MÓIN-MÓIN
REVISTA DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS: MIGRAÇÕES, DIÁLOGOS INTERCULTURAIS
Florianópolis, v. 1, n.31, p. 25 - 35, jun. 2025
E - ISSN: 2595.0347

A história do teatro de bonecos a partir dos deslocamentos: uma perspectiva

Tânia Gomes Mendonça
Universidade de São Paulo - USP (São Paulo, Brasil)

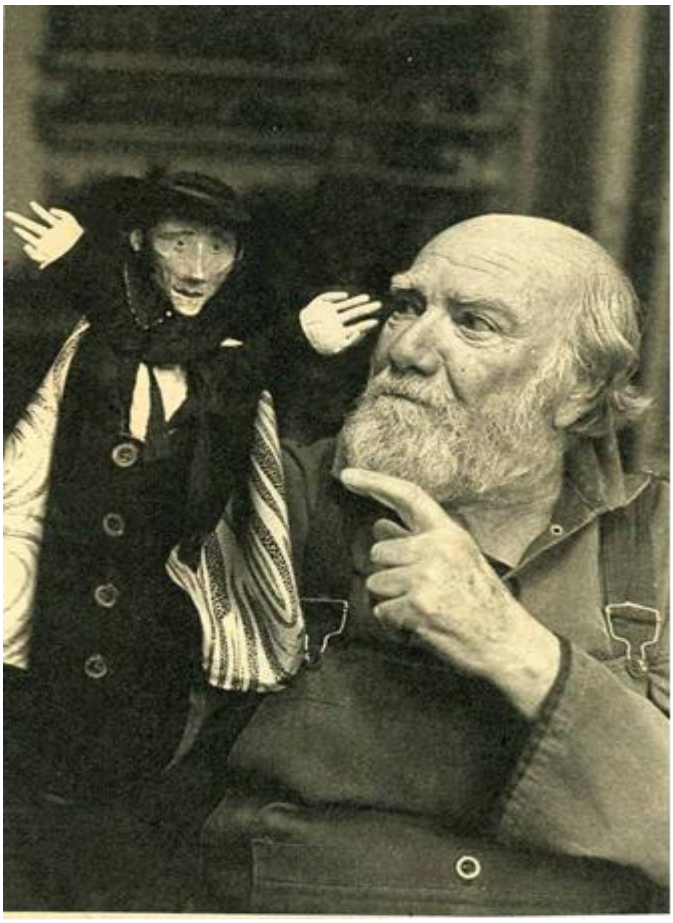

Figura 1 – Javier Villafañe com seu títere Maese Trotamundos em Buenos Aires, 1984. Fonte: MEDINA, Pablo (biografia e seleção literária). VILLAFAÑE, Javier. *Antología*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1990, p. 35.

DOI: https://doi.org/10.5965/2595034701312025025

A história do teatro de bonecos a partir dos deslocamentos: uma perspectiva[1]

Tânia Gomes Mendonça[2]

Resumo: Este artigo almeja a reflexão a respeito da importância dos deslocamentos migratórios para a construção de uma história do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina. Nesse sentido, partimos da premissa de que o historiador dessa linguagem cênica deve levar em consideração o conceito de "história conectada" para a realização de uma "história nacional", uma vez que as conexões internacionais, as quais se dão, sobretudo, por deslocamentos migratórios, são fundamentais para uma melhor compreensão da trajetória do teatro de animação nos países referidos.

Palavras-chave: História conectada; Teatro brasileiro; Teatro argentino; Deslocamentos migratórios.

The history of puppet theater from the perspective of displacements: a perspective

Abstract: This article aims to reflect on the importance of migratory movements for the construction of a history of puppet theater in Brazil and Argentina. In this sense, we start from the premise that the historian of this scenic language must take into account the concept of "connected history" in order to create a "national history", since international connections, which occur mainly through migratory movements, are fundamental for a better understanding of the trajectory of puppet theater in these countries.

Keywords: Connected history; Brazilian theater; Argentine theater; Migratory displacements.

[1] Data de submissão do artigo: 30/04/2025. | Data de aprovação do artigo: 09/06/2025.

