

UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO

**O TEATRO DE FANTOCHES: A SUA MIGRAÇÃO E SIMILARIDADE
ENTRE PORTUGAL E BRASIL**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
CIÊNCIAS DA CULTURA - ESPECIALIZAÇÃO EM CULTURA E ARTES

Laércio Pereira de Araújo Junior

Orientadora: Prof. Doutora Maria Natália de Sousa Pinheiro Amarante



VILA REAL, 2015

UNIVERSIDADE DE TRÁS-OS-MONTES E ALTO DOURO

**O TEATRO DE FANTOCHES: A SUA MIGRAÇÃO E SIMILARIDADE
ENTRE PORTUGAL E BRASIL**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM
CIÊNCIAS DA CULTURA

Laércio Pereira de Araújo Junior

Orientadora: Prof. Doutora Maria Natália de Sousa Amarante



VILA REAL, 2015

“O homem quando pensa erra uma vez,
quando fala erra duas vezes e quando escreve
erra três vezes”

Albert Einstein

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, à minha mãe Avani Colares Martins de Araújo, e à minha esposa Riwa Liwak, por minha tenacidade saúde e força.

Aos professores da UTAD.

À minha orientadora Prof. Doutora Maria Natália de Sousa Amarante.

A todos aqueles que, de uma forma ou de outra, colaboraram no intuito de ajudar e apoiar na realização desta obra.

Dedico esse trabalho à memória do Teatro de Marionetas e a todos aqueles que notoriamente se esforçam na manutenção da tradição e permanência dessa arte em todo o mundo.

RESUMO

A investigação sobre o teatro de fantoches tem sido pouco explorado no Brasil. A importância desta pesquisa é fundamental para a compreensão das marionetas no Brasil, principalmente as marionetas eruditas que são pouco pesquisadas.

As marionetas eruditas apenas são entendidas como um brinquedo infantil, ficando a sua evolução natural ao cargo da história e da tradição dos bonecos brasileiros através da manifestação dos mamolengos.

As naus que chegaram ao Brasil tinham marionetistas europeus. No entanto, é importante mostrar que a história das marionetas vem desde a Idade da Pedra.

O trabalho bibliográfico faz um levantamento das marionetas através dos tempos, que pode ser verificado nos anais históricos, onde os pesquisadores trabalhavam, com grandes dificuldades para encontrarem a origem das marionetas. Apesar das marionetas estarem em todas as fase do desenvolvimento da humanidade, elas não foram destacadas como parte importante do desenvolvimento humano e, por isso, os registros são escassos e se perdem no tempo. Resgatar a história das marionetas através das pesquisas bibliográficas permite a compreensão de que estas proporcionaram, no decorrer da história, micros revoluções sociais.

Este trabalho está focado nas marionetas eruditas para reforçar o processo migratório das marionetas religiosas que possuem registros históricos bem definidos, onde os investigadores justificam a origem dos tradicionais mamolengos do Brasil

Não há registro oficial que permita mostrar a similaridade entre as marionetas tradicionais portuguesas com as marionetas tradicionais brasileiras, no entanto, elas são tão similares que, há hipótese de que bonequeiros portugueses tradicionais tenham se instalado, em algum momento, no Nordeste do Brasil, principalmente em Pernambuco.

Na verdade, o brincante Dom Roberto e o Mamolengo brasileiro são de uma similaridade impressionante, o que justifica especular que as manifestações do mamolengo têm a sua origem diretamente ligada ao brincante Dom Roberto. A investigação vem mostrar também a luta pela preservação dessa cultura, evidenciando o esforço de preservar a memória das marionetas guardadas em museus, tanto em Portugal como no Brasil.

Além disso, a conscientização preservacionista portuguesa é mais ampla do que a do Brasil, pois no museu de Portugal, não só as tradicionais são preservadas, como também as eruditas.

O Brasil valoriza mais as marionetas tradicionais, conhecidas como mamolengos. Este fato é preocupante como registro histórico, porque é ignorada a realidade da tradição das marionetas eruditas do Brasil. Esse erro é histórico havendo poucos documentos comprovativos que reforcem a historiografia das marionetas eruditas no mundo.

É impressionante averiguar na história dessas marionetes que os registros históricos são obtidos por documentos pouco relevantes para a existência das marionetas na história da humanidade, pois são registros extraídos de contos poéticos, de gravuras, de pinturas, onde aparecem de forma decorativa ou coadjuvante da história.

Por esse motivo, se justifica a raridade de documentos que se referem diretamente à história das marionetas, pois em grande parte elas não deixaram registro, uma vez que a maioria dos grupos de marionetistas era analfabeta e não deixavam registradas as suas apresentações, porque a tradição folclórica era passada oralmente de geração em geração.

A pesquisa tem a intenção de registrar a tradição das marionetes eruditas no âmbito territorial da cidade do Recife. A similaridade entre as marionetas de Portugal e do Brasil e a possibilidade de migração não é, apenas, mera coincidência, mas pura migração cultural da influência portuguesa na formação do povo brasileiro.

Palavras-chave: marionetas; migração; similaridade.

ABSTRACT

The theme chosen is cast off a very little explored research online and in historical records is not relevant. The importance of this research is fundamental to understanding the puppets in Brazil, especially the learned little puppets that are researched and are not part of Brazilian culture. These scholarly puppets are limited to a children briquedo, getting because of the history and the tradition of Brazilian dolls in the manifestation of mamolengos. Certainly, the ships that systematically arrived to Brazil, were among many migrants, European puppeteers. In this line of reasoning, can you speculate the coming of European puppeteers groups to venture into the new world that held out promises of wealth and prosperity.

Migration is a historical fact proven in various stages of human history, and many are migratory reasons. It would be different in the most fertile period of migration, which can record in human history the technological development of navigation that allowed the centuries XIV, XV and XVI greater mobility. This migration facilitated all the training occupation of the planet. It is important to show that the history of puppets goes back to the Stone Age and migrated not only in the geographical factor as the cultural heritage of humanity. The bibliographic work brings a survey of puppets over time, which can be recorded in the historical records, where researchers working with large investigative difficulties, seeking to elucidate the origin of puppets. Although the puppets being at every stage of the development of mankind, they were not highlighted as an important part of human development and therefore the records are scarce and are lost in time. Redeem the history of puppets through the bibliographic research allows the understanding that the puppets provided throughout history micros social revolutions.

This work is focused on scholarly puppets to reinforce the migratory process of these puppets, religious puppets, which have well-defined historical records, where researchers justified on the origin of this bias mamolengos traditional Brazil, have revealed that this rise came from puppet learned, for religious puppets were building catechism scenarios elaborate and sophisticated, nothing like the rustic popular puppets.

Claiming that the sophisticated religious puppets are the origin of the popular is pure investigative speculation, so it can be speculated that have other sources of this cultural saga of the migration of puppets.

There is no official record that allows show the similarity between the Portuguese traditional puppets with Brazilian traditional puppets, however, they are so similar that

justifies the migration hypothesis that traditional Portuguese puppeteers have settled sometime in the Northeast of Brazil, especially in Pernambuco, for the trifling Don Roberto and Mamolengo are a striking similarity, which justifies speculate that mamolengo outbreaks have their origin directly linked to trifling Don Roberto, not in the religious tradition, as many claim that the origin is in the traditional puppet. However, do not justify the textual similarity that differs widely from the religious provided by the Jesuits. Research is also showing the fight to preserve this culture, showing the effort to preserve the memory of puppets stored in museums, both in Portugal and in Brazil, and shows that the Portuguese preservationist awareness is wider than that of Brazil, as the museum Portugal, the traditional are not only preserved, but also the scholarly.

Brazil values more traditional puppets, known as mamolengo. This is concerning as historical record, but also demonstrates the cultural insanity of a Brazilian classical class to ignore the reality of the tradition of classical puppet of Brazil. This error is history, as we can ascertain the historical annals of the records of puppets through the ages, because little has been supporting documents to strengthen the historiography of puppets in the world. It's amazing to ascertain the history of puppets, which historical records are obtained by some relevant documents to the existence of puppets in human history. Records are extracted from poetic tales, prints, paintings, where they appear in a decorative manner or supporting the story. Therefore, it is justified the rarity of documents that refer directly to the history of puppets on the grounds that largely they left no record since, most marionetistes groups were illiterate and their presentations left no registered because folk tradition was passed orally to their descendants, and also show groups learned through interviews. The research intends to register, academic way, the tradition of classical puppets in the territorial scope of the city of Recife. Migration and the similarity between the puppet Portugal and Brazil are not coincidental, but pure cultural migration of Portuguese influence in sociological formation of the Brazilian people.

Keywords: puppets; migration; similarity

ÍNDICE GERAL

EPÍGRAFE	IV
AGRADECIMENTO	V
DEDICATÓRIA	VI
RESUMO	VII
ABSTRACT	IX
ÍNDICE GERAL	XI
ÍNDICE DE FIGURAS	XIII
INTRODUÇÃO	15

1º CAPÍTULO - CONTEXTUALIZAÇÃO

CONTEXTUALIZANDO O TEATRO DE FANTOCHES: SIMILARIDADES TEXTUAIS ENTRE PORTUGAL E BRASIL.....	21
1 METODOLOGIA DA INVESTIGAÇÃO	25
1.1 JUSTIFICAÇÃO DA ESCOLHA DO TEMA.....	26
1.3 OBJETIVOS.....	27

2º CAPÍTULO - O TEATRO DE BONECOS

2 A ORIGEM DAS MARIONETAS.....	29
2.1 A COMÉDIA <i>DELL'ARTE</i> E O TEATRO MEDIEVAL.....	40
2.2 AS MARIONETAS ERUDITAS EUROPEIAS.....	42

3º CAPÍTULO – O TEATRO DE BONECOS PORTUGUESES

3.1 O TEATRO DE MARIONETAS PORTUGUESAS.....	53
3.2 AS MARIONETAS DE SANTO ALEIXO.....	64

4º CAPÍTULO - BRASIL DOS BONECOS

4 AS MARIONETAS NO BRASIL.....	63
4.1 AS MARIONETAS, FORTALEZA, CAPITAL DO CEARÁ	69

5º CAPÍTULO - A SIMILARIDADE TEXTUAL

5 A SIMILARIDADE TEXTUAL, BRASIL E PORTUGAL.....	77
5.1 DOM ROBERTO E O MAMOLENGO	81

6º CAPÍTULO – MUSEUS DOS BONECOS

6.1 MUSEU DA MARIONETA DE LISBOA – PORTUGAL.....	85
6.2 MUSEU DO MAMOLENGO – TIRIDÁ DE OLINDA – BRASIL	92
6.2.2 VISÃO CONSTRATIVA E COMPARATIVA PORTUGAL BRASIL.....	101
6.3 GRUPO MONTEIRO LOBATO	107

