

Aspectos da história recente do Teatro de Animação no Brasil

Humberto Braga
Produtor Cultural (Rio de Janeiro)





Página 243: personagem Pajé, espetáculo “Cobra Norato”, grupo Giramundo.

Página 244 superior: diretoria da ABTB 2004.

Página 244 inferior: grupo Revisão, 1974. Foto de Humberto Braga.



I - Primeiros marcos

Sabemos que o marco inicial do teatro brasileiro se dá com Padre Anchieta que aqui chega por volta de 1553. Muitos estudiosos entendem que ele, destoando da ação geral dos colonizadores, preocupou-se com a identidade brasileira e, numa ação objetiva de catequese, não impôs uma visão européia chegando a encenar seus autos na língua tupi. Não existem dados que comprovem no seu trabalho a utilização de bonecos. Mas, o fazer teatral utilizado por Anchieta como meio mais eficaz do que os sermões, em seus diálogos entre alma e o diabo, seus anjos, as figuras do bem e do mal, seus personagens alegóricos ou sobrenaturais, se encenados com bonecos, adaptar-se-iam aos seus objetivos.¹³⁸

O primeiro registro documentado da história do teatro de bonecos, na região sudeste do país, é o teatro de bonifrates. Um teatro de improviso, rústico na forma, de humor acentuado e de

¹³⁸ NAVARRO, Eduardo (1999); MAGALDI, Sábado (1997); PONTES, Joel (1978).

veemente crítica social. No século XVIII, suprindo, no Rio de Janeiro, a deficiência de casas de espetáculos, este teatro era uma “ingênua diversão do povo”. São três estilos bem conceituados como o “títere de porta”, os “títeres de capote” e os “títeres de sala”, este último apresentado para deleite dos cortesões e para uma platéia mais selecionada, em franca evolução para o teatro de bonecos apresentado em espaços fechados e em palcos de rua.¹³⁹

O Mané Gostoso - manifestação artística também do nordeste brasileiro, localizada na Bahia — e o Briguela ou João Minhoca, personagem sempre presente nos teatros ambulantes da região sudeste e em São Paulo têm também semelhante perfil popular.¹⁴⁰

Trago estes conhecidos aspectos da história do nosso teatro de bonecos com a intenção de afirmar que — da mesma forma que o teatro popular de bonecos do nordeste — os títeres aparecem no país — e aqui permanecem durante séculos — como uma manifestação artística eminentemente popular. Não foi diferente em outros países.

II - O moderno teatro brasileiro...

Na primeira metade do século XX, o teatro de bonecos acompanha o mesmo movimento do denominado moderno teatro brasileiro que procura a sofisticação de suas montagens e as formas de interpretação para agradar às platéias “mais exigentes”.¹⁴¹ Só que o teatro de bonecos busca melhor tratamento de suas encenações, ampliando-se de forma evidente para platéias infantis. Isto é tão decisivo que acaba por se identificar como um teatro para crianças.

¹³⁹ Para os estudos sobre o teatro de bonifrates: EDMUNDO, Luiz (1932); BORBA FILHO, Hermilo (1987) e PAIXÃO, Luiz Gonzaga (1975).

¹⁴⁰ Referências sobre Mané Gostoso, Briguela podem ser encontradas em: AMARAL, Ana Maria (1994) e BORBA FILHO, Hermilo (1997).

¹⁴¹ Mais informações sobre esse período da história do teatro brasileiro, ver: DORIA, Gustavo. (1975).

É bem verdade que começa a tomar impulso, no Brasil, no final da década de 1930 e início da década de 1940, o chamado teatro infantil, inicialmente feito por crianças e como um teatro escolar.¹⁴² Em 1944, por incentivo de Paschoal Carlos Magno¹⁴³, sedimenta-se, no Rio de Janeiro, o Teatro Gibi que esteve durante uma década sob a direção de Maria Mazetti. Este teatro de bonecos foi trazido da Polônia, parou em Santos (SP) pelas mãos de Yolanda Fagundes, filha da pintora Guiomar Fagundes e foi mantido pela Prefeitura. Devemos registrar o apoio que recebeu, mais tarde, do então Diretor do Departamento de Cultura, Martinho de Carvalho, quando já se encontrava sob a coordenação de Beatriz Pinto de Almeida. Na Prefeitura e na gestão do próprio Martinho de Carvalho foi criado por Lei Municipal o Prêmio Maria Mazetti, de apoio ao teatro de bonecos, inclusive com um concurso de textos realizado durante anos consecutivos.¹⁴⁴

Sobre a atuação de Paschoal Carlos Magno — este grande incentivador do teatro brasileiro — também no capítulo referente ao teatro para crianças, o Jornal O Globo, de 14 de novembro de 1944, publica sua declaração: “urge com ou sem amparo oficial, criar entre nós o teatro infantil, com artistas adultos, porque a criança em regra geral, não gosta de ver outras representando”.¹⁴⁴

Como marcos definitivos do teatro infantil, em 1948, acontece a estréia de *Casaco Encantado*, de Lucia Benedetti e, neste mesmo ano, no Teatro Municipal de São Paulo, *Peter Pan*, montado por Tatiana Belink e Julio Gouveia.¹⁴⁵

¹⁴² SANDRONI, Dudu. (1995)

¹⁴³ Paschoal Carlos Magno foi Embaixador, autor de teatro, fundador do Teatro do Estudante e um dos maiores incentivadores do movimento teatral no país durante várias décadas seguidas. Criou o Teatro Duse, no Bairro de Santa Tereza, (RJ) localizado no porão de sua residência, por onde passaram grandes nomes do teatro brasileiro. Criou também a Aldeia de Arcozelo, em Paty de Alferes, conhecida como a Aldeia de Todas as Artes.

¹⁴⁴ Sobre Maria Mazetti e sobre o Teatro Gibi - ver Revista Mamulengo nº 2, 1974.

¹⁴⁵ SANDRONI, Dudu. (1995)

¹⁴⁶ Idem.

Isto aconteceu também no nordeste. No depoimento prestado ao Serviço Nacional de Teatro por Waldemar de Oliveira – fundador do Teatro de Amadores de Pernambuco, TAP, diz ele que, antes de 1941, dedicou-se à criação de um novo público, com o teatro infantil. Seu filho, Reinaldo de Oliveira, se revelou como ator, aos dez anos de idade, nessas montagens.¹⁴⁷ Vale conferir se este registro se refere, ainda, ao teatro feito por crianças ou se já indicava a tendência de espetáculos para a platéia infantil.

Neste Estado, na mesma década, acontecem realizações no âmbito do teatro de bonecos com nomes importantes do cenário cultural do país. No Diário de Pernambuco, de 23.4.1947, lê-se que

Augusto Rodrigues¹⁴⁸ levava Hermilo Borba Filho até Caruaru para conhecer Mestre Vitalino e seus bonecos de barro. As bonecas de pano, encontradas nas feiras do interior e o Mamulengo de Cheiroso, aliados ao teatro poético-popular de Lorca, deram as coordenadas para a existência, no Teatro de Estudante de Pernambuco, de um Departamento de Bonecos. Aloísio Magalhães¹⁴⁹ irá puxar os cordões, orientando a atividade(...) No ano seguinte, Aloísio dirige a peça para bonecos, de José de Moraes Pinho, *Haja Pau*. Desta feita, os bonecos-personagens foram feitos por Cheiroso, seguindo a linha direta do Mamulengo. Novamente Capiba¹⁵⁰ compõe as músicas para o espetáculo.”¹⁵¹

¹⁴⁷ Depoimento de Waldemar de Oliveira ao Serviço Nacional de Teatro FUNARTE/MINC.