[2] Possui Bacharelado e Licenciatura pelo Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). É mestra pela Universidade de São Paulo (USP) e doutora pelo mesmo programa de pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo (USP) com a tese "Entre os fios da história: uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934-1966)". É também formada como atriz pelo Teatro Escola Célia Helena (São Paulo, SP). Atualmente, trabalha como arte-educadora e atriz no Museu Espaço do Boneco (Araraquara, SP), sede da Cia. Polichinelo de Teatro de Bonecos. Também é integrante do grupo de narração de histórias Morada das Histórias. E-mail: tania.mengomes@gmail.com e ORCID: https://orcid.org/0000-0002-7660-6012

Este artigo objetiva desenvolver o tema das “histórias conectadas” a fim de rever a história do teatro de bonecos argentino e brasileiro. Desse modo, partimos da premissa de que essa linguagem cênica foi desenvolvida nesses países por meio de muitos deslocamentos migratórios, da Europa para a América do Sul, da Argentina para o Brasil. Assim, sem a menção a essas conexões internacionais, torna-se mais difícil a construção da “história nacional” do teatro de bonecos desses territórios. Como afirma o pesquisador Serge Gruzinski.

> diante de realidades que convém estudar a partir de múltiplas escalas, o historiador tem de converter-se em uma espécie de eletricista encarregado de restabelecer as conexões internacionais e intercontinentais que as historiografias nacionais desligaram ou esconderam, bloqueando as suas respectivas fronteiras (Gruzinski, 2001, p. 176).

Dentro dessa perspectiva, iniciaremos o tema dos deslocamentos com Federico García Lorca, importante poeta espanhol do século XX, o qual é também fonte fundamental para a periodização do moderno teatro de bonecos argentino, que se inicia nos anos 1930. Essa periodização pode ser entrevista no texto de Oscar Caamaño, “Dramaturgia para títeres en Argentina” (2000), que divide os bonequeiros locais em gerações, com destaque para Javier Villafañe, da primeira geração, o qual será tratado posteriormente.

Tal aspecto decorre do fato de que, ainda em 1933, na Espanha, García Lorca recebeu no seu camarim a visita de Lola Membrives, juntamente com Rafael Alberti e Ignacio Sánchez Mejía. Possivelmente, de acordo com o pesquisador Pablo Medina (1999), fora nessas conversas com a atriz que Lorca entrevistou a possibilidade de visitar Buenos Aires.

Assim, com a estreia da peça *Bodas de Sangue* na capital argentina, Lorca chega na cidade no dia 13 de outubro de 1933, a bordo do navio *Conte Grande*, por meio do apoio da *Asociación Amigos del Arte*. Em sua estadia, o famoso poeta montou ainda mais duas peças, tamanho o sucesso de público da primeira. Foram elas: *Mariana Pineda* e *A sapateira prodigiosa*. Lorca também proferiu quatro conferências pela *Rádio Sténtor*, as quais lhe conferiram ainda mais sucesso em sua estadia.

No entanto, não foram esses os fatos que marcaram a visita de García Lorca como um divisor de águas no teatro de bonecos argentino. O acontecimento marcante relacionado a esse tema foi a sua apresentação da peça para títeres *El retablillo de Don Cristóbal*, a qual ocorreu no *Teatro Avenida*, às duas horas da manhã, após a finalização de uma encenação teatral. Trata-se de uma peça cômica, que possui estreita relação com o teatro popular europeu, como o *Monsieur Guiñol de Paris*.

A partir deste acontecimento, pesquisadores do teatro de bonecos argentino afirmam que se inicia o moderno teatro de títeres do país, referindo-se ao fato de que os bonecos deixaram de ocupar uma posição marginal na capital, além de não serem mais apenas uma tradição familiar. Isso significa que artistas locais, sem perspectiva geracional, passaram também a realizar teatro de bonecos[3].

Talvez um destes primeiros artistas da primeira geração de bonequeiros locais seja Javier Villafañe, um dos mais conhecidos titeriteiros argentinos. Ele teve conhecimento da visita de Lorca a Buenos Aires por meio de algumas publicações que o poeta realizou em periódicos locais. Nesse momento, Villafañe tinha 24 anos, e foi apresentado por amigos ao poeta espanhol.