CONCLUSÃO	111
-----------------	-----

BIBLIOGRAFIA	118
--------------------	-----

APÊNDICE

ANEXO

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 01. Marionetes Medieval erudita catálogo Festival Internacional de Marionetes e Formas Animadas. FIMFA LX 10. 21	28
Figura 02. Foto: Teatro de Formas Animadas. / Ana Maria Amaral, Índia, teatro de sombras, personagem de Ramayana.....	29
Figura 03, 04, 05 - 01 Java. Personagem de teatro de sombra. 02 Java, wayang golek. Personagem de teatro de vara. Foto extraída do Livro Teatro de Formas Animadas. Ana Maria Amaral,	31
Figura 06. Foto do livro: Teatro de Formas Animadas. / Ana Maria Amaral, Turquia, teatro de sombras, Karagoz,	33
Figura 07,08. Polichinelo com o Rei Polichinelo e a donzela. Foto da revista LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES EN ALLEGNE. 1957,	38
Figura 09. Polichinelo e sua mulher. Fotografia de Rod Burnett. Extraída da capa do catalogo FIMFA 12, LX	40
Figuras 10,11. Foto do livro Le Théâtre de Marionnettes em Allamagne,	42
Figura 12. Foto do revista Le théâtre de Marionettes em Allemagne; Marionete: Werner Kubierschky,	43
Figura 13,14. Foto do livro: Teatro de Formas Animadas; Amaral: Ana Maria, Punch (Pintura de B.R. Haydon, 1829).....	45
Figura 15. Foto de Dom Roberto. Revista FIMFA LX 12	49
Figura 16. Foto da revista: Festival Internacional de Marionetes e formas Animadas. FIMFA LX 10.....	61
Figura 17, 18. Mestre Chico Daniel – Rio Grande do Norte: 14, Marionetista: Chico Simões. 17.....	66
Figura 19, 20. Mestre Zé Lopes com os seus bonecos e Tiridá do Marionetista: Bastião e Tiridá	69
Figura 21, Armia Escobar Duarte. “Madre Escobar”,	70
Figura 22. Foto do livro: O Bonequeiro de Escada.	71
Figura 23, 24 Augusto do Ceará e seu ventríloquo Fuleragem e Boneco Cocorote, 1995:90. 72	
Figura 25, 26. Autor da foto. Laércio P. Araújo Jr. Ano. 2012. Museu das marionetas. Marionetas européias	79
Figura 27, 28 . Foto do catálogo do Museu do Mamolengo.Olinda – Brasil.....	83

Figura 29, 30 Museu das marionetes. Marionetes européias. Marionetes de Sombras Indianas.....	84
Figura 31 Museu da Marionete. Lisboa Portugal.....	84
Figura 32, 33 Foto do catálogo do Museu do Mamolengo. Olinda – Brasil.....	91
Figura 34, 35, 36. Bonecos do Mestre Solon. Fotos do Autor no Museu do Mamolengo, Olinda.....	93
Figura 37, 38, 39. Encontro – Luso – brasileiro – Teatro Popular de Bonecos.....	94
Figura 40, 41. Fotos do autor no Museu do Mamolengo. Olinda – Brasil.....	95
Figura 42 Marionetas tradicionais de Portugal.....	101
Figura 43 Catálogo: Encontro - Luso - brasileiro – Teatro Popular de Bonecos.	102
Fugura 44... Encontro – Luso – brasileiro – Teatro Popular de Bonecos	103
Figura 45. Catálogo: Encontro - Luso - brasileiro – Teatro Popular de Bonecos.....	104
Figura 46. Catálogo: Encontro - Luso - brasileiro – Teatro Popular de Bonecos.....	105
Figura 47, 48, 49. Le Théâtre.....	110

INTRODUÇÃO

Muitas são as teorias, mas a principal é que o teatro das marionetas é uma das mais antigas manifestações artísticas da humanidade. Sua origem, provavelmente, vem do imaginário do homem, na busca de um deus que pode permitir a sua existência e criação, o misticismo imaginário na concretização do ser divino.

Conjecturas são lançadas em diversos trabalhos científicos sobre a sombra e a pantomima, donde se chega à conclusão que o teatro de marionetas surge das sombras por ser uma das formas artísticas de expressão mais antiga da humanidade. Esta pesquisa traz a hipótese da migração dos bonecos, e sua similaridade entre Portugal e Brasil, expondo as origens dessa arte das marionetas e suas migrações entre os povos. A África, Índia e a China são exemplos primários dessas manifestações artísticas e outras regiões vão colaborar com essa expansão dos títeres em todo o mundo. Assim, é necessário introduzir um preâmbulo histórico das marionetas para compreender as tradições populares nesse contexto migratório do teatro de fantoche e poder observar as semelhanças entre diversos modos de apresentação e suas similaridades herdadas na tradição oral e popular. Em Portugal absorvem-se essas tradições através da atividade dinâmica que as manifestações folclóricas têm diante das diversidades culturais da humanidade, e por imitação recria um estilo próprio de apresentação nas suas diversas técnicas do teatro de fantoches.

Pouco se sabe das origens históricas dos fantoches de Portugal, e menos ainda das do Brasil. O desafio está na procura mais provável das relações similares desse tipo de manifestação folclórica que se pode extrair dos autores especializados nessa atividade, mas podendo acrescentar novas hipóteses que permitam novos caminhos na investigação das artes das marionetas. Serão abordadas as marionetas populares e tradicionais, mostrando também as eruditas, de que ironicamente têm-se mais registros históricos, não havendo quase nenhuma publicação sobre as mesmas. Pesquisadores como Henrique Delgado, em Portugal, e Hermilo Borba Filho, Luiz da Câmara Cascudo e outros do Brasil, muito se dedicaram à pesquisa da marioneta popular, de certa forma desprezando as marionetas eruditas.

O principal foco deste trabalho são as marionetas eruditas, suas migrações e semelhanças nas formas de apresentação entre Portugal e Brasil. Sem desprezar as outras similaridades internacionais, entramos nesse universo titereiro, descrevendo as histórias dos títeres, colocando exemplares de textos de Portugal e do Brasil,

denotando suas similaridades e antagonismos, tanto nas construções técnicas das marionetas, de ambos os estilos tradicionais e eruditos de Portugal e do Brasil. A pesquisa contar com entrevistas aos marionetistas da região nordeste do Estado de Pernambuco na cidade do Recife, Brasil, e ao diretor do Museu do Mamolengo (o primeiro e único museu de marionetas da América Latina), abordando as questões de migração, tradição, história e a similaridade dos fantoches portugueses e brasileiros, mostrando um perfil dos grupos dessa região e, especificamente, da cidade do Recife, capital de Pernambuco. O contexto do trabalho mostra o panorama das artes dos títeres do Brasil e de Portugal, observando as nuances entre essas técnicas e seus grupos, buscando nos sites especializados e blogs as informações necessárias na intenção de angariar novos elementos para a sustentação bibliográfica do trabalho, pondo em evidência as artes das marionetas eruditas, focando de forma particular um determinado grupo de marionetas e a sua história, com a intenção de exemplificar as formas de migração, transmissão da tradição das marionetas. Essa tradição, é um legado que é passado de geração em geração e que no presente está minguando a cada nova geração, por motivos adversos, longe de ser determinantemente explicado e justificado. Muitas são as teorias leigas na explicação desses fenômenos, porém, em outras artes tradicionais, como é o caso da pintura, ballet, música, ópera, e tantas outras que atravessaram o tempo, essa degradação não acontece tão vertiginosamente como no caso das marionetas.

Tomando como exemplo a trajetória de alguns grupos, pode-se analisar de forma minuciosa os motivos dessa relação com a sociedade. Aparentemente, as tecnologias seriam justificação para esse fenômeno, no entanto, as outras tradições artísticas não só beneficiaram dos meios tecnológicos como evoluíram. No pensamento contrário pode-se averiguar que as mesmas tecnologias também facilitaram os títeres. A questão pode não estar no simplório argumento dessa degradação cultural, podendo ser outros fatores que estão na base desse fenômeno. Nesta área há poucas investigações acadêmicas com interesse nessa questão, daí este estudo ser pertinente nesta área da arte e da cultura das marionetas, pois ao ser desenvolvido o conhecimento, este pode ser levado ao povo em geral.

A tecnologia trouxe benefícios para o teatro, por exemplo, as velas e os candeeiros que no passado eram fundamentais, foram substituídas pelas lâmpadas e refletores de precisão diminuindo os custos de materiais na sonoplastia e os músicos foram sendo substituídos por gravadores, microfones e outros equipamentos elétricos

para efeitos especiais, permitindo mais facilidade e economia. Tal facto não explica o desaparecimento gradativo das artes dos títeres, pois a robótica, que foi um sonho alimentado pelos homens desde os primórdios das civilizações, e os autômatos (bonecos mecânicos), construídos desde a Idade Média, já sinalizavam essa evolução através das imitações humanas perfeitas. No entanto, a ironia poética desse desenvolvimento é que a criatura está a destruir o criador e a internet transforma a juventude em robos visuais, marionetas da tecnologia num mundo individual de amigos cibernéticos. Atualmente num mundo cada vez mais globalizado, onde as informações levam segundos para chegar a todos os países, a informação banalizou-se permitindo todos os tipos de aprendizagens e dispensando o contato imediato entre as pessoas. Os mass media controlam a moda e o que pode ser veículado, e massifica a mente dos seus telespectadores, através de programas alienantes, distanciando o público dos verdadeiros movimentos culturais que acontecem nas ruas, praças, feiras e nas casas de espetáculos. Essas facilidades tecnológicas caseiras distanciaram o público das ruas que, cada vez mais, se tornam violentas e inseguras.

Considerada uma arte menor, germina o preconceito e sua destruição. Porém a arte das marionetas sintetiza inúmeras artes em si, a plasticidade da construção de uma marioneta envolve habilidades de escultura, arquitetura, pintura e robótica. É uma arte que exige multi-habilidades artísticas e aglutina outras habilidades, da música, do poeta, do autor, do ator e da criatividade dos repentistas, uma capacidade fenomenal de rapidez de raciocínio em suas improvisações.

O teatro de bonecos é uma atividade artística plural e um marionetista é um farsante com um talento peculiar e holístico, ou seja, o titereiro é um artista plástico com capacitação adversa e um arquiteto de pura poesia, um marceneiro plástico.

