a Clorys era secretária internacional.

Nini: Houve um momento importante, quando a Lúcia Coelho montou um espetáculo que não sei se teve a visibilidade de *Duvide-o-dó*. Foi quando ela montou Brecht para crianças.

Magda Modesto: Naquela época a Cecília, minha filha, trabalhava com ela. O espetáculo tinha uma força cênica muito grande.

Nini: O texto era *O Círculo de Giz Caucasiano* de Brecht e nessa montagem trabalhava Zezé Polessa?

Magda: Trabalhou. A Lúcia montou esse texto chamando-o

de *Dito e Feito*, em 1984. Depois eu trabalhei com a Zezé e a parte de bonecos, nessa peça, quem orientava a parte de bonecos era eu. A Zezé, nesse *Círculo*, representava a babá, Grusche, e a babá tinha um ganso para atravessar o rio e a Zezé fez esse ganso. Ela também carregava o bebê. A Zezé é uma titeriteira de marca maior. Ela incorpora os dois personagens, o dela e o que estava na mão. Zezé Polessa é assim, você dá um alfinete e ela faz um vestido de baile. Ela é extraordinária. É uma coisa maravilhosa.

Nini: O que estás dizendo ao se referir a Zezé Polessa como titeriteira?

Magda: É que tem que ser um bom ator, e acabou! Essa era uma coisa em que infelizmente o meu grande amigo Álvaro Apocalipse não acreditava nisso. Mas eu acho que, acima de tudo tem que ser ator, pois ele tem que incorporar o personagem. Quando a Zezé fez a história da Clarisse Lispector ela incorporava várias coisas, objetos em que ela virava, um tapete virava um cachorro. A pulseira virava Miquinha. Eu me lembro que dizia a ela: Zezé, quando a Miquinha morre você põe o lenço em cima dela e ela vai morrer porque a sua mão vai desaparecer. Ela fez aquilo como uma cena de enterro. Impressionante. Se você não tem arte cênica, se você não faz interpretação, você não convence, porque você está ali tapeando o coitado do espectador que está olhando, mas o que ele está olhando tem que estar no personagem, também. Porque, na realidade, o que é o teatro de títeres? É a realização de duas pessoas: aquele que “tapeia”, o titeriteiro, e aquele que acredita, o espectador. Apenas isso.

Faleiro: E que formação precisa ter esse ator, Magda?

Magda: Acima de tudo, formação de ator e a outra formação é acreditar que é possível o ator se desdobrar, ser um objeto e não ter ciúme desse objeto. Geralmente, muitos atores não conseguem ser titeriteiros porque eles têm ciúmes do próprio personagem que estão fazendo, e não convencem. Tem que se projetar naquele per-

sonagem para ele ser acreditado, senão a pessoa não acredita. Essa é a minha opinião, não sei qual a de vocês.

Nini: Tu achas que a formação de ator é suficiente?

Magda Modesto: Com certeza tem que ter um conhecimento paralelo, sobre a especificidade necessária, mas você pode inventar de pegar um anelzinho e fazer dele uma coisa viva e convincente. Necessariamente, você não precisa saber antes uma técnica para ser titeriteiro, é isso que eu quero dizer. É evidente que será mais completo se souber várias técnicas, e várias coisas, porque isso tem a ver com Piaget: você é o acúmulo de conhecimentos que vai transformando, e interfere na relação com o outro e que vai inclusive facilitar o seu raciocínio para como idealizar aquilo.

Nini: Magda, muito obrigado.