Desse modo, Villafañe esteve presente na célebre apresentação de García Lorca no Teatro Avenida, e deixou relatos a respeito da ocasião:

> Como dizia, no cenário do Teatro Avenida foi instalado um precário tablado de fantoches, à maneira popular. Tudo foi supervisionado por Federico [...]. Isto ocorria cerca das duas da manhã, depois de finalizada a encenação teatral. Éramos cerca de cinquenta pessoas e nos colocamos nos assentos da frente para estar mais perto do cenário. Ofereceram uma estupenda e inesquecível exibição de títeres de porrete, e a representação contou com um repertório muito especial [...]. Esta foi a primeira montagem que se realizou desta obra de Federico [*El Retablillo de Don Cristóbal*]. Seguiram-se, além disso, improvisações e "tiradas" do público ditas pelos bonecos, e não faltaram brincadeiras e reprovações aos críticos teatrais presentes (Medina, 1990, p. 28-29, tradução nossa)[4].

[3] Consultar: GIROTTI, Bettina. El teatro de títeres en Argentina: desde la colonia hasta los pioneros. *Anagnórisis*. Revista de Investigación Teatral, n. 12, diciembre/2015.

[4] *Como decía, en el escenario del Teatro Avenida se instaló un precário tinglado de guiñol, a la manera popular. Todo fue supervisado por Federico [...]. Esto ocurría alrededor de las dos de la mañana, luego*

Em período um pouco anterior a esse, o famoso titeriteiro argentino já havia produzido o seu primeiro boneco: tratava-se do conhecido *Maese Trotamundos*, que surgiu em 1933, quando Villafañe começou a projetar a sua trajetória como bonequeiro. No entanto, a visita de García Lorca foi também marcante em sua carreira e, em 1935, Villafañe, juntamente com o seu colega Juan Pedro Ramos, estrearam a carroça *La Andariega*, que percorreu muitos caminhos pela Argentina difundindo o teatro de bonecos.

Javier Villafañe teve como seus precursores, também, os bonequeiros de origem italiana que se apresentavam em *La Boca* durante a sua juventude. Assim ele relata a tradição titeriteira existente em Buenos Aires antes da primeira geração de bonequeiros locais:

> Tínhamos entre dezessete e dezenove anos e descobrimos os títeres de La Boca – com Wernicke, José P. Correch e José Luís Lanuza. Era um teatro estável com bonecos de origem italiana – os "pupi" – que falavam e diziam os textos em genovês... Neste lugar cheguei pela primeira vez aos dezessete anos. Que impressionante, fiquei maravilhado! Estes marionetistas representavam episódios de obras que duravam até um ano. Nestes espetáculos dos títeres de San Carlino, as marionetes pesavam entre 20 e 30 quilos e eram manipuladas por uma barra. Este descobrimento dos títeres de La Boca, talvez, selou meu caminho (Medina, 1990, p. 22, tradução nossa)[5].

Portanto, o aspecto a ser ressaltado aqui é que o moderno teatro de bonecos argentino, produzido pelos artistas locais, teve suas origens a partir do deslocamento migratório amplamente presente na Argentina e da visita de um

de finalizada la puesta teatral. Eramos alrededor de cincuenta personas y nos ubicamos en los asientos de adelante para estar más cerca del escenario. Ofrecieron una estupenda e inolvidable exhibición de títeres de cachiporra, y la representación contó con un repertorio muy especial [...]. Esta fue ela primera puesta que se realizó de esta obra de Federico. Siguieron además improvisaciones y tomaduras de pelo al público, dichas por muñecos, y no faltaron bromas y cargadas a los críticos teatrales presentes.

[5] *Teníamos entre diecisiete y diecinueve años y descubrimos los títeres de La Boca, con Wernicke, José P. Correch y José Luis Lanuza. Era un teatro estable con muñecos de origen italiano – los "pupi" – que hablaban y decían los textos en genovês... A ese ámbito llegué por primera vez a los diecisiete años. Qué impresión, quedé maravillado! Estos marionetistas representaban episodios de obras que duraban hasta un año. En estos espetáculos de los títeres de San Carlino, las marionetas pesaban entre 20 y 30 kilos y eran manipuladas por una barra. Este descubrimiento de los títeres de La Boca, tal vez, selló mi camino.*

célebre artista europeu a Buenos Aires, García Lorca. A questão migratória nesse país sul-americano, aliás, é fator a ser levado em conta em muitos aspectos culturais deste território. De acordo com a historiadora Gabriela Pellegrino Soares, entre o século XIX e o século XX, Buenos Aires obteve um intenso crescimento demográfico devido à chegada de imigrantes europeus. Entre 1869 e 1914, a população passou de 3 milhões de habitantes para quase 8 milhões. Desse modo, em períodos econômicos mais positivos, a chegada de imigrantes superou o número de 200 mil por ano. Assim, em 1914, os estrangeiros compunham 30,3% da população argentina (Soares, 2015). A história argentina do teatro de bonecos, portanto, não pode ser narrada sem a menção aos deslocamentos migratórios que fundaram um novo modo de fazer espetáculos de títeres no século XX.