O museu é um local de memória, mas não pode ser uma alternativa de sepultamento das marionetas, pois sem o ator manipulador a marioneta fica sem alma, sendo apenas uma obra de arte inanimada. Assim, esta arte completa-se com a cumplicidade do homem no momento do espetáculo, instalando a sua tradição e a sua autenticidade regional de acordo com as necessidades do povo. O fantástico de todas as coisas criadoras é a imaginação que preconiza a criação em se materializar em verdades científicas fazendo do homem o ser supremo do planeta Terra.

O performático na figura do boneco é, na verdade, um homem na transformação artística das multifaces que uma marioneta permite à criatividade do criador. As marionetas, atualmente estão a ser recriadas em novos rótulos chamadas de

formas animadas, onde muitos autores defendem que tais formas não são necessárias à figura de uma marioneta, mas qualquer objeto manipulado por uma pessoa pode ser um ser animado. A questão coloca-se no fenómeno que provoca polémica a novos elementos representativos da cultura dos marionetistas.

A sobrevivência transformista da marioneta, que corre o risco da perda da plasticidade de suas formas, tornam-se meras lembranças nos museus em todo mundo. Porém, essa capacidade de adaptação que as marionetes possuem talvez seja a sua maior razão de movimentação migratória em todos os lugares do planeta, aonde a capacidade de sobrevivência artística do marionetista vai se adaptando às novas situações e aos novos tempos, como é o caso dos mamolengos brasileiros, que no processo de recriação conseguiram uma verdadeira autenticidade nacional.

Os mamulengueiros, neste novo tempo, agregaram novas tecnologias aos seus espetáculos, sem perder a autenticidade de seus elementos de criação. Por força do destino, as marionetas encontraram novas formas de sobrevivência cultural nas asas das secretarias de cultura em todo o Brasil, incorporando novas linguagens que correspondiam aos anseios da nova sociedade.

Essa força de sobrevivência, que os marionetistas têm em seus movimentos históricos, é a capacidade que todos os bonequeiros têm de improvisação e coragem de se aventurarem em outros mundos que não sejam o seu, pois ao migrarem levam consigo o seu talento e a sua tradição. Muitos dos bonequeiros brasileiros, em busca de sobrevivência, migraram para Brasília, estado sede da capital do Brasil. Esta cidade, que foi construída em tempo recorde, recebeu brasileiros de todos os estados, inclusive nordestina que acabou por influenciar o teatro dos mamolengos.

Assim, constata-se que, onde está uma aglomeração social encontra-se um marionetista e sua arte, reforçando a teorização migratória que é essa capacidade mambembe dos marionetistas se adaptarem às novas situações sociais.

CAPÍTULO I

CONTEXTUALIZAÇÃO

Capítulo I

Contextualizando o Teatro de Fantoques: similaridades textuais entre Portugal e Brasil

1. O estado da arte

Dos poucos autores que se dedicam ao estudo das marionetas, nos anais, Rute Ribeiro é uma referência. Esta investigadora publicou o livro: *Henrique Delgado contributos para a história da marioneta em Portugal* revelando a investigação de Henrique Delgado em terras Lusas. Este autor foi um grande investigador dos títeres portugueses, e o maior historiador dessa arte em Portugal, além de ser, também, um excelente bonequeiro, sendo, hoje em dia, o maior referencial histórico das pesquisas na arte dos bonecos portugueses e, também, conhecido em toda Europa, pelas publicações em importantes revistas especializadas.

A sua investigação não se limitou às marionetas de Portugal, ele investigou profundamente as origens das marionetas pelo mundo e suas migrações através dos tempos. A sua pesquisa mostra as prováveis origens do teatro tradicional português, tanto do Dom Roberto como as marionetas do Alentejo.

A obra de Henrique Delgado vai buscar informações a autores estrangeiros de períodos seculares diversos e fiel às suas investigações mostra, com base científica, as suas conclusões sobre as tradições dos títeres identificando e catalogando vários grupos de bonifrates de Portugal. Entrevistou muitos bonequeiros tradicionais e verificou a degradação e abandono oficial em manter a tradição dos títeres.

Outro autor que reforça esta investigação é Hermilo Borba Filho, um brasileiro acadêmico, universitário, apaixonado pelo folclore brasileiro e um escritor talentoso de teatro, também fundador do Teatro do Estudante de Pernambuco, nas décadas de 1940 e 1950 em Recife, Pernambuco.

Borba Filho foi um permanente estudioso das artes cênicas e um pesquisador incansável das manifestações populares. Um dos maiores resultados das suas pesquisas foi o livro *Fisionomia e espírito do mamolengo*, onde parte das concepções mais gerais do teatro popular de marionetas para em seguida focar, particularmente, o teatro de Mamolengo. Borba Filho está no centro de pesquisas sobre a história das marionetas no Brasil e quase todos os estudiosos do tema recorrem à sua investigação.

É o ponto de partida histórico-científico que respalda as veracidades científicas das novas investigações. A sua ótica revela que os mamolengos são autenticamente brasileiros, ainda que revelem a influência das marionetas europeias nas origens dos títeres tradicionais do Nordeste, procurando justificar as influências de outros povos tais como: os africanos, com seus rituais primitivos, onde se utilizam bonecos, os rituais religiosos dos nativos indígenas com seus feiticeiros que utilizam maracás e cajados com cabeças esculpidas na madeira de figuras de animais e humanas.

Hermilo Borba Filho, nessas investigações, proporciona caminhos que levam à comprovação migratória das marionetas portuguesas para o Brasil, quando mostra as semelhanças técnicas e literárias que as manifestações do mamolengo têm com os brincantes portugueses do Dom Roberto, permitindo, dessa forma, comparações científicas de similaridades entre esses dois tradicionais brincantes.

Sendo um tema de relevância folclórica não se poderia deixar de falar de um grande folclorista e pesquisador da tradição popular brasileira, destacando Luís da Câmara Cascudo, ele é o maior autor brasileiro no ramo dessas investigações das tradições culturais do povo brasileiro. Seu trabalho de pesquisa revela que tudo o quanto a humanidade constrói, inventa, desenvolve e cria na concepção sociológica da tradição e popularização torna-se folclore.

O povo é o elemento transformador e dinâmico do folclore. Cascudo, no seu livro *Folclore do Brasil*, afirma que até as mais altas tecnologias e fatos históricos e científicos se transformam na ótica popular em folclore, dando como exemplo a ida do homem à lua que, em sua opinião, já é folclore.

A dinâmica do folclore é tradicional, repassa de geração em geração no processo evolutivo humano, não importa o grau evolutivo, pois haverá um folclore em tudo o que socialmente o homem vive e cria, sejam as manifestações artísticas, populares, sejam as eruditas, tudo no final do conhecimento da humanidade torna-se folclore na cultura do povo através dos anos.

Os títeres que chegaram ao Brasil com os jesuítas eram puramente eruditos como todas as tecnologias que os portugueses trouxeram em suas bagagens. Assim, para Cascudo, o folclore não está só na tecnologia, mas também no falar, no escrever, no interpretar, na dança, no gesto, na maneira de se vestir e no cotidiano da sociedade.

Em cada civilização há um folclore para ser estudado e esse folclore transpassa as fronteiras criando novas formas de ser, mas sempre sendo folclore, justificando não só a dinâmica de se transformar, mas, a tradição de sempre ser folclore.

O livro de Ana Maria Amaral, *Teatro de Formas Animadas*, foge um pouco do arquétipo de pesquisas galgadas na asa do mestre, Hermilo Borba Filho, e único pesquisador dos títeres do Brasil, não por um capricho científico e orgulho pessoal acadêmico da autora, pois a mesma não despreza o mestre, mas porque ela teve como princípio a investigação primária de Borba Filho.

Amaral iniciou a sua pesquisa com o teatro de máscaras. Estas, segundo a autora, são o princípio da representação teatral em relação ao divino, nesse processo da representação. Pode-se ver nesta autora outro caminho investigativo, onde ela não trata mais as marionetas de bonecos, mas de formas animadas e tudo o que pode ser animado, tornando-se expressão teatral, seja um objeto caseiro como uma cadeira, um lápis, panela ou boneco, pois todos são peças inanimadas que na mão do ator manipulador ganham vida. O teatro de luz, também está incluído na nomenclatura de *Teatro de Animação*, essa nova visão de observação é importante na pesquisa para elucidar não só as marionetes construídas no propósito da função que podiam ser imitadas, também as formas grotescas e inacabadas na mão de um bonequeiro popular criava vida e diversão. No seu trabalho, as marionetas eruditas e as suas histórias, permitem novas informações interpretativas das origens das marionetas.

O teatro de marionetas contemporâneo, na pesquisa da autora, vai contribuir para melhorar a compreensão das migrações acontecidas tanto nos períodos históricos, como na atualidade. O livro traz informações atuais tanto dos grupos europeus como dos grupos americanos.

A história das marionetas portuguesas é o centro da teoria migratória do tema da dissertação. Investigações históricas relatam que nas naus o divertimento, durante as viagens para terra dos tupiniquins, Brasil, passava pelas apresentações dos bonifrates. Esta matéria pode-se verificar no livro *Teatro de marionetas tradição e modernidade*, com coordenação de Chistine Zurbach é uma coletânea de Henrique Delgado, Magda Modest, Fernando Augusto e outros. A similaridade nesta edição vem retratar que os títeres portugueses tradicionais e os títeres brasileiros populares têm fortes semelhanças, tanto na parte técnica como na literária. Esta obra é o resultado de três seminários internacionais em Évora, sobre o teatro de marionetas, em 1997, 1999 e 2001.

É um trabalho enriquecedor, esses encontros proporcionaram a relevância da pesquisa realizada sobre as marionetas. A troca de conhecimentos propiciada nesses congressos, para Magda Modesto, reforçou a teoria migratória dos bonifrates portugueses para o Brasil. Outros autores do livro vêm mostrando a mesma tendência das marionetas não se limitarem à Europa e, em alguns casos, citam migrações probatórias das marionetes portuguesas na África, como é o exemplo apontado de um bonequeiro que esteve em África, dando espetáculos nas feiras e ensinando o ofício aos nativos. É um bom exemplo para teorizar que no Brasil colonial tenha acontecido o mesmo.

A pesquisa se aprofunda nas marionetas brasileiras, mostrando um panorama dos grupos que atuam no presente, como os que atuaram no passado, na intenção de demonstrar as influências e semelhanças dos títeres brasileiros com os europeus, e suas migrações entre os estados brasileiros.