¹⁴⁸ Augusto Rodrigues, artista plástico, trabalhou com Javier Villafañe, pertenceu também ao quadro da Sociedade Pestalozzi, foi um dos fundadores da Escolinha de Arte do Brasil, no Rio de Janeiro, onde possibilitava às crianças experiências com teatro de bonecos. Dessa Escola participaram também os artistas Ilo Krugli e Pedro Domingues, recém chegados na década de 60 da Argentina, depois de uma turnê pela América Latina. Aloísio Magalhães, nome ilustre da cultura brasileira, artista plástico, revoluciona o desenho industrial, a conceituação do patrimônio histórico e artístico e as reflexões sobre políticas culturais

¹⁴⁹ Aloísio Magalhães propunha que o organograma da área da cultura, na esfera federal, fosse concebido em duas grandes vertentes: a da ação cultural e a do patrimônio, o que gerou sérias polêmicas. Foi ele, ainda, quem instalou o CNRC - Centro Nacional de Referência Cultural, inaugurando conceituações e ações do patrimônio imaterial;

¹⁵⁰ Capiba é o nome de um músico pernambucano, compositor de músicas de seresta, de frevo e de marchas de carnaval com obras-primas conhecidas em todo o país.

¹⁵¹ Revista Mamulengo No. 11/1982.

III - A Sociedade Pestalozzi - importante marco desta história

Em 1946, a Sociedade Pestalozzi do Brasil, entidade voltada para o ensino de crianças deficientes, fundada por Helena Antipoff com a colaboração da ucraniana naturalizada brasileira Olga Obry, deixa um marco com a inauguração de um curso de formação de artistas titeriteiros, o primeiro que se tem notícia. Esta iniciativa teve a colaboração de Cecília Meirelles, Martim Gonçalves, Paschoal Carlos Magno, Oscar Bellan, dentre outros. A entidade com extensões em Minas Gerais, numa escola experimental de área rural, a Fazenda Rosário e, em Pernambuco, influencia iniciativas como o Teatro Monteiro Lobato, criado em 1949 por Carmosina e Veridiano Araújo e mais tarde o Teatroneco, criado, em 1969, por Madre Armia Escobar. Virginia Valli formou, no Rio, um grupo com integrantes dos cursos da Pestalozzi e seus espetáculos eram baseados em contos tradicionais e no folclore brasileiro. Utilizava marionetes de fio e fantoches, inovando também entre nós a técnica de bonecos de vara. Dedicou-se à realização de cursos e colaborou na edição da Revista Mamulengo onde publicou diversos textos.¹⁵²

IV - As décadas de 50 e 60

Sobre as influências da Sociedade Pestalozzi em São Paulo, o estudo, Amaral e Beltrame (2007)¹⁵³ acrescenta que “Antonietta Lex Leite, ou Nieta Lex, depois de participar de cursos da Escola Pestalozzi, fundou o Teatro Sacy... Conseguiu formar, na Prefeitura de São Paulo, um Serviço de Teatro de Bonecos, ligado ao

¹⁵² AMARAL, Ana Maria (1994).

¹⁵³ AMARAL, Ana Maria e Beltrame, Valmor. História do Teatro de Bonecos no Brasil. No prelo.

Departamento de Cultura Municipal, com atividades estáveis. Esse teatro funcionou por algum tempo na Galeria Prestes Maia. O Teatro de Bonecos da Galeria Prestes Maia era um serviço público municipal, e ainda que em instalações precárias, na década de 1950, tinha sala exclusiva e uma programação diária intensa para crianças de escolas e para o público em geral...”

A partir de 1951, o nome de Maria Clara Machado se insere definitivamente na história do teatro brasileiro e, em particular, do teatro infantil, iniciando seu trabalho dramaturgico com textos para o teatro de bonecos. *Pluft, o Fantasminha, O Boi e o Burro no Caminho de Belém e Maroquinhas Fru-Fru*, foram escritos inicialmente para bonecos, época em que Maria Clara se dedicava, por cinco anos, às marionetes, em decorrência também do curso da Pestalozzi.¹⁵⁴

Em 1954, o Teatro Monteiro Lobato, de Carmosina e Veridiano Araújo, transfere-se de Recife para o Rio de Janeiro, instalando-se com todo o seu acervo num prédio, próximo ao estádio do Maracanã que foi derrubado durante as obras do Metrô. Este grupo permaneceu durante dois anos seguidos apresentando espetáculos para os visitantes do Pão de Açúcar.

Em 1958, no evento promovido pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais, no Rio, acontece o primeiro Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos e o primeiro Congresso. Na programação consta o Teatro Gibi (bonecos de vara), o Teatro Malasarte (marionetes), o Monteiro Lobato (marionetes), o grupo da Pestalozzi (teatro de sombras), o Pinga Fogo, o Cirandinha, o Teatro da Lili, o Vagalume e o Teatro do Gesto, de Geraldo Casé, considerado como novidade pelo uso das mãos nuas manipulando objetos dentro de diversos ritmos.¹⁵⁵

Em 1966, 1967 e 1968, são realizados os I, II e III Festivais de Marionetes e Fantoques do Rio de Janeiro. Do primeiro, participam

¹⁵⁴ SOUZA, Denise Moreira de (1986).

¹⁵⁵ Revista Mamulengo No. 1 (1973).

os grupos Girassol, Sorriso, Malasarte, Ziguezague, Rapadura, Equipe Bellan, Era uma Vez, do Rio e um grupo do Paraná, o Teatro Dadá, de Euclides de Souza e Adair Chevonika que após uma viagem à Tchecoslováquia, percorrem a América Latina e retornam a Curitiba onde permanecem até hoje.¹⁵⁶

Dentre os grupos participantes do I Festival, sublinho o nome do Girassol. Este grupo foi criado no Instituto Bennett, no bairro do Flamengo, no Rio, por onde passaram o ator Daniel Dantas, a atriz Andréa Dantas, a diretora Lucia Coelho e a família Modesto - Magda, Cica e Lúcia. Este grupo deu lugar ao Teatro de Amadores do Bennett, o TAB.

O trabalho realizado pela Secretaria de Educação do Estado do Paraná tem especial dedicação ao teatro de bonecos com cursos, encontros e concurso de textos, tentando, inclusive, criar uma Federação de Titeriteiros do Brasil, que não vingou. Pode ter sido uma contribuição à quantidade de grupos e à formação de um público, pois a cidade de Curitiba sempre esteve vinculada ao teatro infantil e ao teatro de bonecos. No Estado do Rio Grande do Sul, em 1954, é fundado o Teatro Infantil de Marionetes - TIM, como um teatro de família e mantido por várias gerações na linha de preservação das técnicas de fio. Nesse Estado, vamos encontrar intenso trabalho do gênero.

V - A partir dos anos 70

Falar do teatro de animação a partir dos anos setenta é tarefa difícil. O período merece uma análise aprofundada porque aqui estão, talvez, as transformações mais acentuadas na sua história. Mudanças que vão se articulando e indicando novos tempos.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Idem. Editorial.

¹⁵⁷ O estudo lido, em mais de quarenta laudas, de Valmor Beltrame e de Ana Maria Amaral, no prelo, é um avanço na análise do período e ajudou muito na elaboração deste texto.