De fato, afirmação semelhante podemos realizar para a história do moderno teatro de bonecos brasileiro. Helena Antipoff, importante difusora do teatro de bonecos no Brasil a partir dos anos 1940, tem como país de origem a Rússia. Em 1909, mudou-se para Paris com a sua mãe e suas irmãs, tendo estudado na *Universidade de Paris*. E, em agosto de 1929, depois de catorze dias a bordo do transatlântico italiano *Júlio César*, Antipoff chegou ao Brasil para participar da reforma educacional mineira *Francisco Campos – Mario Casasanta*[6]. Em 1944, transferiu-se para o Rio de Janeiro e, nessa cidade, promoveu o surgimento da Sociedade Pestalozzi do Brasil, responsável pelos primeiros cursos de teatro de bonecos conhecidos do Brasil e pela difusão do teatro de bonecos para o público infantil inspirado nos fundamentos do movimento Escola Nova, que previa o protagonismo infantil e uma série de renovações para a educação brasileira. Tal movimento tornou-se, inclusive, um projeto do Estado brasileiro.

[6] Para maiores detalhes, consultar: MENDONÇA, Tânia Gomes. *Entre os fios da história.* Uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934-1966). Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2024.

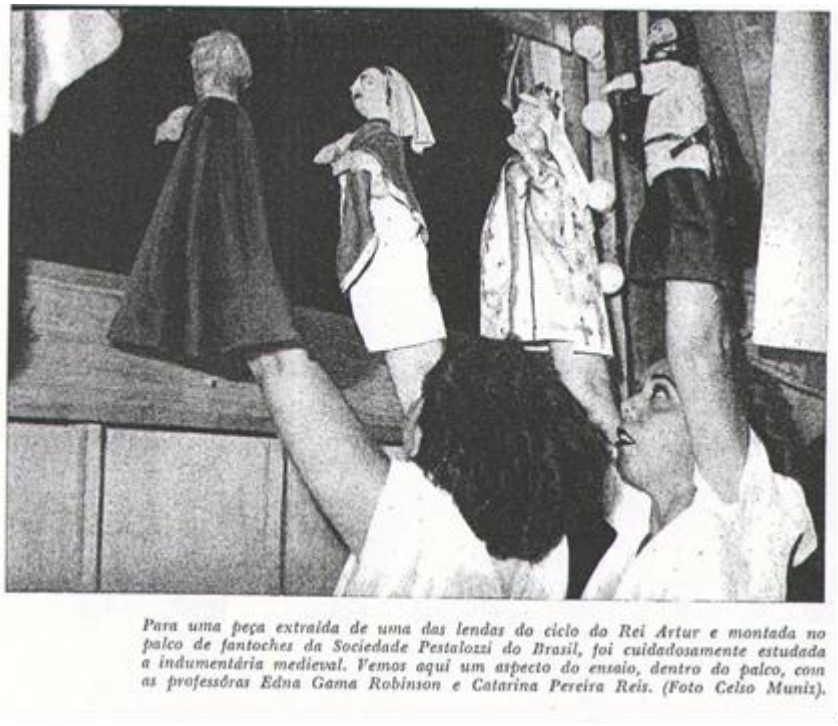

Figura 2 - Teatro de bonecos da Sociedade Pestalozzi do Brasil. Fonte: OBRY, Olga. *O teatro na escola*. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d, p. 57.

A Escola Nova também esteve presente na Argentina, de maneira mais marginal, e Javier Villafañe tornou-se parceiro de alguns grandes defensores desse ideário, como Olga Cossetini, que recebeu o bonequeiro em sua escola e adotou o teatro de bonecos como projeto a ser realizado nas aulas.