A obra de Ângela Escudeiro, *O Bonequeiro de Escada*, conta a história de um marionetista erudito, o titeriteiro e marionetista, Augusto Bonequeiro. Essa história é interessante, porque ele é um dos exemplos de migração que deu resultado positivo, não só para o artista como para a cidade na qual ele migrou.

O Bonequeiro de Escada, uma biografia do artista marionetista Augusto do Ceará, é um retrato histórico das marionetas eruditas no Brasil, que vai se tornar com o passar dos anos, numa raridade sobre a história do bonequeiro Augusto. Porém é louvável o registro para a história erudita das marionetas brasileiras, pois conta detalhadamente a vida e a história do artista e sua trajetória ao sucesso na arte dos títeres. A autora mostra as técnicas das marionetas usadas pelo artista e o livro é ricamente ilustrado por fotografias das marionetas construídas por Augusto do Ceará e seus melhores acontecimentos.

Essas fotografias revelam a diversidade técnica que o artista tem, que com palavras não poderiam ser descritas, o recurso ricamente fotográfico do livro provoca uma releitura do artista na sua plasticidade. O próprio autor da monografia, que é marionetista erudito, incorpora sua história por ser mais um exemplo de migração. Outros livros serviram de apoio no desenvolvimento do trabalho, numa literatura secundária, como a *Coleção Prêmios Teatro de Bonecos*, que ao trazer textos para o teatro de bonecos, foi premiada pelo MEC (Ministério da Educação e Cultura) e pelo SEC (Serviço Nacional de Teatro).

Esses textos, quando comparados com textos de teatro de bonecos portugueses, mostram as semelhanças entre eles demonstrando que as influências e migrações também aconteceram na forma literária. As revistas utilizadas nesta pesquisa são especializadas em teatro de marionetas: *A Tarumba*, (revista portuguesa); *Folclore*, (revista brasileira); *Mamolengo*, (revista brasileira) *Le théâtre de Marionnettes en Allemagne* (revista francesa). Um catálogo da mostra itinerante *SESI Bonecos do Brasil*, outro catálogo do Museu da Marioneta de Lisboa, o livro da biografia de *Albrecht Roser – Gustaf Und Sein Ensemble*, por Bleicher Verlag; neste caso, só extração de fotos.

O suporte da tese se apoia em Michel Foucault, na estruturação do seu livro, *A Ordem do discurso*, que mostra que a forma como pode ser compreendida a intenção do autor em escrever vai depender de fatores sociais e temporais, onde os valores e conceitos se diferem no imaginário de cada sociedade.

A interpretação dos fatos vai depender de muitas variáveis da sociedade e a micro revolução dentro da sua teoria responde muito bem ao argumento que a tese propõe na ordem do discurso das migrações efetivas da humanidade através dos anos. É um suporte teórico necessário ao trabalho onde se trata das expressões artísticas. Foucault se aproxima do imaginário humano com mais propriedade para justificar suas mobilidades culturais e folclóricas. Embora não seja citado explicitamente, a sua argumentação da ordem do discurso está presente em todo o desenvolvimento do trabalho e da inspiração.

1.1. Metodologia de Investigação

O trabalho metodológico tem seu foco principal na pesquisa bibliográfica. Por meio desse procedimento científico procura-se nos processos investigativos, assuntos relevantes, a proposta do tema que venha encaminhar a hipótese da investigação imigratória das marionetas portuguesas para o Brasil. Tenta-se mostrar que as principais heranças colhidas nos anais históricos da tradição das marionetas populares do Brasil tem as suas origens no brincante “Dom Roberto” com a similaridade que existe entre o mamolengo do Nordeste brasileiro, principalmente com o do estado de Pernambuco.

Essa herança está na construção técnica das marionetas, mas, também na estrutura dramática do texto. Essas similaridades reforçam a teoria imigratória com suporte investigativo adicional de entrevistas aos marionetistas locais sobre o tema proposto, abordando a situação contemporânea dos seus trabalhos, a percepção que os mesmos têm sobre o processo imigratório das marionetas no Brasil, particularmente o de Pernambuco.

Investigar em museus especializados nas artes dos títeres em Portugal e no Brasil, onde se podem encontrar exemplos de marionetas que correspondem às similaridades necessárias ao argumento fisiológico da influência migratória. Dessas duas investigações aos museus, recolheu-se dados relevantes para o tema proposto, procurando, também, informações através de entrevistas e relatos dos funcionários das instituições musicológicas.

Pesquisou-se na internet outros olhares sobre a história das marionetas e investigamos a possibilidade que encaminhasse a hipótese imigratória das marionetas portuguesas para o Brasil.

A parte visual do trabalho terá por base a recolha de fotografias, devidamente identificadas e catalogadas, tanto das pesquisas bibliográficas, como da internet e a recolha fotográfica do próprio autor.

1.2 Justificações da escolha do tema.

O tema é por si só intrigante por se tratar de um seguimento cultural que é tão antigo quanto a humanidade, e por pouco ou quase nada ter relevância no mundo acadêmico. É uma arte ricamente elaborada e exige do artista pluralidade de talentos nas artes plásticas.

A história das marionetas é obscura e mesmo com todas essas adversidades o mundo das marionetas conquistou o gosto popular e erudito, sem restrição cultural, permanecendo presente no gosto universal das artes cênicas tanto infantil como dos adultos.

A arte dos títeres é uma forma peculiar de expressão que o autor da dissertação herdou dos seus familiares. Essa forma artística leva-o a sentir necessidade de alcançar a história das marionetas, procurando respostas para perceber porque razão existem

marionetas em tantos lugares e mesmo assim não se encontra nos anais históricos a forma como elas migraram em todos os continentes, principalmente para o Brasil.

Por essa carência investigativa pode-se estimular o resgate histórico dessa saga artística na intenção de propiciar novos interesses investigativos aos que queiram aprofundar-se na temática migratória dessas marionetas e permitir que as suas histórias sejam notórias nos meios acadêmicos, tanto nas áreas da sociologia como na formação do contexto histórico das artes plásticas imbuído de forma contudente à necessidade de incutir no currículo acadêmico a história das marionetas.

1.3 Objetivos

A história do teatro de marionetas é um fenômeno que os pesquisadores abordam dentro da necessidade peculiar regional. O foco das pesquisas na sua maioria está relacionado com a região cultural onde os estudos das marionetas tradicionais são a prioridade. Essas marionetas, por tradição, não proporcionam registros escritos dificultando a probatória dos fatos históricos que cientificamente é necessário para uma boa fundamentação. Por consequência dessas prerrogativas, a história das marionetas torna-se escassa e pouco explorada no campo cultural literário. O objetivo principal deste trabalho é analisar a origem do teatro de marionetas no Brasil e sua relação migratória de Portugal para o Brasil, particularmente para o Estado de Pernambuco. Averiguar, nos anais históricos existentes na literatura, a história do Teatro de Bonecos e analisar a origem das marionetas em Portugal mostrando de que maneira ocorreu essa arte em Pernambuco.

É fundamental observar no processo imigratório se as marionetas portuguesas chegaram de forma religiosa ou também profana, determinando que essas migrações se fundamentaram na ocorrência do processo colonial. É uma investigação inédita no tratamento da abordagem investigatória, pois percorre-se o caminho da história que as marionetas percorreram tanto na Europa como no Brasil.

Artisticamente um marionetista é um escultor, pintor, desenhista e teatrólogo e por toda a sua versatilidade criativa e dinâmica, as pesquisas existentes ficam focadas na tradicionalidade das marionetistas, na parte técnica da construção das marionetas sem um foco na mobilidade e adaptabilidade que essa arte tem. O trabalho dissertativo vem contribuir para a pesquisa histórica das marionetas, abordando um novo caminho

de investigação que pouco ou nada foi explorado informando cientificamente as prováveis migrações das marionetas portuguesas ao Brasil.

A questão dessa abordagem, permite que outras investigações possam despertar sobre a temática, e aprofundar nos procedimentos investigativos outras probabilidades comprobatórias migratórias que possam ser comprovadas no âmbito científico e dessa maneira contribuindo para a pesquisa histórica das marionetas.

CAPÍTULO II

A ORIGEM DOS BONECOS

2 A ORIGEM DAS MARIONETAS

As marionetas e seus registros históricos perdem-se no tempo e as pesquisas são pouco aprofundadas.

Acredita-se que, por ser uma atividade tão popular e burlesca, essa manifestação artística caiu numa tradição histórica sem importância nas atividades marcantes dos fatos históricos sociais. Na figura pode-se verificar a qualidade técnica que as marionetas são feitas, o que é injusto, no universo das artes, ser considerada uma arte menor.



Figura 1: Foto de Marioneta Medieval erudita — catálogo Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas. FIMFA LX 10. 21.

Entretanto, analisando com mais cuidado os meios de comunicação dos tempos primitivos e seus recursos tecnológicos, pode-se concluir que a função dos brincantes não era só para diversão. Através dessas manifestações populares, passavam-se notícias e protestos relevantes às medidas tomadas pelos seus soberanos. Era um dos meios pelos quais a população se inteirava das mazelas cometidas pela nobreza, principalmente na Idade Média. Desde os primórdios da humanidade que o homem quando descobre a sombra se apercebe do mistério que este induz de maneira lúdica. Posteriormente, com a descoberta do fogo, domina a sombra com plasticidade criando imagens através do reflexo da luz da fogueira na parede da caverna, com o movimento das suas mãos, dando vida à sua imaginação.

Esta teoria é sustentada por muitos dos pesquisadores, onde se observa que na arte rupestre a plasticidade criadora dos homens primitivos poderá ser comprovada com os registros deixados nas paredes das cavernas, e por dedução os pesquisadores concluíram que eles brincavam com as sombras refletidas nas paredes das cavernas à luz da fogueira.

Desta forma, estava criada a primeira forma do “brincante”, apesar de não se saber se eles a utilizavam para o misticismo ou por mera brincadeira.



Figura 2: Foto do livro: Teatro de Formas Animadas. / Ana Maria Amaral, 82: Índia, teatro de sombras, personagem de Ramayana.