A época é rica pelas instigantes reflexões sobre a linguagem, pela organização associativa e pela profissionalização deste segmento artístico, pela quantidade de espetáculos e de eventos e pelo surgimento de novos grupos. Estão em pauta questões do fazer artístico e de áreas paralelas como o teatro de bonecos na educação, na terapia, com deficientes visuais e o boneco na televisão. Neste tema, produções de décadas anteriores marcaram uma geração. A série conhecida como *Gladys e seus Bonecos* insere na televisão, ao vivo, a arte de contar histórias ilustradas com o desenho de bonecos. Outra experiência, o *Vila Sésamo*, produzida pela TV Cultura, em 1972, quando bonecos de Jim Henson foram recriados por Naum Alves de Souza. Mais tarde o Cem Modos, do Rio Grande do Sul, aproveitando técnicas desenvolvidas em outros países, reforça os efeitos do boneco neste veículo de comunicação que participa de maneira especial na vida do povo brasileiro.

Em 1973, é criada a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, a ABTB, por Cláudio Ferreira, Carmosina Araújo, Paulo Futscher, Oscar Bellan, Virginia Valli, Daisy Schnabl, Elsa Milward Dantas e Clorys Daily. Como curiosidade vê-se, nas primeiras atas da entidade, que o primeiro valor da anuidade estipulado para os sócios foi de Cr\$ 30,00 (trinta cruzeiros). Cláudio Ferreira e Clorys Daily eram os responsáveis pelo Circo de Marionetes Malmequer que apresentava espetáculos de técnicas variadas em várias cidades do país.

É através da Associação que nasce a Revista Mamulengo - treze revistas foram editadas embora conste na última, por engano, o número quatorze - e a regularidade dos festivais nacionais. O Centro UNIMA - Brasil é criado, em 1976, e incorporado à Associação, em 1983. A ABTB instiga tantas ações, em nível nacional, que é levada, a partir da década de 80, a uma inevitável descentralização fomentando o aparecimento de associações estaduais. Ganha tanta força este fato que acaba por colocar, mais tarde, a entidade procurando um novo papel junto ao movimento nacional.

Em agosto de 1976, é criado um setor de teatro de bonecos,

no então Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura. O trabalho aqui foi antes de tudo o reconhecimento desta manifestação artística, inserindo-a no contexto das políticas públicas do organismo de cultura, na esfera federal. Foi uma ação pioneira de grande apoio às atividades.

Em 1974, estréia em Curitiba, o espetáculo do Grupo Ventoforte do Rio de Janeiro, *História de Lenços e Ventos*, escrito e dirigido por Ilo Krugli. Esta montagem foi considerada pela crítica especializada e por muitos estudiosos como divisor de águas na história do teatro para crianças. Para um segmento do teatro de bonecos, houve certa resistência em considerá-lo como um espetáculo de bonecos uma vez que os atores interagem com eles numa nova concepção da cena. Pouco a pouco o estilo se alastra e a discussão vai perdendo o sentido. Outros espetáculos do Ventoforte são: *Da Metade do Caminho ao Oás do Último Círculo* (1975), em duas versões infantil e adulto; *Pequenas Histórias de Lorca* (1976) e *Mistério das Nove Luas* (1977). Nos anos 80, parte do núcleo fundador do grupo muda-se para um espaço próprio em São Paulo onde se encontra até hoje. Alguns integrantes do Ventoforte criam, no Rio, o Grupo Hombu, no mesmo estilo de bonecos interagindo com atores. *A Gaiola de Avatsiú*, *As Tranças de Imbaê* e *Ou Isto ou Aquilo*, de Cecília Meirelles são algumas das montagens do novo grupo.

No Rio, ainda e na mesma época, encontramos: o Grupo Carreta, de Manoel e Marilda Kobachuk, com o inesquecível espetáculo *Margarida Curiosa Visita a Floresta Negra* (1975), que depois se transfere para Curitiba; o Grupo Revisão, de Maria Luiza Lacerda, responsável por espetáculos como *Fantasia ou Realidade na música de Pink Floyd* (1975) e *Andar Sem Parar de Transformar* (1976); o Grupo Quintal, da família Bedran, de Niterói; os Contadores de Histórias, de Marcos e Raquel Ribas, referenciado por *Histórias de Melão City*, com bonecos gigantes, e *Mansamente*, num extremo oposto com bonecos minúsculos e manipulação à vista, grupo este que também *deixa o Rio, em 1980, e vai para*

Paraty onde inaugura um espaço próprio e continua sua trajetória com *Pas de deux* (1982) e *Maturando* (1987), dentre outros; o Grupo Navegando, de Lúcia Coelho, criado em 1979, que se distingue com as montagens de *Tá na hora, Tá na hora* (1978), *Duvi-de-o-dó* (1979), *Dito e Feito* (1984) numa adaptação do texto de Brecht, *O Círculo de Giz Caucásico* e *Bicho Esquisito*; e a *Casa de Ensaio*, de Sylvia Orthof com o espetáculo *Viagem do Barquinho*, também de bonecos e atores, de direção da própria autora.

Na região nordeste, aparece, em Sergipe, o Mamulengo Cheiroso, denominação que homenageia o mestre de mesmo nome e, em Pernambuco, o Mamulengo Só-Riso, de Olinda, dirigido por Fernando Augusto Gonçalves Santos, estudioso do teatro popular de bonecos brasileiro. O trabalho do Só-Riso¹⁵⁸ deve ser destacado por sua contribuição à compreensão do gênero, pois aproveita seu sabor popular e o que há de mais contundente na sua dramaturgia. O Professor Tiridá, personagem criado por Mestre Ginu (Januário de Oliveira), na recriação do saudoso e genial manipulador, Nilson de Moura, reaparece majestoso e mais matreiro ainda com o passar dos tempos. *Olinda, Olanda, Olindamente Linda*, produção grandiosa, mas no mesmo estilo, é outro espetáculo que marca a história do grupo.

Em Fortaleza, Ceará, Augusto Oliveira desenvolve seu trabalho em várias vertentes do espetáculo e da televisão e o Laborarte, do Maranhão que marcou época com seu espetáculo *Cavaleiro do Destino* (1976). Em São Paulo, nesta década, destaca-se o Grupo Casulo, de Ana Maria Amaral com os espetáculos *Zé da Vaca* e *Palomares*. Este último pode ser citado como uma das referências bem sucedidas de espetáculos de bonecos para adultos, tratando de um acidente aéreo ocorrido na Espanha, um fato verídico, e do

¹⁵⁸ Luiz Maurício Carvalheira, responsável por um importante estudo publicado sobre o Teatro do Estudante de Pernambuco, Marco Camarotti, estudioso do circo brasileiro e do teatro educação, também com trabalhos publicados e Túlio Feliciano, atualmente, importante diretor de shows de música, no Rio, estavam ligados ao grupo Só Riso no início de suas atividades.

perigo da poluição atômica com as usinas nucleares.

Voltando um pouco no tempo, mas com uma história que atravessa todo o período, em 1970, Álvaro Apocalipse, Terezinha Veloso e Maria do Carmo Martins, professores da Universidade Federal de Minas Gerais, fundam o Giramundo, sediado no campus universitário durante vários anos, com um trabalho ininterrupto e prestigiado mundialmente. Álvaro Apocalypse, é apresentado por Marília Andrés Ribeiro “como uma personalidade exemplar no cenário artístico brasileiro”.¹⁵⁹ Em depoimento publicado, Álvaro revela que, no grupo, compreendem o boneco como uma escultura em movimento a partir de uma frase de um marionetista francês que dizia o seguinte: “a linguagem do boneco é um resumo de gestos essenciais”.¹⁶⁰ Compreensão esta que pode ser observada num extenso repertório, como exemplo *A bela Adormecida* (1970), numa adaptação do conto de Charles Perrault - primeiro trabalho, em *Aventuras do Reino Negro* (1971), *Saci Pererê* (1973), *Bau de Fundo Fundo* (1975), *El Retablo de Maese Pedro* (1976), *Cobra Norato* (1979), de Raul Bopp, *Relações Naturais* (1983), de Qorpo Santo, *Giz* (1988), *O Guarani* (1886 e 1996), *A Flauta Mágica* (1991) e *Orixás* (2001).