Abordaremos mais uma vez os deslocamentos, e, dessa vez, nos ateremos às visitas de Javier Villafañe ao Brasil. Em 1941, veio ao país a convite da poetisa chilena Gabriela Mistral, e se hospedou-se durante alguns meses na casa do escritor Rubem Braga. A sua presença no Brasil teve grandes repercussões. Ele estimulou os projetos de arte-educação de Augusto Rodrigues, um dos fundadores da Escolinha de Arte, referência de educação modernista, localizado, durante muito tempo, na Biblioteca Castro Alves, no Rio de Janeiro. Augusto Rodrigues tinha, também, como uma de suas mentoras, a intelectual russa Helena Antipoff. Assim ele relata essas influências:

> A história é mais ou menos esta: em [data ilegível], um grupo de artistas inspirados na obra de um poeta e no trabalho de uma educadora, fundou a Escolinha de Arte da Biblioteca Castro Alves. O poeta argentino Javier Villafañe, que fazia teatrinho de títeres nas praças e jardins, costumava pedir às crianças que expressassem por meio de desenhos as suas emoções, quando terminavam os espetáculos. Para chegar até as que moravam distante das cidades, viajava de carroça, barco ou no lombo de um burrico, na aventura poética de levar-lhes encantamento e alegria, através de bonecos de massa de papel. O titereteiro [sic] trouxe para a nossa Escolinha a mensagem artística e o exemplo de devoção à criança. O conhecimento científico a serviço da obra educacional que realiza Helena Antipoff na Fazenda do Rosário em Belo Horizonte, e na Sociedade Pestalozzi do Rio de Janeiro, deu-nos firmeza de propósitos e possibilidade de organizar o nosso trabalho. (Correio da Manhã, 1953).

A fim de perpetuar essa corrente de bonequeiros que se formaram a partir dos deslocamentos geográficos, mencionaremos mais um nome que marcou o teatro de bonecos brasileiro e argentino: Ilo Krugli, cuja participação também na Escolinha de Arte de Augusto Rodrigues foi de grande relevância.

A história de Ilo Krugli é igualmente ligada à imigração para Buenos Aires, uma vez que era filho de imigrantes judeus poloneses que migraram para essa cidade. A sua formação na infância se deu na biblioteca judia da região onde vivia, e dizia-se, além disso, “neto e bisneto” de Javier Villafañe e de Federico García Lorca:

> [...] Enfiei o pé na estrada, Chê de olhos azuis,
> enfiei e dedilhei os títeres de pano, as figuras
> desenhadas.
> Papier marche, cabeças, garatujas,
> com panos e lãs descabeladas, o alvo.
> Neto e bisneto do velho Villafañe
> Cavaleiro da mão de fogo.
> E o jovem imortal, a la cinco de la tarde,
> Federico García.
> Lorca no coração, Herbert Read debaixo do braço,
> junto ao trilho do trem
> que partia para Bolívia
> Rosa Z. D. perguntou...
> Mas é só bonecos
> Que você vai fazer na vida? (Cavinato, 2003, p. 37).

Em suas memórias, cujo título é *Poesia Rasgada* (2009), Ilo Krugli relembra a famosa visita de García Lorca a Buenos Aires como um marco para o teatro de bonecos argentino:

> Quando o poeta espanhol Federico García Lorca esteve em Buenos Aires, em 1936 [sic], eu tinha quatro anos. Ele adorava teatro de bonecos e se apresentava em companhia de artistas plásticos, poetas e atores no saguão do teatro onde tinha seu espetáculo noturno. Isso deflagrou um movimento de teatro de bonecos. Lorca ficou quase um ano na cidade, mas lamentavelmente teve que voltar para a Espanha, e pouco tempo depois foi fuzilado. Tinha vindo para estrear alguns espetáculos, inclusive *Bodas de Sangue*, no Teatro Avenida. A visita dele determinou um surto de fantoche e, quando partiu, o poeta Javier Villafañe deu continuidade ao trabalho ao lado de outros. Meus primeiros contatos teatrais foram com os trabalhos dele. Sua linha de experiência era a criação poética através dos bonecos (Abreu; Krugli, 2009, p. 32).

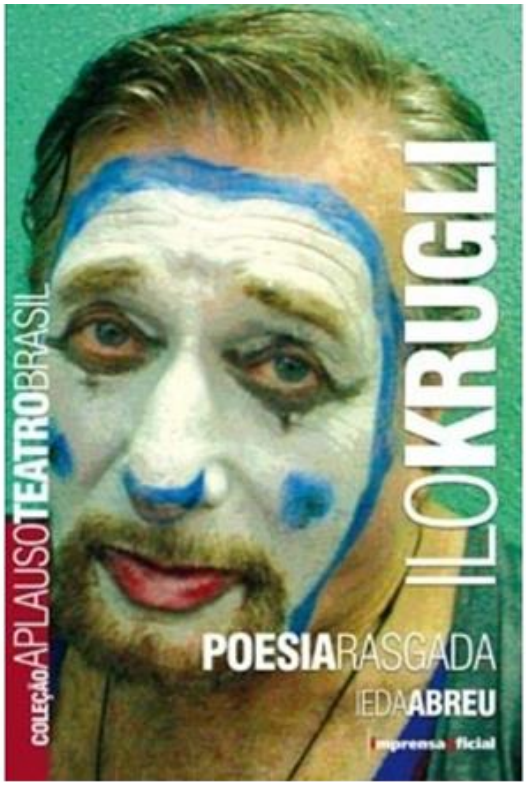

Figura 3 - Capa do livro *Poesia Rasgada*.