A sombra que intrigava a inteligência humana, e por motivos adversos não se sabe o porquê, se tornará uma forma mística de manifestação religiosa e respostada nas mais castas famílias indianas. Os monges indianos, por tradição, iam a casa doutrinando seus fiéis através da narrativa sagrada do mahabarata. Cada capítulo do livro sagrado era encenado com as sombras, uma marionete ricamente recortada em couro e pintada com várias cores. A foto acima, a preto e branco, mostra muito bem a elaboração cuidadosa das marionetes indianas. A figura é um personagem de um rei guerreiro do Ramayana, peça tradicional dos contos da Índia. O motivo bem elaborado desta marioneta é que só os homens podiam ver as marionetas, e como elas funcionavam, e as mulheres só podiam assistir às sombras. O culto era feito numa espécie de capela que cada morador tinha em suas casas. Capela essa semelhante aos oratórios católicos.

O registro histórico mais antigo que existe das marionetas oficialmente, é um conto chinês do séc. I antes de Cristo. Segundo Hermilo Borba Filho, citando Olga Obry, no seu livro, que narra uma lenda chinesa da dinastia Han, revela uma documentação considerada a mais antiga narrativa escrita das marionetas.

Apesar de ser um registro sobre contos chineses e não propriamente dito de registro sobre títeres, assim é narrado de forma poética ao estilo épico de seu tempo.

As sombras chinesas são conhecidas em todo mundo. Eis aqui o relato mais antigo dessa arte:

No ano de 121 de nossa era o Imperador Wu Ti, da grande dinastia dos Han, teve o desgosto de perder sua dançarina predileta. (...) Mas Wu Ti era muito supersticioso e acreditava nas artes mágicas. Quando morreu a dançarina, ele voltou-se desesperado para o mágico da corte exigindo que fizesse voltar a linda defunta do país das sombras. Ameaçado de pena de morte (...). Numa pele de peixe recortou a silueta da dançarina e numa luz de meio dia que se filtrava na cortina ele fez evoluir a sombra da dançarina (...) e todos ficaram alucinados com a semelhança. O mágico recebeu um rico presente e desde então o teatro de sombras ficou sendo passatempo predileto dos fidalgos chineses (Borba e Obry 1987: 10).

A narrativa histórica não pertence ao trabalho exclusivo sobre as marionetas, há um conto poético antes de Cristo da dinastia Han, que é considerado o registro escrito mais antigo da humanidade, que se tem conhecimento, sobre o teatro de bonecos.

As sombras chinesas até os dias atuais são consideradas as mais belas apresentações dessa arte e respeitada no mundo todo como uma arte dos deuses. Mas não só na China se tem registro do teatro de sombra, muitos pesquisadores acreditam que a origem do teatro de sombra tenha surgido na Índia e, principalmente, em Java um território sagrado dos indianos. No Tibet, regiões sagradas dos mosteiros lendários dos monges tibetanos, suas apresentações religiosas dos contos sagrados, por tradição são encenadas na técnica do teatro de sombra. Com o passar do tempo, essa forma de apresentação se popularizou, e saindo do religioso as encenações caem no profano, popularizando-se no mundo inteiro. É uma das mais clássicas formas de teatro de marionetas, por ser extremamente delicada em seus movimentos e no jogo de luz. A sombra é projetada no pano branco, onde a luz por detrás dessa empanada vai contrastar com o recorte de couro na forma desejada do artista, projetando-se no pano ou linho, as cores são formadas por luzes coloridas e também com plasmas finos de cores variadas, o papel celofane é um bom material para projetar o colorido, tanto colado nos vazamentos das figuras como envolvendo a lâmpada. Esse tipo de marionetas até nos dias atuais são muito raras no Brasil, não se sabe muito bem em que época as sombras chegaram ao Brasil. O Teatro de sombras por ser uma técnica sofisticada e estritamente religiosa, foi por muito tempo conservado no seu estado

natural. O mundo oriental não promoveu atrativo suficiente para popularizar-se no ocidente, ficando mais localizado nos seus países de origem, pela sua complexidade técnica e misteriosa, pois o segredo de execução das marionetas, antes da Segunda Grande Guerra Mundial era bem guardado pelas famílias que, por tradição, herdava dos seus antepassados.

Segundo Borba Filho, “as sombras da China possuem um caráter estrito de divertimento, as de Java têm um caráter religioso, não existindo o aspecto puramente comercial.” (Borba 1987: 12).



Figuras 03; 04; 05: Java. Personagem de teatro de sombra. Foto do Livro Teatro de Formas Animadas 83 / 84.

O caminho que se pretende fazer vai das origens dessas atividades artísticas até a demonstração das formas migratórias que essas marionetes percorreram – no sentido geográfico – similaridades e influências que as sombras promoveram em todo mundo e ultrapassaram as fronteiras mais longas do planeta. Borba Filho mostra na sua pesquisa esse trilha de evolução das marionetes. Assim, afirma que já na Turquia as sombras adquirem um caráter exclusivamente divisional, utilizando-se de um tipo popularíssimo do teatro de bonecos: Karagós. Para justificar a autenticidade dessa personagem, os turcos também têm uma lenda sobre a origem do seu teatro de sombras:

Karagós tinha um companheiro: Hacivad. Um era pedreiro e o outro, ferreiro. Viveram em Bursa no século XVI. Empregados na construção de uma mesquita distraíam seus companheiros contando histórias alegres. Mas isto prejudicava o trabalho e o sultão mandou cortar-lhes a cabeça. Para descanso do soberano, que o remorso logo perseguiu, um certo Seyh Kusten fez reviver um teatro de sombras Karagós e Hacivad (Borba 1987: 11).

Segundo Borba Filho, o que se sabe é que em cada localidade, onde essa manifestação acontece, a sua autenticidade cria lendas que fortalecem o surgimento do teatro de bonecos, mas muitos folcloristas e historiadores afirmam que os bonecos são tão antigos quanto os homens. Porém, nos anais históricos são conjecturas e hipóteses que justificam as pesquisas. Na literatura universal no período da Idade Média encontram-se relatos poéticos que citam a presença das marionetes, também nas pinturas e gravuras medievais está presente o teatro de bonecos como argumento pitórico compondo a obra do artista.

Não há um registro histórico escrito só sobre as marionetas, elas eram vistas como uma arte menor, um divertimento simplório popular que, na maioria dos espetáculos, acontecia nas ruas. Tem-se conhecimento que os egípcios possuíam estátuas articuladas nos templos e também nas festas de Osíris.

As mulheres desfilavam com enormes falos mecânicos e as estátuas de pedras articuladas representavam os acontecimentos em torno de Osíris. As representações demonstravam, de forma alegre e festiva, as manifestações sociais marcantes de uma sociedade que, através dos bonecos, expressavam religiosidade e liberdades sexuais nos simbolismos mecanizados das estátuas feitas em pedra e os enormes falos fabricados de madeira. Não só o teatro de sombras, mas também os bonecos tridimensionais têm suas origens nos mais remotos lugares do tempo. E nesse retalho de informações mostra-se as origens dos bonecos no mundo e suas migrações geográficas. Borba Filho refere: “Vestígios de um teatro de bonecos que podem ser encontrados na Índia no século XI antes de nossa era, com a figura importante do *Sutradhara*, isso é, o homem que puxa o fio” (Borba 1987: 12). Mostrando que o teatro de fios é tão antigo quanto os de luva. Uma prova da característica marcante do Polichinelo está nesse argumento que o autor relata:

O personagem principal do teatro de bonecos do Ceilão é certo Raguin. Eis uma representação típica assistida e contada por Jacliot: “Após ter destruído tudo o que se convencionou chamar na Europa de base sociais, depois de ter jogado na lama todos os princípios de autoridade, o atrevido declara que cada um está para distrair-se à sua vontade e que ele só achava uma coisa boa: os prazeres do amor (Borba 1987: 12 - 13).

Essas características vão ser determinantes na tradição dos espetáculos das marionetas, permanecendo através do tempo, no imaginário popular. Os teatros

javanese tiveram influência do teatro hindu desde o século III e as marionetas até os dias atuais preservam o seu caráter hierárquico. Wayang é o nome dado às marionetas hindu-javanesa e Wayang Poerwa, que quer dizer marioneta antiga. São silhuetas recortadas em pele de búfalo, decoradas preciosamente e projetada sua sombra sobre uma tela chamada Kelir. Por sua herança indiana, o teatro de bonecos javanês é de base religiosa. A similaridade está presente tanto na construção dos bonecos como na forma das apresentações, esse é um exemplo de migração do teatro de sombras em que claramente se percebe as semelhanças das origens.

Há uma enorme variedade de personagens no Mahabarata e ao Ramaiana, o drama trata de uma luta entre Krisna e Kuna. Os tipos são divididos em duas categorias: o aristocrático e o grosseiro, (Borba, 1987: 14). Nas regiões dos países asiáticos as migrações dessas marionetas eram mais frequentes por similaridades culturais. Nas outras regiões foram disseminadas por dominação cultural dos países orientais e ocidentais, propiciadas por guerras e dominações económicas. Entre as personagens desse teatro, tem uma que vai ser assimilada por todas as técnicas de marionetas. o “Semar, que possui uma barriga enorme, um traseiro igual à barriga, cabeça pontuda, nariz pequeno, a deformidade em pessoa; Petroek, nariz grosso e atitude insolente” (Borba 1987: 14).



Figura 06: Foto do livro: *Teatro de Formas Animadas*. / *ibidem*, 76: Turquia, teatro de sombras, Karagoz.

A transmissão das apresentações é sempre oral, criando um vínculo familiar tradicional não permitindo registrar para a história a sua origem e nem seus

movimentos migratórios geográficos. A pista é sempre hipotética por similaridades, tanto nas apresentações como na construção das marionetes. Averiguar e resgatar historicamente essa arte são fatos necessários para a abertura de novos caminhos no processo de levantamento da expansão dos bonecos. Boneco é o termo usado para designar um objeto que, representando a figura humana, no caso da expressão: “figura animada” como, por exemplo, uma colher, um abajour, etc, é dramaticamente animado diante de um público.

Teatro de animação é uma expressão inovadora que representa todos os termos de identificação das marionetes, mas o nome animação também é visual, película de cinema e cine animação. Esse termo está sendo usado para as marionetas de forma inadequada e genérica, disvirtuando dessa maneira o sentido plástico que essa arte tem. A plasticidade da construção da marioneta, que é uma escultura articulada, pintada e vestida, uma verdadeira obra de arte que nas mãos do ator manipulador cria vida e graça.