Em 24 de maio de 1978, é promulgada a Lei 6.533, que dispõe sobre a regulamentação da profissão de artistas e técnicos em espetáculos de diversões. Surge uma polêmica, pois alguns titeriteiros entendem que a Lei, no seu quadro anexo, não contemplava a função de bonequeiro ou de titeriteiro, denominações essas que também não encontram consenso até hoje. Outros entendiam que a Lei contemplava perfeitamente a função quando nivelava este artista à condição de ator e como sujeito da ação dramática exercida por qualquer meio de expressão. A verdade é que com este ou aquele entendimento a profissão de artista, incluindo o bonequeiro e o titeriteiro, estava criada por Lei.

¹⁵⁹ APOCALYPSE, Álvaro (2001).

¹⁶⁰ Idem.

O Projeto Mambembão — iniciativa do Serviço Nacional de Teatro do então Ministério da Educação e Cultura — tinha por objetivo mostrar a diversidade do teatro brasileiro, apresentando-a no Rio, em São Paulo e em Brasília. Foi este projeto que difundiu, nacionalmente, em 1978, o Laboratório de Expressão Artística - Laborarte, de São Luiz (Maranhão), de Tácito Borralho com o espetáculo *Cavaleiro do Destino* e em 1979 o Mamulengo Só-Riso, de Olinda - Pernambuco com *Festança no Reino da Mata Verde* e o Giramundo, de Belo Horizonte, com *Cobra Norato*, de Raul Bopp.

Cobra Norato, neste ano, foi premiado com dois Troféus Mambembe, com o Grande Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte e distinguido, ainda, em 1980, com o Prêmio Molière, da *Air France*, entregue solenemente ao seu diretor, no Teatro Municipal do Rio, cena jamais vista para uma produção de teatro de bonecos, até então. Sobre *Cobra Norato*, Yan Mishalski, referindo-se ao Mambembão de 1979, registra que

“a grande sensação acabou sendo *Cobra Norato*, espetáculo sobre a Amazônia, baseado no texto de um poeta gaúcho e montado por um grupo de Minas. Dificilmente poderia haver uma prova mais clara de que a linguagem teatral tem uma vocação universal que não pode ser reduzida a definições regionalistas, estanques e apriorísticas” (Jornal do Brasil, 21/2/1979).

Em 1980, o Brasil participa com uma expressiva delegação do Festival Internacional de Teatro de Bonecos, promovido pela UNIMA, em Washington, constituída de uma exposição Mamulengo História e Estórias, idealizada por Magda Modesto, auxiliada por Manoel Kobachuk, com cenografia de Cica Modesto e instalada na sede da Organização dos Estados Americanos - OEA; do Mamulengo Só Riso, de Olinda - Pernambuco com o espetáculo *Festança* e do Giramundo, de Belo Horizonte, com o espetáculo *Cobra Norato*. A participação brasileira, neste Festival, no conjunto,

onde compareciam renomados artistas de diversas partes do mundo, pode ser considerada como decisiva na difusão do nosso teatro de bonecos, no cenário internacional. Acompanhava a comitiva a jornalista e escritora Fanny Abramovich, cobrindo o evento para o jornal O Estado de São Paulo.

Como conseqüência também da efervescência do teatro de animação, foi alugado, no início da década de 80, pelo Serviço Nacional de Teatro, o conhecido Teatro de Bolso, no Leblon, no Rio de Janeiro, re-inaugurado como Teatro Aurimar Rocha, para programação exclusiva deste gênero artístico. Aqui, ocorre a estréia da peça *Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos*, texto de João Siqueira e direção de Manoel Kobachuk. Além das temporadas regulares de espetáculos, o espaço contemplava atividades como a Oficina Som, Forma e Movimento, sob a coordenação dos integrantes do Grupo Giramundo, do maestro Lindenberg Cardoso, da Bahia, por sua experiência na criação de música para o teatro de animação, e Fernando Augusto, do Só-Riso, de Olinda. Do resultado desta oficina nasce o espetáculo *Massa Corrida*.

São muitos os grupos que aparecem no panorama em todos os pontos do país. No Paraná, estão Renato Perré e seu irmão Cauê, nomes de uma família ligada aos bonecos, o Mundaréu, de Itaércio Rocha, inspirado na cultura popular e Olga Romero, atriz que se dedicou a diversas experiências com bonecos em diferentes cidades.

Novas tendências vão surgindo e podem ser exemplificadas com o trabalho do Grupo XPTO, de São Paulo, trazendo à cena os premiados espetáculos *A Infecção Sentimental contra ataca* (1985), *Coquetel Clown* (1989), *Babel Bum* (1994), *O Pequeno Mago* (1996) e *Buster, o enigma do minotauro* (1997). Sobre o XPTO, escreve Maria Lucia de Souza Barros Pupo,

vem arrebatando prêmios e encantando platéias com suas criações inusitadas, resistentes a tentativas estritas de classificação. Seus espetáculos sempre impressionaram pelas

curiosas sínteses obtidas entre teatro, música, dança e uma especialmente engenhosa animação de objetos e bonecos.¹⁶¹

Também em São Paulo, a Cia. Truks, de São Paulo, dirigida por Henrique Sitchin, com os espetáculos *A Bruxinha* (1991), *Cidade Azul* (1997) e *Vovô* (1999), que homenageia os imigrantes que chegaram ao Brasil em meados do século passado. Em Porto Alegre, o Anima Sonho, criado em 1984 pelos irmãos Tiarajú e Ubiratam, o Caixa de Elefante, com espetáculos como *Histórias da Carrocinha* (1996) e *O Cavaleiro da mão de fogo* (2003), na linha do boneco de luva onde se destaca o Cachorro Abelardo, interpretado por Mário de Ballenti.

A Prefeitura da Cidade do Rio, no ano 2000, inaugura espaços em praças públicas, conhecidos como Teatro Guignol, em arquitetura especialmente desenhada por Cica Modesto, retomando a prática de apresentações de teatro de bonecos para o público ao ar livre. Este projeto inspira-se no que aconteceu no início do século XX, na administração de Pereira Passos (1902/1906), que instalou teatrinhos em diversas praças e jardins com grande afluência popular. Uma bela iniciativa que necessita de um olhar mais atencioso.

VI - Neste panorama, como se dá a formação do titeriteiro brasileiro...

A formação do titeriteiro brasileiro é uma busca incessante dos próprios artistas no âmbito do próprio grupo ou por iniciativas dispersas. Alguns poucos conseguem chegar a outros países, especialmente, ao Instituto Internacional da Marionete, em Charleville. No Brasil, nesses tempos, víamos que muitos alunos passavam por escolas de teatro, de nível superior e não conheciam

¹⁶¹ PUPO, Maria Lúcia (2003).

o termo “Mamulengo”. Por conta disso, propusemos ao diretor da escola de teatro da Uni-Rio a inclusão de uma disciplina sobre o teatro de animação. A proposta foi bem recebida na condição de que o organismo da área da cultura remunerasse o professor. Foi quando convidamos um profissional - José Carlos Meirelles - para uma experiência com resultado de tal nível que, dentre outros desdobramentos, alicerça a criação do Grupo Sobrevento com artistas do quilate de Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Miguel Velhinho, grupo este que desponta no Festival de Friburgo, em 1987, com *Ato sem palavras*, de Beckett. Miguel Velhinho constitui, depois, o Grupo PeQuod, melhorando sensivelmente o panorama carioca com os espetáculos *Sangue Bom* (1999), *Filme Noir* (2004) e *Peer Gynt* (2006) e conquistando, além de premiações sob a forma de patrocínio, reconhecimento do público e da crítica especializada.