Fonte: ABREU, Ieda de. KRUGLI, Ilo. *Poesia Rasgada*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

Ilo Krugli, apesar de ser argentino, realizou grande parte de sua carreira no Brasil. Ele veio ao país em 1961, junto com seu parceiro Pedro Domingues, e, após idas e vindas pelo Chile e Argentina, instalou-se em São Paulo até 2019, ano de seu falecimento. Com o seu grupo, o *Ventoforte*, criou diversas peças inspiradas em García Lorca, como *Sete Corações – Poesia Rasgada*. De acordo com o artista,

> Construí uma parábola em que o tenente-coronel vai se queixar ao rei contra o poeta e o rei manda acabar com ele, não o deixa fazer mais poemas. Quem é fuzilado é um boneco grande que cai no chão. Os guardas se aproximam, mexem nele para ver o que o poeta tinha de diferente e começam a tirar do peito um rio de pano, um pão, uma flor, um espelho, enfim, várias coisas, e os atores tiram tudo isso, cantam uma música e começam um movimento para fazer renascer o poeta. (Abreu; Krugli, p. 164-165).

Ilo Krugli alçou o teatro de bonecos brasileiro a uma outra dimensão estética. Em 1966, por exemplo, ocorreram dois espetáculos, dirigidos por Gianni Ratto e com participação de Krugli, *Ubu Rei* e *O retábulo de Mestre Pedro*, que foram marcos para o novo teatro de animação contemporâneo que despontava. Isso se deve ao fato de que eram dirigidas por um diretor de teatro de atores, musicadas pelo maestro Isaac Karabtchevsky e por misturarem linguagens como atores em cena, máscaras e bonecos.

A história do teatro de bonecos argentino e brasileiro, portanto, não pode ser contada sem a percepção de que os deslocamentos migratórios foram fundamentais para a construção desta arte. O historiador desta linguagem cênica necessita, desse modo, construir uma "história conectada", na qual agentes de diferentes países atuam num determinado território e constroem aquilo que, posteriormente, é denominado como "teatro de bonecos brasileiro" ou "teatro de bonecos argentino". É necessário, como referido no início deste artigo, restabelecer as conexões internacionais realizadas, também, pelos deslocamentos migratórios, para que possamos ter um espectro mais amplo das assim chamadas "histórias nacionais".

Bibliografia

ABREU, Ieda de; KRUGLI, Ilo. **Poesia Rasgada**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

CAAMAÑO, Oscar. Dramaturgía para títeres en Argentina. **Revista Máscara**, México: Escenología, A.C., ano 11, nos. 31-32, enero/2000.

CAVINATO, Andrea Aparecida. **Uma experiência em Teatro e Educação:** a história do menino navegador Ilo Krugli e seu indomável Ventoforte. 2003. 267 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

GIROTTI, Bettina. El teatro de títeres en Argentina: desde la colonia hasta los pioneros. **Anagnórisis**. Revista de Investigación Teatral, n. 12, diciembre/2015.

GRUZINSKI, Serge. Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories. **Topoi**, Rio de Janeiro, mar. 2001.

MEDINA, Pablo. Historia de ida y vuelta. In: VILLAFAÑE, Javier. **Antología**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1990.

MEDINA, Pablo. **Lorca, un andaluz en Buenos Aires.** Buenos Aires: Manrique Zago/León Goldstein Editores, 1999.

MENDONÇA, Tânia Gomes. **Entre os fios da história**. Uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934-1966). Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2024.

SOARES, Gabriela Pellegrino. Monteiro Lobato, Juan P Ramos e o papel dos inquéritos folclóricos na formação cultural e política da nação. **Varia Historia**, Belo Horizonte, v. 31, n. 56, 2015.

III Exposição Nacional de Arte Infantil. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15/10/1953.