Na passagem do tempo a linguagem pode modificar determinados termos, provocando interpretações que dificulta a compreensão dos fatos históricos; animação é um termo que propicia variáveis interpretações; no entanto, segundo Luís da Câmara Cascudo no livro *Folclore do Brasil*, o folclore é dinâmico, passível de transformações através dos tempos, animação, pode ser parte dinâmica do folclore e atualmente ser usada para determinar a arte das marionetas. Diante desse argumento de acordo com Cascudo esse termo é cabível ser usado para as marionetas, porém, o importante é que os estudos das marionetes sejam cada vez mais representados em literaturas para intensificar a busca dessa história tão obscura, fantástica e importante na composição cultural da sociedade. Amaral afirma: “historicamente, o boneco é um objeto sagrado, tanto por suas ligações com a máscara como por se identificar com objetos rituais” (Amaral 1996: 75). Quando é usada animação para designar essa arte, o tratamento é dado para as marionetas serem apenas animação como se elas fossem objeto, mas no entender da maioria dos marionetistas, a marioneta é mais do que um objeto. É um personagem construído por um artista denominado titereteiro, com todo carinho e esmero, para um propósito determinado e dramaticamente encenado, é uma arte, um sentimento profundo de amor. E uma obra de arte, tanto quanto uma escultura, uma poesia e muito mais não pode ser considerada simplesmente um objeto.

A marioneta tem vida própria diante de um palco quando está em movimento dramatizando um ser imaginário. Segundo Amaral, “Mas, sagrado ou profano, erudito

ou popular, para crianças ou para adultos, o teatro de bonecos trata sempre do não-real” (Amaral 1996: 78). Esse não real é verdadeiramente a força criadora do artista diante da sua arte.

No Oriente, o teatro tem características sagradas, mas, no Ocidente é determinante o aspecto profano. Amaral reforça essa afirmação dizendo:

Já o teatro de bonecos do Oriente se caracteriza por apresentar o homem em sua realidade terrena, nas suas relações, nas suas situações sociais; ou nos aspectos poéticos dessa mesma realidade. É de certa forma, ainda uma relação com o divino, mas esta apresentação pelo imperscrutável, pelo não-usual, pela fantasia, pelo grotesco, ou, às vezes, até pelo monstruoso, enfim, pelo não-racional (Amaral 1996: 101).

Com essa afirmação, pode-se salientar que a religiosidade é para as marionetas o ponto de partida da imigração dessa arte para o Brasil que não foi só religiosa, mas também profana. Não quer dizer que as representações religiosas não tenham influenciado a massa popular para uma releitura dos dramas religiosos, passando do religioso ao profano no sabor natural da cultura popular. A questão principal do problema é que, por tradição, os marionetistas não deixam registro escrito sobre sua atividade, principalmente os grupos tradicionais que, na sua maioria, são analfabetos e muito pobres. Não possibilitando um registro científico na historiografia das marionetas, por ser considerada uma arte menor, popular, pouco despertou interesse nos pesquisadores e investigadores científicos da história.

Atualmente, vem timidamente sendo reconhecida a história das marionetas, e levantando interesses de alguns pesquisadores na intenção de preservar uma arte que estava para ser banida culturalmente da civilização. Só recentemente é despertada para o registro histórico essa atividade artística, no entanto, mesmo com esse despertar, a busca na sua maioria é pelos bonecos tradicionais, os eruditos ficam em segundo plano, embora sejam eles letrados, com nível superior, companhias bem estruturadas, criação de texto próprio para bonecos e possuindo vasto registro nos meios de comunicação. Apesar de tudo isso, não há um registro contundente nos anais históricos. As marionetas, no passado, eram destacadas e muito bem aceitas pelas comunidades e, na antiguidade, elas tinham função estratégica na comunicação de valores inestimáveis que propiciavam a comunicação e a informação dos fatos sociais. A marioneta também servia como forma de protesto social em representações de dominações políticas. Ridicularizar é uma das armas de revoltar-se diante do poder

público, característica essa que vai atravessar os tempos, permitindo no âmbito da história uma trilha de fatos paralelos que em registros não direcionados as marionetas trazem relatos afins. Um bom exemplo está nos mimos.

Uma observação é necessária sobre os mimos e segundo Amaral:

Mas, apesar de todas as mudanças históricas, políticas ou religiosas, os mimos continuaram. Existem provas evidentes de sua atuação nos dramas seculares medievais, conforme nos mostram certas ilustrações, pinturas, relevos e afrescos do período. Os mimos continuaram suas perambulações percorrendo cidades e vilas até o século XIV. Era uma espécie de circo menor, (...) havia entre eles bonequeiros (Amaral 1996: 103).

Observando os propostos históricos, pode-se ver que a migração vai ser uma marca registrada na história das marionetas, a sobrevivência dessa arte está ligada diretamente com essa mobilidade, tal qual o circo, as grandes tendas de espetáculos de marionetes circulavam por toda Europa. Em Portugal, essas grandes tendas até há pouco tempo eram abundantes nas feiras livres, principalmente na região do Alentejo.

Essas tendas chegavam à capacidade de lotação de cem pessoas ou mais, eram menores que a dos circos, mas eram para a apresentação das marionetes e alguns pequenos animais, tais como cachorro e macaco.

A Idade Média foi, sem dúvida, a época em que mais prosperou o teatro de marionetas, no entanto, a religião nesse período era a senhora do poder e congregou todas as formas de arte em seu domínio, os temas das artes plásticas sempre estavam envolvidos com a religião e os dramaturgos seguiram esse mesmo caminho. As marionetas passaram a ser fundamentais na divulgação dos dogmas religiosos nas regiões de grandes produções.

A igreja não desprezou totalmente o uso dos títeres para seus propósitos, muito pelo contrário. As imagens, que no princípio eram estáticas, com o passar dos tempos foram sendo gradualmente articuladas e, posteriormente, encenadas na forma de presépios. Para Amaral: “As imagens, em princípio objetos de adoração nas igrejas, passaram a serem personagens de quadros vivos e presépios. (...) de estáticos, a serem personagens animadas. (...) E temos aqui a origem do teatro de bonecos popular medieval” (Amaral 1996: 104).

Amaral explica o desenvolvimento do teatro de marionetes inglesas, onde ela registra em seu trabalho.

A repressão puritana, no período do Parlamento inglês proíbe a todos os grupos de teatro suas encenações, menos o teatro de bonecos, considerado uma brincadeira inocente, e, com isso, as marionetes gozaram de grande prestígio e popularidade, por certo tempo, porém, mais tarde os puritanos viram que as marionetes não eram tão puras assim, e as consideraram também tão impuras quanto os atores (Amaral 1996: 106).

Segundo Amaral, “As histórias bíblicas apareciam em adaptações livres, transformando-se logo em temáticas populares” (Amaral 1996: 106). Essa tendência do profano para o popular, já na Inglaterra, vem mostrar que era corriqueira essa migração do religioso para o popular, que se espalhava por toda a Europa e além mar.

No Brasil, a responsabilidade migratória dos títeres faz parte de registros através dos Jesuítas, que na intenção de catequizar os infiéis utilizavam as marionetas como recursos atrativos para seus propósitos de firmamento das escrituras históricas aos religiosos analfabetos, que se deleitavam com as narrativas das marionetes.

As marionetas eram usadas nas procissões, em andores, nas figuras das estátuas móveis na intenção de impressionar os fiéis, durante a caminhada, com pequenos gestos dos santos. No caso das marionetas populares essa origem recebe influência das marionetas de luva do Polichinelo em duas ocasiões distintas, uma com o rei e a outra conquistando uma donzela. Apesar de ambos os bonecos serem Polichinelo, mas confeccionados por artista diferentes, suas características não mudam. Essa tendência no Brasil e em Portugal vai transformar a construção do boneco, mas mantendo a personalidade e as características do comportamento e personalidade do Polichinelo, como é o caso do Dom Roberto e do Mamolengo.



Figuras 07, 08: Polichinelo com o Rei e a donzela, 43-44
Foto da revista LE THÉÂTRE DE MARIONNETTES EM ALLEMAGNE. 1957

Polichinelo é a personagem que dá origem ao Teatro de Dom Roberto em Portugal e no Brasil, na figura do Tiridá do Mamolengo. Nas fotos, essas marionetas são declaradamente eruditas, de construções ricamente vestidas e detalhadamente bem elaboradas na arte da escultura.

Verifica-se que são artistas diferentes e companhias distintas, ambos são da mesma cidade, porém as características do Polichinelo são extremamente semelhantes, herdada do teatro de sombras indiano e da Turquia, como é exemplo a personagem Karagoz que na sua figura tem o nariz exuberante e a deformidade da corcunda com uma barriga grande. Esta personagem é determinante na investigação migratória das marionetas em todos os continentes, principalmente na América Latina e, particularmente, no Brasil.

O personagem tradicional do Mamolengo traz consigo a figura do Polichinelo na sua personalidade sem a corcunda e sem a barriga; no entanto, o seu caráter debochado, cínico e violento que caracterizou a figura do Polichinelo, também caracterizou Dom Roberto em Portugal, o Tiridá e Benedito no Brasil. Vieram por meios migratórios, pela tradição oral, como literário, através de histórias infantis, como a do Pinóquio, das lendas africanas e se firmaram aonde chegaram.

O mamolengo do Nordeste, que é defendido como autêntica manifestação folclórica regional, tem em seu núcleo as histórias e referências dos teatros eruditos europeus na figura e histórias de Polichinelo. Essas características, também, são encontradas na apresentação portuguesa do Dom Roberto, que é um personagem irreverente debochado e violento, dando pancadas para todos os lados nas suas apresentações, tal como acontece com o personagem Tiridá, do mamolengo do Brasil que, como Dom Roberto, distribui pancadas e conversas de duplo sentido, brinca com a platéia provocando intrigas com os outros personagens. Relativamente à sua irreverência, refira-se que é a mesma do Polichinelo, seu heroísmo e valentia misturada com sabedoria e covardia, dando-lhe um caráter duvidoso e cômico, que é o elemento principal do desenvolvimento dramático de suas apresentações.

Essas similaridades não são meros acasos, provavelmente foram adquiridas por imitação ou convivência familiar entre essas tradições. Um bom exemplo disso foi a história que o Mestre Solon contou certa vez, durante um festival de marionetes no Recife, na década de 1980. Segundo Solon: “Quando eu era pequeno, na cidade onde morava, em Catende, meu tio me chamou para eu assistir um teatro de marionetes de fios, não me lembro de qual grupo era, mas era de fios, que estava representando a criação do mundo. A Gênese, um espetáculo muito bonito, a criação do mundo, tudo era muito bonito, fiquei tão impressionado que desse dia em diante procurei fazer os meus bonecos e até hoje é o que faço”. Solon, um mamulengueiro popular, provavelmente tenha visto um espetáculo erudito promovido pela igreja da sua cidade por marionetistas jesuítas estrangeiros.