Em 1990, o tema formação alcança, com meios mais efetivos, o campo acadêmico, na Universidade de São Paulo, como resultado do esforço empreendido por Ana Maria Amaral. Diversos artistas de diferentes regiões do país complementam seus estudos, em nível de pós-graduação, nas titulações de mestrado e doutorado, dentre eles Valmor Níni Beltrame, de Santa Catarina e Tácito Borralho, do Maranhão. Além da formação de especialistas de alto nível, este fato gerou desdobramentos como a continuidade dos estudos em núcleos nas Universidades de origem dos artistas e o aparecimento de estudos e teorias sobre o teatro de animação.

Em 1993, é criado o Centro Latino-Americano de Teatro de Bonecos pela FUNARTE/Ministério da Cultura com todos os seus equipamentos doados pela FUNDAÇÃO VITAE. Este Centro promoveu, na Aldeia de Arcozelo, em Paty de Alferes, no interior do Estado do Rio, cursos com Margareta Niculescu, ex-diretora do Teatro Tandarica da Romênia e diretora do Instituto Internacional da Marionete, na França; com Álvaro Apocalipse, do Giramundo; com Oswaldo Gabrielli, do XPTO e com o grupo italiano Gioco Vita, especializado na técnica de sombra. Os cursos possibilitavam experimentações avançadas no campo dramatúrgico,

no campo da interpretação, da confecção e da encenação. Dessas atividades, colhemos até hoje depoimentos do quanto contribuíram para o enriquecimento de diversos artistas. Um projeto pensado e executado com especial dedicação por Magda Modesto e Ana Pessoa, quando esta ocupava a coordenação de teatro de bonecos da FUNARTE.

Uma iniciativa interessante, em meados da década de 90, no campo da formação, foi encontrada pelo Grupo Pia Fraus, de São Paulo. Beto Lima e Beto Andretta convidam Chico Medeiros, ex-integrante da equipe do SNT, conhecido por seu talento como encenador com atores, para direção de um espetáculo e, depois, Naum Alves de Souza e Hugo Possolo, este último conhecedor da linguagem circense desenvolvida nos Parlapatões. Curioso observar que este método constava de um plano de ações a ser implantado, entre grupos, pela oportunidade que oferece na troca de experiência entre atores e diretores de diversos estilos.

VII - O teatro de animação do Brasil e o movimento internacional.

O teatro de bonecos brasileiro sempre manteve ligação com o movimento internacional, o que pode ser considerado como uma de suas características. A própria ABTB reservava, em sua diretoria, um cargo responsável por este assunto até porque a entidade representava a União Internacional dos Marionetistas, no país.

Em 1994, o Brasil é país-tema do Festival Internacional de Teatro de Bonecos, promovido pelo Instituto Internacional da Marionete, em Charleville-Mézières, na França, onde esteve representado com uma exposição Marionnettes en territoire brésilien, instalada por Magda Modesto e Fernando Augusto Gonçalves Santos e com os grupos Mamulengo Só-Riso, de Pernambuco e XPTO, de São Paulo.

Em 1999, o Brasil é homenageado pelo 17º Festival

Internacional de Teatro de Bonecos, de Tolosa, na Espanha, onde esteve presente com a exposição *Expedição Animada à Terra Papagalli*, idealizada por Magda Modesto e com os reconhecidos grupos Sobrevento, do Rio, Furunfunfun e Truks, de São Paulo, Caixa do Elefante e Anima Sonho, do Rio Grande do Sul. O programa desta exposição foi editado incluindo um texto sobre a história do teatro de bonecos, no Brasil, nos idiomas espanhol e basco.

O Brasil acolheu, em agosto de 1999, a reunião do Comitê Executivo da UNIMA, em Olinda - Pernambuco, onde foram realizadas as comemorações pelo septuagésimo aniversário da entidade. Olinda, tombada pelo Patrimônio Histórico da Humanidade, vivenciou, durante vários dias, uma festa de bonecos nos teatros, nas ruas, nos bares e nas praças. As reuniões do Comitê Executivo com representantes de inúmeros países foram realizadas num convento, marco de manifestações dos presépios religiosos, homenageando simbolicamente a origem do teatro de bonecos brasileiro, na região. Neste encontro, lembro-me de um fato interessante que comprova a estreita vinculação do nosso teatro de bonecos com os movimentos internacionais. Na abertura da reunião do Comitê Executivo da UNIMA - esta entidade é uma das mais antigas do mundo e, pela primeira vez, se reunia no Brasil - dei-me conta que estava se tornando desnecessário apresentar o teatro de bonecos brasileiro. Parte dos membros do Comitê conhecia tão bem grupos, espetáculos e artistas, que sobre eles alguns deles ali presentes poderiam falar com a mesma propriedade.

VIII - Alguns Centros de Referência do Teatro de Animação

Outra particularidade do teatro de bonecos brasileiro é a constituição de grupos com trabalhos contínuos e não de elencos em torno de produções artísticas. Por conta disso, talvez,

extremamente significativas, no Brasil, têm sido a criação e a manutenção de espaços que podem ser entendidos como verdadeiros Centros de Referência de Teatro de Animação com salas de espetáculos, oficinas, bibliotecas, museus e com atividades no campo da produção, da documentação e da formação artística. Em Curitiba, no Paraná, o Centro de Teatro de Animações, de Manoel Kobachuk, além de suas dependências, programa regularmente o Teatro do Dr. Botica, num grande shopping de Curitiba; em Belo Horizonte, Minas Gerais, estão a sede do grupo, o teatro e o museu do Giramundo; em Olinda - Pernambuco, o espaço do Mamulengo Só-Riso; em Paraty - Estado do Rio, o espaço dos Contadores de Histórias e, em Brasília, o Mamulengo Presepada, de Chico Simões que iniciou suas atividades com o Mamulengo Só-Riso, depois com Carlinhos Babau, agora fixado em Brasília, num espaço em Taguatinga, cidade satélite do Distrito Federal. Espaços com características semelhantes existem em outras regiões do país.

IX - Os Festivais de Teatro de Bonecos e os festivais da ABTB

Os Festivais de Teatro de Bonecos brasileiros destacam-se no calendário cultural do país. São mais do que meros eventos pelo que representam na formação dos artistas e na oportunidade de acesso, dos artistas e do público, a espetáculos que se sobressaem no país e no mundo. O Festival de Belo Horizonte, em Minas Gerais, tem um perfil especial, pois é promovido por um grupo atuante no Estado - a Cia. Catibrum, de Lelo e Adriana Focos; o de Curitiba, no Paraná, é promovido pela Fundação Teatro Guaíra e o de Canela, no Rio Grande do Sul realizado primeiro pela Associação Gaúcha e, depois, por conta de um problema criado na sua concepção, por uma entidade municipal. Acontecem encontros também em São Paulo, Brasília e em Jaraguá do Sul, Santa Catarina.

Esses Festivais, felizmente, ocuparam a lacuna deixada pela ABTB. Até o início da década de 90, a entidade realizou dezesseis festivais, numeração que se inicia com os três primeiros realizados no Rio, o quarto em Curitiba, em 1975, e o quinto em Recife, em 1976. No período compreendido entre 1973 a 1977, Cláudio Ferreira ocupou a Presidência da Associação.

O VI Festival foi realizado, janeiro de 1977, em Brasília, quando grupos e artistas conquistam uma abertura significativa da Associação, durante seu III Congresso presidido por Álvaro Apocalypse e Ana Maria Amaral, e elegem Manoel Kobachuk para Presidente da entidade. A festiva posse da nova diretoria foi realizada, em abril, no Rio, no Teatro do SESC, da Tijuca, com o espetáculo *El Retablo de Maese Pedro*, do Giramundo.

O VII Festival da ABTB, em 1978, foi realizado em Petrópolis, no Estado do Rio, em parceria com o SESC. Um fato sério aconteceu neste evento. Vivíamos em plena ditadura militar e os espetáculos teatrais eram obrigados a exibir um certificado de liberação da censura. Surpresos, fomos procurados na secretaria do Festival, já em Petrópolis, por uma senhora que se identificava como representante dos órgãos de fiscalização da censura. Ela veio ver a programação e os textos que seriam apresentados. Depois da liberação, aconteceu a abertura do Festival, naquela noite, programada com a apresentação do Dalang, *Dr. Sutarno*, vindo, especialmente, da Indonésia.

O VIII Festival foi realizado em Ouro Preto - Minas Gerais, em janeiro de 1979, quando elegem o novo presidente, Fernando Augusto Gonçalves Santos, que permaneceu até 1981. O IX Festival, em 1980, foi realizado em Lages - Santa Catarina, onde acontecia um importante trabalho de ação social promovido pela Prefeitura (Prefeito Dirceu Carneiro) conhecido como “Lajes - a força do povo”. A direção da Associação foi levada a este município pelas mãos de Valmor Beltrame e também por conta do entusiasmo provocado por um espetáculo apresentado em Curitiba, em 1978, Lages, la-lá, Lages ge-gê, dirigido por Hector Grillo. O X Festival

foi realizado em 1981, em Curitiba, ainda na gestão de Fernando Augusto. No Congresso deste ano é eleito Tácito Borrvalho (1981 - 1983), ex-Presidente da Confederação Nacional de Teatro Amador - CONFENATA e diretor do Laborarte, do Maranhão. O XI Festival acontece em Vitória - Espírito Santo e o XII Festival, em São Luiz, quando tivemos a presença de Jacques Félix, Presidente da UNIMA. Neste congresso, é eleito Euclides de Souza (1983 - 1985), como presidente da ABTB. Em 1985, realiza-se o XIII Festival em Curitiba e, nesse congresso, é eleita Magda Modesto (1985 - 1987) que realiza, em 1987, o XIV Festival, em Friburgo. Ângela Belfort (1987 - 1990) realiza o XV Festival, em 1989, também em Friburgo, e Antonio Carlos Sena (1990 - 1996), de Porto Alegre, realiza o XVI Festival em Canela, no Rio Grande do Sul. Não temos registro de festivais nas gestões de Paulinho de Jesus, de Curitiba (1996 - 2000), e de Fernando Santana (2000 - 2004).

Em 2004 realiza-se novo congresso da ABTB, no âmbito do Fest - Rio, promovido pela Associação Rio de Teatro de Bonecos, quando é eleito Humberto Braga para Presidente, ao lado de Manoel Kobachuk, Magda Modesto, Ana Maria Amaral, Olga Romero, dentre outros; num período transitório e a partir de uma campanha intitulada VIVA ABTB VIVA.

A programação deste encontro merece um destaque. Primeiro porque possibilitou o conhecimento, no Rio, de espetáculos como Princípio do Espanto, apresentado pelo Cia. Morpheu de Teatro, um solo do jovem artista João da Silva Araújo, de São Paulo; Saci Pererê, teatro de sombra da Cia. Teatro Lumbra, do Rio Grande do Sul; Sevé, de Fernando Limoeiro e Wilma Rodrigues, da Zero - Cia. de Bonecos, de Belo Horizonte; Pedro e o Lobo, de Prokofiev, no horário infantil, e Orixás, do Giramundo, último direção de Álvaro Apocalypse, resultado de uma pesquisa sobre a cultura "Iorubá" como elemento essencial do processo de formação da cultura brasileira. A programação incluía ainda *Tainahakã* e *Música*

Maestro, do Centro de Animações do Paraná, de Manoel Kobachuk e Viagem do Curumim, de Jorge Crespo, do Rio. Merece destaque, também, porque, aqui, Chico Daniel, do Rio Grande do Norte, pediu para se apresentar no palco do Teatro Glauce Rocha e foi atendido pela organização do evento. A emoção foi tão forte que interrompeu a sua apresentação no meio do espetáculo. Foi a última vez que Chico, falecido em 2007, veio ao Rio de Janeiro.

O Fest - Rio incluiu, ainda, o seminário *Experiências práticas ou textos teóricos sobre o teatro brasileiro de títeres – panorama atual* com a participação de Ana Maria Amaral e de seu espetáculo *Dicotomias*, de Paulo Balardim, do Rio Grande do Sul, e de Fátima Café, do Rio; uma mesa com depoimentos de representantes de centros de referências de teatro de animação e outra com representantes dos diversos festivais de teatro de bonecos.

Em 2006, um novo Congresso acontece em Curitiba, no âmbito do Festival de Teatro de Bonecos do Teatro Guaíra, quando é eleito Renato Perré como Presidente da ABTB.

X - O teatro popular de bonecos do nordeste

O teatro popular de bonecos do nordeste teve outro rumo. Talvez tenha sido mais atingido pelas transformações do mundo moderno e por um preconceito de séculos.

O tema mereceu estudos, edição de livros e até a criação de um espaço dedicado a ele, mas a força de sua expressão registra uma redução pelo menos numérica. A tentativa de sua inclusão no mundo do folclore, na sua conotação mais conservadora, é um fato que pode ter contribuído.

Na década de 80, por sugestão de Fernando Augusto Gonçalves Santos, foi adquirido um imóvel em Olinda para instalação do Espaço Tiridá - Museu do Mamulengo - com o objetivo de contribuir com o resgate da informação e com a difusão do teatro popular de bonecos. Foi assinado um convênio pela FUNARTE,

pelo IPHAN, pela Prefeitura de Olinda e pela Fundação Joaquim Nabuco, que viabilizou sua inauguração em 1992. Na compra da casa, na Rua do Amparo, teve papel decisivo a intermediação do Acadêmico Marcus Villaça, quando ocupava o cargo de Secretário de Cultura do então Ministério da Educação e Cultura. Infelizmente, este Espaço, depois de um esforço empreendido durante doze anos entre a aquisição do imóvel e a preparação das condições para o seu funcionamento, apesar de sua relevância comprovada pelo número de visitantes brasileiros e estrangeiros, não tem merecido atenção por parte dos organismos locais.

O capítulo teatro popular de bonecos no Brasil está em aberto, empenhado de trabalhos notáveis, na linha de Dr. Babau, Cheiroso e Ginu, para citar simbolicamente alguns. Não sabemos ainda se chegou ao destino que coube a seus parentes de longe, o Karagoz, da Turquia, o Punch, inglês, e o Guignol, francês.

Quando assumimos a diretoria da ABTB, em 2004, uma das primeiras iniciativas foi o contato com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, do Ministério da Cultura, sugerindo o registro do “Mamulengo” no Livro de Expressões, condição necessária para encaminhamento à UNESCO por parte do Governo Brasileiro da proposta de seu registro, também, como obra do patrimônio oral e imaterial da humanidade. Informávamos o aval recebido por parte da UNIMA, pois esta entidade emite parecer junto à UNESCO como ocorreu no caso do Puppì Siciliano, do Wayang Javanês e do Bunraku Japonês. Recebemos documento datado de 06 de maio de 2004 e assinado por Miguel Arreche, Presidente da UNIMA, estimulando o Governo Brasileiro na formulação da proposta.