2.1 A COMÉDIA *DELL'ARTE* E O TEATRO MEDIEVAL

A Comédia *Dell'arte*, sem dúvida, vai agregar personagens do teatro de marionetas, tais como Polichinelo.



Figura 09: Polichinelo e sua mulher. FIMFA 12, LX.

Muito antes da Comédia *Dell'arte*, o Polichinelo já era um personagem do teatro de bonecos, desde o período do Império Romano, porém, da Comédia *Dell'arte* a influência vem da estrutura dramática e do ritmo textual, do seu roteiro e do seu potencial de improvisação. A linguagem popular e satírica, saída do religioso para o profano recebeu essa influência.

Desta forma, explica-se a mudança do teatro medieval para a Comédia *Dell'arte*. Essa passagem do teatro medieval para a Comédia *Dell'arte* arrasta vários personagens antigos que vão se incorporando, com o passar do tempo, aos novos personagens medievais. O Pierrot e a Colombina são alguns dos personagens tipicamente da Idade Média, que incorporam tanto no teatro humano como no teatro de marionetes.

Os comediantes medievais tinham tanto acesso à corte como às ruas e nos vilarejos mais longínquos, o leva e traz dos acontecimentos reais e populares eram incorporados nos dramas das suas apresentações.

Da mesma forma, aconteciam com o teatro de bonecos, que se agregaram à Comédia *Dell'arte*, bem como, alguns tradicionais da Idade Medieval, como

Arlequins, Pantaleões, outros herdados como Polichinelo. São processos migratórios que justificam as elasticidades culturais diante das passagens do tempo e se recriam ao sabor da sociedade de cada época. No entanto, Amaral cita: “Para Maurice Sand houve das farsas romanas à commedia *Dell’arte* uma linha contínua de atores mímicos”. (Amaral 1996: 106) Para Constantine Miclachevsky “a origem dos comediantes italianos estaria nos estudos dos clássicos e na tendência satírica da Renascença” (Amaral 1996:106), e para Hermann Reich, “as farsas atelanas morreram na Idade Média, mas a mímica pura foi preservada no Oriente Médio através do teatro de sombras da Turquia” (Amaral 1996: 108).

A Comédia *Dell’arte* é uma mistura do teatro de marionetas com o teatro medieval, mas encenado só por pessoas, não utilizando bonecos. O importante dessa similaridade com o teatro de marionetas é a herança que a Comédia *Dell’arte* deixa na estrutura literária contida nas suas apresentações dos brincantes populares, como no caso do Mamolengo brasileiro e o Roberto português.

No Brasil, outro brincante que recebe essa influência é a brincadeira do *Bumba-Meu-Boi* de Pernambuco. Apesar de ser uma aglutinação de reisados, assim fala Hermilo Borba Filho no seu livro *Bum-Meu-Boi* o ritmo de apresentação é similar ao da Comédia *Dell’arte* na estruturação das entradas e saídas dos personagens e nas características cômicas, debochadas que ambas têm.

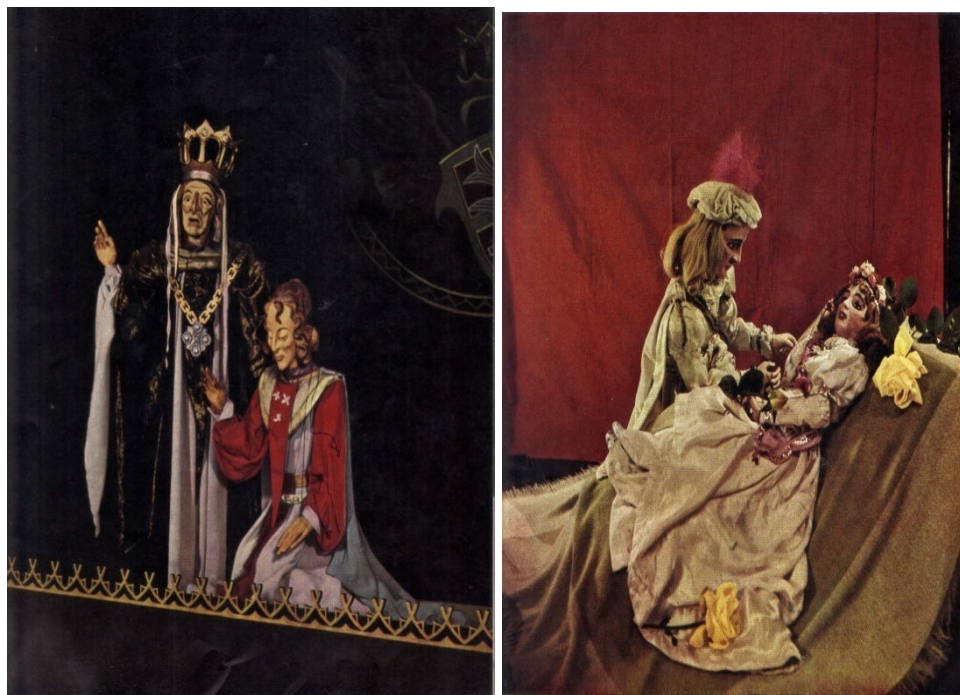
No Brasil está revelada nas similaridades dos brincantes populares que o mamolengo tem com relação à brincadeira do *Bumba-Meu-Boi de Pernambuco*: o conjunto musical que acompanha os mamolengos são os mesmos que sonoriza o brincante do Bumba e a temática textual do Bumba é muito semelhante a dos mamolengos pernambucanos.

A mesma similaridade e influências que a Comédia *Dell’arte* tem com as marionetas eruditas da Europa, acontecem o mesmo com o Brasil com relação ao Bumba-Meu-Boi e os Mamolengos Nordestinos.

2.2 AS MARIONETAS ERUDITAS EUROPEIAS

As marionetes eruditas são assim classificadas devido à sua construção, pois são artisticamente mais elaboradas do que as populares, porque utilizam textos e manipuladores mais letrados. A sua tradição também é passada de geração a geração, tal como acontece com as marionetas populares. A sua origem é tão antiga quanto a dos marionetas tradicionais, no entanto, a diferença entre elas é a sua elaboração clássica das artes plásticas.

Como se pode observar nas fotos seguintes, o artista titereteiro teve preocupação em elaborar uma marioneta fiel na aparência com o ser humano.



Figuras 10, 11: Foto do livro *Le Théâtre de Marionnettes en Allemagne*, 39 / 40.

A sua proporção por escala é similar à anatomia humana e seus movimentos são precisos, de acordo com os movimentos humanos. A imitação é tão perfeita que por vezes dava a impressão que era mesmo uma pessoa humana. Nalgumas apresentações os bonecos com atores de carne e osso, levando a platéia a não reconhecer a diferença entre as marionetas e os atores.

Contudo, podem ser monstruosas e terem aspecto imperfeito e manterem as características eruditas na concepção textual e na perfeição dos movimentos. Nos dramas apresentados, suas dramaturgias chegam a ser similares à dramaturgia do teatro convencional humano.

Na concepção do teatro de objetos, o personagem pode ser uma sugestão quase abstrata, permitindo ao marionetista expressões surrealistas e formas cubistas, como se pode vê na foto, onde o material de construção são objetos não convencionais para a elaboração de uma marioneta. O artista marionetista Werner Kubierschky mostra, na sua arte plástica, uma marioneta de cabides e arames que permite elaborar dramaticamente o seu espetáculo clássico erudito.

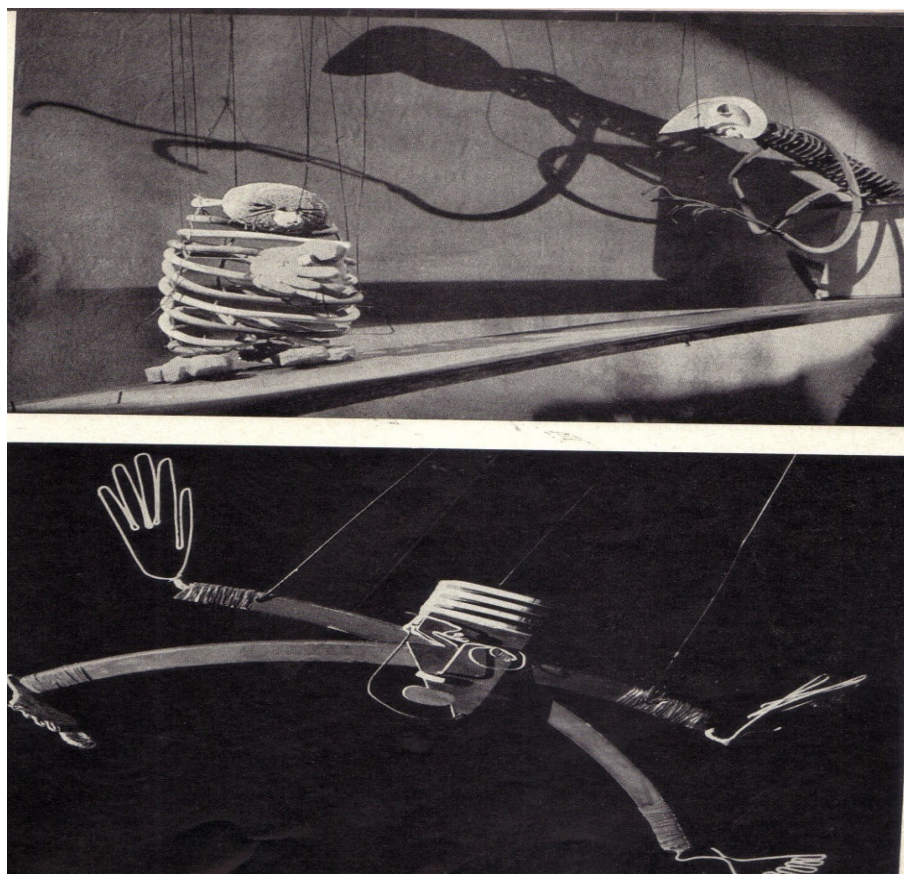


Figura 12: Foto da revista Le théâtre de Marionnettes en Allemagne, 35

Nas fotos observa-se que as marionetes são construídas de forma rudimentar e seus movimentos estão limitados pela sua construção, embora elas sejam totalmente eruditas e seu drama esteja elaborado no mais fino trato da arte dramática do teatro das marionetas. Não se sabe muito bem se as marionetes populares deram origens às

eruditas, ou se as eruditas, por assimilação, geraram as marionetes populares. Mas, as marionetes primitivas, as mais rudimentares são na verdade o desenvolvimento para as eruditas, porém, nesse caso o processo se desenvolve por evolução. Assim, as marionetas primitivas, no seu momento histórico podem ser consideradas eruditas, levando em consideração o grau evolutivo da humanidade por período histórico.