A questão do patrimônio imaterial é uma forma de trazer a cultura popular para o centro das questões da arte e da cultura brasileira. Possibilita a difusão do tema, chama a atenção da opinião pública, sobretudo, quando está sendo distinguido não apenas no país, mas no panorama internacional.

XI - Sesi Bonecos, da região Centro-Oeste

Em agosto de 2005, uma caravana aporta em Brasília transportada por uma estrutura gigantesca. São dezenas de caminhões e ônibus trazendo bonecos, equipes técnicas e muitos artistas. No extenso espaço aberto do Eixo Monumental, atrás da Torre de Televisão, surge uma cidade cenográfica delimitada por figuras e formas colossais que cercam e abraçam três palcos, diversas tendas e um imenso túnel onde é instalada uma exposição. Tudo com alto nível profissional em se tratando de produção executiva e de aparato técnico. Chegam também, de diversos pontos do país e do mundo, grupos e convidados, dando início à grande festa que, depois, percorre Cuiabá, Campo Grande, Goiânia, Palmas e Vitória, no Espírito Santo. Mais ou menos a mesma caravana que em dezembro de 2004 circulou por nove capitais do nordeste e que, segundo os relatos do evento, alcançou 240.000 pessoas. Em Recife, como aconteceu em Brasília, o projeto denomina-se SESI BONECOS DO MUNDO por conta de sua programação internacional. Nas outras cidades do roteiro, transforma-se em SESI BONECOS DO BRASIL com a mesma grandiosidade.

Além da mega-estrutura que por si só se torna estrondosamente visível, a mídia alcançada pelo projeto faz com que o Sesi Bonecos tome conta da cidade literalmente e se reflita na mídia nacional através dos programas de televisão de maior audiência. Artistas-artesãos confeccionam, na frente do público, suas esculturas, depois manipulam e colocam centenas de crianças e adultos com bonecos na mão experimentando a delícia de ver sua própria animação ao som dos sanfoneiros. Na abertura do evento, uma cobra com mais de cinquenta metros de comprimento circulava por todo o espaço e, animada por uma pequena orquestra, atraía para dentro de si centenas de crianças e adultos. Os espetáculos foram programados, nos primeiros dias, no Teatro Plínio Marcos com cerca de duas mil pessoas em cada sessão. E o público que não consegue senha para

entrar acompanha nos telões os espetáculos do lado de fora.

Trata-se de uma proposição da publicitária e curadora Lina Rosa, a qual obteve do SESI o patrocínio para esta iniciativa que se constitui, sem dúvida nenhuma, num dos maiores projetos de bonecos a que o país já assistiu.

Na sede do SESI da cidade satélite de Taguatinga, durante três manhãs, acontece o Seminário que, tratando da contemporaneidade do boneco em diversos temas, contou com a participação de nomes expressivos desta arte. Também em Taguatinga aconteceram as Oficinas de Valmor Beltrame e Marcos Malafaia sobre A marionetização do ator e a humanização de objetos e A formação profissional do ator/titeriteiro.

A exposição, segundo seu curador Fernando Augusto Gonçalves Santos, foi concebida em três módulos interativos expondo cenicamente três momentos basilares do longo aprendizado das artes da marionete: as origens, a difusão e a construção como exercício do fazer. A cenografia do espaço foi concebida também pelo curador da exposição, a partir das instalações: Origens do Boneco Brasileiro, Matriz Mourisco-Européia e Matriz Afro Brasileira. Cerca de quarenta grandes peças e com especial iluminação propunham um efeito mágico: “são eles – assombrações recorrentes de um universo surrealista, onírico e mítico – olhando deslumbrados os bonecos do palco e os bonecos da vida”.

Por tudo que se viu e se vivenciou durante esses dias e pelos comentários que ouvi do público e de alguns artistas locais, Brasília, a partir daí, terá no conjunto de centenas de milhares de pessoas uma visão muito mais diversificada do potencial do teatro de animação.

Não me refiro com detalhes às demais versões nas regiões nordeste e sul-sudeste porque não estive presente. Pelo que vi, em Brasília, posso garantir que se trata de um raro investimento em se tratando de um projeto de difusão do teatro de animação, do país.

XII - Algumas considerações sobre estes aspectos da história

O teatro de bonecos brasileiro, na realidade, venceu inúmeras barreiras. Barreiras, sim, como de um teatro do improvisado, de humor acentuado, da caricatura voraz dos tipos de sua época e depois a do teatro infantil. Teve alguma importância isto no desenvolvimento desta arte? Alargou cada vez mais seu espaço no panorama artístico de norte a sul, conviveu com diversos estilos e firmou nomes de grupos conhecidos e respeitados, no país e no mundo.

Encaminhou-se pelo próprio fazer artístico as perguntas tão inquietantemente levantadas nos anos 70, e que esta década parecia trazer à consciência, como a dificuldade de encontrar, em todos os níveis, seu espaço nas artes e na cultura brasileira; a definição de bonequeiro na Regulamentação da Profissão; o estigma do boneco mais apreciado pela criança e até um susto inicial com os bonecos e manipuladores, abandonando a tapadeira e invadindo a cena. É comum essa questão quando as artes passam por transformações entre tendências mais “puristas” e a integração com outras linguagens. O fortalecimento de uma base técnica e artística garantiu-lhe a ousadia de experimentações. A renovação da linguagem do teatro de bonecos, nos últimos anos, é visível no conjunto das artes cênicas. Sempre incorporou, aliás, sua convivência com outras linguagens e com pesquisas avançadas no campo da luz – fundamental no seu caso específico - e da música. Isto tudo cria até áreas nebulosas de compreensão como as variações de conceito entre o teatro de bonecos, de animação, de objetos ou de formas animadas, as quais refletem, em síntese, o potencial de suas infinitas possibilidades.

O boneco, em si, é um traço marcante da cultura do país. O surgimento de novas tendências dificulta qualquer tentativa de classificar a produção artística, principalmente na análise de sua contemporaneidade. Se há uma característica especial no teatro de

bonecos brasileiro é a sua diversidade, extensa, pujante e mesclada na criatividade tropical e latina que se renova permanentemente. Com traços diferentes, nas regiões, identifica-se pela inquietação de suas buscas, pela exploração das potencialidades deste meio de expressão e, notadamente, por uma dedicação sempre visível, apaixonada e apaixonante, traço marcante dos que se dedicam a esta arte.

XIII - Um depoimento pontilhado de recordações

Tem sido gratificante acompanhar esta trajetória do teatro de animação por mais de trinta anos. Presto aqui homenagens a Maria Luiza Lacerda, pelas mãos de quem entrei e descobri este universo. Em janeiro de 1976, fui com o Grupo Revisão a Recife e chegando lá, na abertura do Festival, conheci pessoalmente Hermilo Borba Filho, quando de sua palestra no CECOSNE. No mesmo evento, conheci os jovens iniciantes do Mamulengo Só-Riso. Uma viagem que levou dias num ônibus comum e que oferecia alojamentos com dezenas de beliches em dormitórios improvisados, mal percebidos, diante do tanto que se aprendia e se divertia.

Dos anos setenta, lembro-me também de uma senhora temida por suas críticas rigorosas quando assistia aos espetáculos - e assistia sempre! Seu nome - Magda Modesto - e, eu, fascinado com meu sonolento Bicho-Folha, recém criado, ouvia suas exigências no apuro da interpretação. O temor inicial foi se transformando numa admiração porque suas intervenções eram sempre pertinentes. A partir dali, quantos projetos iríamos empreender juntos. Magda foi uma das responsáveis pela difusão da qualidade do teatro de bonecos brasileiro no panorama internacional, defendendo o que aqui se fazia pelos quatro cantos do mundo, em tantas reuniões da UNIMA, em tantos festivais nos países mais distantes do planeta e de onde retornava sempre carregada de livros, prospectos e bonecos, muitos bonecos. Este acervo que ocupa todos os espaços de seu

apartamento, em Ipanema (RJ), aparece vez por outra em exposições deslumbrantes.

Naquela época, trabalhava como funcionário público federal do Ministério da Educação e Cultura. Nos tempos vagos, fazia teatro de bonecos. Aconteceu, certa vez, que o Grupo Revisão recebeu um prêmio. Nos anos setenta, era de praxe repudiar tudo que vinha do governo. Mas, este reconhecimento levou-me a procurar o Serviço Nacional de Teatro, vinculado também ao Ministério da Educação e Cultura. Pedi e foi aceita minha transferência. Convidado por Orlando Miranda - um dos grandes nomes das artes cênicas do país - foi criado um setor de teatro de bonecos junto da mesma assessoria de teatro infantil, que até então era chefiada por Maria Helena Kühner. Minhas perspectivas artísticas foram interrompidas, mas minha carreira profissional, a partir daí, foi enriquecida definitivamente no campo das políticas culturais.

As áreas do teatro infantil e do teatro de bonecos, no emblemático SNT, ainda eram tratadas, na ocasião, num segundo plano. Entretanto, a equipe que ali estava era constituída de pessoas competentes e sensíveis. Lembro-me bem da mesa de discussão sobre o Projeto Mambembão - uma das idéias mais felizes em se tratando de políticas para a área teatral. Quando propus a participação de espetáculos de bonecos, os olhares se entrecruzaram. *Cobra Norato* ganhou prêmios cobiçados e voltou várias vezes ao projeto. O grupo Mamulengo Só-Riso foi contratado para percorrer cidades do norte e nordeste apresentando espetáculos e realizando oficinas.

Noutra ocasião, discutia-se a retomada da Companhia Dramática Brasileira. E eu propus o texto vencedor do Concurso de Dramaturgia para o Teatro de Bonecos e, mais uma vez, percebi expressões interrogativas. *Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão*, de Ernesto Albuquerque, direção de Ilo Krugli, percorreu diversos Estados do país, foi convidado com despesas pagas pela Fundação Kennedy para a abertura do American College Theatre

Festival, de Washington e em seguida apresentou-se no Teatro La Mama, em Nova York e para alunos das escolas de teatro das universidades de Kansas City, de Tucson e de Palo Alto, na Califórnia. Foi ainda para Lisboa e se apresentou no Teatro São Luiz; foi para Artigas, no Uruguai, e recebeu o Títere de Ouro; foi a Montevideu e a Buenos Aires, no Teatro Bambalina, onde Ilo Krugli retornava emocionado. Outra vez, organizávamos a noite solene que celebrava a troca da denominação do Teatro Nacional de Comédia por Teatro Glauce Rocha, quando propus a apresentação do espetáculo *Sonho de um Coração Brejeiro...* Pessoas representativas do teatro carioca lotavam o teatro e aplaudiram de pé.

Não foi diferente com a participação brasileira, em Washington, na exposição *Mamulengo História e Estórias*, de Magda Modesto, na sede da OEA e, depois, esta mesma exposição no Teatro João Caetano, no Rio, e em Curitiba, no Teatro Guaíra; com a idéia de locação do Teatro Aurimar Rocha, no Leblon; com o apoio a diversos festivais da Associação e com a edição da *Revista Mamulengo*; com a inauguração da sala Hermilo Borba Filho, no Teatro Cacilda Becker; com a participação dos grupos de teatro de bonecos no Projeto Interação - que aproximava as artes dos currículos de ensino de primeiro grau - subvencionado pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação - FNDE; com a inserção de títulos a serem publicados no programa de edições; com a inclusão de nomes na série Depoimentos do Teatro Brasileiro; com a compra de um imóvel em Olinda para instalação do Espaço Tiridá. Esta iniciativa teve, além do apoio da equipe do SNT, decisiva colaboração do hoje Acadêmico e Presidente da Academia Brasileira de Letras, Marcus Villaça, quando ocupava o cargo de Secretário de Cultura do Ministério da Educação e Cultura.

Passava o tempo e já não necessitava de muito esforço para defender ações voltadas ao teatro de animação no conjunto das políticas públicas daquela instituição. No final da década de 80 e nos anos 90, o Estado vai se encolhendo e dividindo suas obrigações

com a iniciativa privada. O teatro de animação, depois de abertas as comportas de uma produção ainda pouco reconhecida, entra num curso natural de outros tempos. Continuo entendendo - como entendia nos anos setenta - que por suas especificidades necessita sempre de uma atenção especial.

No *Fest - Rio*, de 2004, lembro-me bem das observações feitas por Marcos Malafaia, do grupo Giramundo, quando de forma contundente diz que “o teatro de bonecos deixou de ser musgo, virou planta e pede, agora, sistemas ecológicos que o estimulem e o preservem”.

Referências

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Bonecos no Brasil*. São Paulo: ComArte. 1994.
- AMARAL, *Teatro de Animação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- APOCALYPSE, Álvaro. *Depoimento*. Nº 14. São Paulo: ComArte - Circuito Atelier, 2001.
- ARAUJO, Iramar Soares de. *Contribuição para a História do João Redondo*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1982.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: MINC/FUNARTE, 1997.
- DORIA, Gustavo. *O Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: MINC/FUNARTE, 1975.
- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro, no tempo dos Vice-Reis*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1932.
- EXPEDICIÓN animada a tierra pappagalli: el teatro de titeres brasileño. Tolosa: Centro de Iniciativas de Tolosa, 1999.
- GOMES, José Bezerra. *Teatro de João Redondo*. Natal: Fundação José Augusto, 1975;
- GRUGEL, Deífilo. *O Teatro de Bonecos do Nordeste*. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 1986.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1997.
- MAMULENGO, nº 1. Rio de Janeiro: ABTB, 1973.

- MAMULENGO, nº2. Rio de Janeiro: ABTB, 1974.
- MAMULENGO, nº 9. Rio de Janeiro: ABTB, 1980.
- MAMULENGO, nº 11. Rio de Janeiro: ABTB, 1982.
- MAMULENGO, nº 12. Rio de Janeiro: ABTB, 1984.
- MISHALSKI, Yan. *Reflexões sobre o Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- NAVARRO, Eduardo. *Teatro – José de Anchieta: Seleção e Tradução do Tupi*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PAIXÃO, Luiz Gonzaga. In: Mamulengo, nº 4. Rio de Janeiro: ABTB, 1975.
- PIMENTEL, Altimar. *O Mundo Mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: MinC/Fundacen/Funarte, 1988.
- PONTES, Joel. *Teatro de Anchieta*. Rio de Janeiro: MEC/SNT/FUNARTE, 1978.
- PUPO, Maria Lúcia. Fronteiras Etárias no Teatro: da demarcação à abertura. In: KÜHNER, Maria Helena (Org.). *O Teatro dito infantil*. Blumenau: Cultura em Movimento/Fundação Cultural de Blumenau, 2003.
- SANDRONI, Dudu. *Maturando, aspectos do desenvolvimento do teatro infantil no Brasil*. Rio de Janeiro: Di Giorgio & Cia. Ltda. Editores, 1995.
- SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. *Mamulengo, um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1979.
- SOUZA, Denise Moreira de. Pluft, o Avesso Poético de um fantasma. In: *Revista Dionysos*, nº 27. O TABLADO. Coleção Ensaios. Rio de Janeiro: Minc/Inacen/Funarte, 1986.
- VIEIRA, Isa Aderne. *O teatro de bonecos e a colonização holandesa no nordeste*. In: Boletim da ABTB, nº 6. Curitiba, 1985.