Ana Maria Amaral mostra na em sua pesquisa que um objeto de feitiçaria de um xamã é uma peça primitiva que sugere ser uma marioneta. Na sua descrição, ela mostra que o feiticeiro tem em uma das mãos um cajado com uma cabeça de um ser na ponta, e ele balança a peça como se ela tivesse vida. Para a tribo, esse artefato é de alta tecnologia, bem elaborada e de efeito mágico, nesse caso, não pode ser considerada popular, a peça é erudita no seu tempo contemporâneo. Amaral refere que:

Historicamente, o boneco é um objeto sagrado, tanto por suas ligações com a máscara como por se identificar com objetos rituais. É como disse Máximo Schuster, o bastão do xamã, ou seja, aquilo que liga a terra aos céus, os homens aos deuses (Amaral 1996: 75).

O posicionamento da autora reforça a tese de que na origem das marionetes, no seu momento histórico reflete a sua erudição e não sendo considerada popular, pois o termo popular reflete uma cultura do povo, de forma simples e ingênua.

A migração das marionetes eruditas nas Américas, sem dúvida, dá origem às marionetes populares. Grupos de teatro eruditos chegaram a várias etapas do momento histórico das Américas, sendo elas religiosas ou não, influenciaram a construção das marionetes populares. Por processo de assimilação cultural, as marionetes tradicionais propiciaram sua autenticidade regional e solidificaram a tradição popular do folclore.

Esses processos migratórios, nas pesquisas históricas relatam que comprovadamente as marionetes chegaram às Américas através da religião, mas não explica muito bem a forma debochada das marionetes populares, pois a sua forma de apresentação está mais perto da comédia *Dell' Arte* do que religiosa. Porém, é muito provável que os portugueses vindos para o Brasil tivessem entre eles marionetistas, principalmente no período da vinda da família real portuguesa, em 1808, fuga da ameaça de Napoleão. Era costume à época, as naus trazerem a bordo espetáculos de marionetas para o entretenimento dos tripulantes que não tinham outro tipo de divertimento. Essas apresentações naturalmente não eram religiosas, muito pelo contrário, tinham o intuito de alegrar os dias monótonos das viagens em verdadeiras

gargalhadas e brincadeiras que, em muitas vezes, eram improvisadas ao sabor das galhofas e sátiras. Dessa forma, as marionetas profanas muito provavelmente aportavam no cais das cidades portuárias e aí faziam os seus espetáculos.

Observando as fotos, pode-se perceber nessas pinturas o registro de duas apresentações de marionetes eruditas na rua. Observe que na foto à direita o artista mostra detalhadamente o grau social dos assistentes, que são pessoas de posse, talvez nobres e burgueses se divertindo com as pancadarias do Polichinelo.



Figura 13, 14: Foto do livro: *Teatro de Formas Animadas*; Amaral: 1996: 114.

O palco impecável no acabamento e na perfeição das marionetes registra o grau do artista bonequeiro, que não é um teatro popular, mas sim erudito. Este é um bom exemplo da mobilidade dos títeres em viagens por toda a Europa e, provavelmente, pelas Américas. A tenda desmontável era prática para serem transportados em carroças, navios e outros meios de transporte. Não mediam esforços em se aventurarem para novas regiões que permitissem melhores condições económicas em prol da sua sobrevivência. Eram verdadeiros mambembes à procura de aventura, munidos de muitos bonecos de madeira e um bom grupo de atores humanos para manipulá-los ao sabor do povo, que se deleitava com suas apresentações.

Magda Modesto, no livro *Teatro de marionetas tradição e modernidade*, coleção da edição Chistine Zurbach, com o título do artigo, “A Arte do Títere no

Brasil”, mostra ao leitor um contexto histórico na justificativa hipotética da migração dos títeres ao novo mundo. Modesto diz que:

A característica marcante da colonização portuguesa foi a assimilação ética e cultural. Assim, o colonizador do Brasil trouxe consigo, não só seu passado europeu, mas, também, as influências culturais recebidas em seus contatos através do mundo. Os nativos, nômades por natureza, não conseguiram aceitar os métodos de trabalho impostos pelos portugueses. [...] escravos africanos. Os “imigrantes forçados”, que chegaram aos milhares [...] de diferentes tribos africanas com imensa diversidade cultural (Modesto *et al.* 2002: 199).

Essa argumentação reforça o processo de migração cultural no Brasil e, por consequência, a probabilidade de que nesse bojo cultural tenha vindo entre tantos, alguns atores mambembes que se utilizavam de marionetas em suas apresentações. Modesto desenvolve a sua tese mostrando todo o processo histórico da colonização portuguesa no Brasil, e termina a sua introdução afirmando:

D. Pedro II Torna-se um mecenas das ciências e das artes e, comprovadamente, um apreciador da arte do títere. Com o correr dos anos, ao iniciar a abolição gradativa da escravatura, faz surgir a falta de mão de obra, e é forçado a abrir a imigração – italianos, japoneses e outros (Modesto *et al.* 2002: 199).

Segundo Amaral, D. Pedro II apoiava a arte dos títeres, reforçando a tese de que os portugueses trouxeram não só as apresentações religiosas como as profanas. Refere ainda que outros migrantes também vieram com seus títeres, como os japoneses, os italianos e outros. Nessa linha de pensamento, Amaral conclui que:

A trajetória do país de paraíso selvagem, colônia explorada, capital de um reino europeu, império brasileiro à república; das manifestações estéticas do barroco ao néo-modernismo; e de sua população de coletores de frutos a industriais; traçam o perfil do títere brasileiro – fruto desse processo (Amaral 2002: 201).

Ela mostra que dessa miscelânea cultural surge o autêntico teatro de bonecos no Brasil e que não só portugueses influenciaram a cultura, mas, também, outros povos vindos de diversos lugares do mundo. Desse caldeirão cultural, surge a verdadeira marioneta tradicional do Brasil. Modesto afirma:

O Títere Tradicional Nordestino, como a música e o sincretismo religioso do país, foi fundido nesse caldeirão de raças, culturas e condições sociais. A estética, a temática, as técnicas e os personagens revelam traços daquelas raízes, criando, assim, um Meta-Títere genuinamente brasileiro. A escolha de materiais, o uso

intensivo da dança, do canto e da música, assim como, a inclusão de alguns personagens típicos, aponta a contribuição nativa (Modesto *et al.* 2002: 201).

A autora, no seu artigo “A Arte do Títere no Brasil”, mostra que a formação autêntica dos títeres tradicionais do Brasil não só foi originada na Europa como também deixa entender que a participação africana e nativa deu a característica própria dos títeres brasileiros, principalmente no Nordeste do Brasil. Mais adiante, ela mostra a similaridade portuguesa e afirma:

As similaridades de técnicas com o títere português Dom Roberto levam a uma associação com este, e se no século XIV a arte do títere já era apreciada exercida em Portugal, como atesta J. Varey em *História de Los Títeres en España*; e se o teatro (religioso e profano) era exercido a bordo das naus portuguesas em suas viagens ao Brasil e à Índia; e se Hernán Cortéz foi acompanhado por um titeriteiro em sua viagem a Honduras, como confirmado por Varey no mesmo livro, a probabilidade dos portugueses terem trazidos títeres para o Brasil se apresenta como factível (Modesto *et al.* 2002: 202).

A autora refere que os portugueses trouxeram nas naus os títeres para o Brasil, mas, também, os africanos e vietnamitas. Esse trecho vem elucidar a questão na visão da autora:

Olenka Dardowska Nidzgorski declara em *Marionnettes en Territoire Africain* que, no século XIV, Ibn Battuta já havia registrado a existência de títeres em Mali. Pois isso é possível especular que os recém-chegados da África tenham trazido, consigo a tradição de seus títeres. Sua influência pode ser notada nas cenas de trabalho no campo, traço peculiar de algumas encenações africanas e vietnamitas, e frequentes nos espetáculos de “Mamolengo” (Modesto *et al.* 2002: 202).

A marionete erudita na aventura das grandes navegações, chegando ao Brasil, funde-se com tradições africanas e indígenas, aonde por similaridade os novos habitantes vão aprendendo a arte das marionetas com os seus mentores vindos de além mar, criando sua própria linguagem teatral com traços peculiares das influências recebidas por seus antepassados.

A consequência desses encontros com vários investigadores e marionetistas resultou num importante documento sobre a história das marionetas e suporte para esta tese em questão. *Teatro de Marionetas* é um livro que editou vários profissionais da arte dos títeres e investigadores históricos, permitindo uma diversidade que encaminha o leitor a um conhecimento amplo dos vários caminhos e origens das marionetas eruditas.

CAPÍTULO III

O TEATRO DE BONECOS PORTUGUÊS

3 O TEATRO DE MARIONETAS PORTUGUÊS

Dom Roberto é, sem dúvida, a expressão maior do teatro português e seu maior pesquisador é Henrique Luís das Neves Delgado. A sua vida foi toda dedicada a essa obstinada procura pela história das marionetas portuguesas, morrendo aos trinta e três anos de idade. Não teve tempo para publicar o seu livro, mas um material dessa magnitude não poderia ficar no esquecimento da história. A autora Rute Ribeiro, no livro publicado em homenagem ao maior pesquisador português Henrique Delgado, fazem um trabalho minucioso e fiel às suas pesquisas, resgatando cientificamente todas as análises do mestre.



Figura 15: Foto de Dom Roberto. Revista FIMFA LX 12

Na publicação da autora, Rute Ribeiro transcreve fielmente entrevistas de Henrique Delgado e sobre as origens do teatro de marionetas ele responde:

A primeira marioneta é situada pela história na China (1000 anos antes de Cristo) e pela lenda da Índia (criada pela Deusa Chiva). “Sabe-se que da China as marionetas passaram ao Japão. Da Índia expediram para Java, Bali e Ceilão e, também, para Ásia Menor, Médio-Oriente e Norte da África. Foram do Egito para a Grécia e daqui irradiaram por toda a Europa, via Roma. “Na América pré-

colombiana os títeres eram instrumentos exclusivos da magia. Neste continente os primeiros teatros de fantoches foram importados da Europa (Ribeiro 2011: 28).

Delgado, na sua resposta, sintetiza o processo migratório do teatro de marionetes em todo o planeta, mostrando de forma resumida o caminho que essa arte percorreu.

A trilha de migração é, sem dúvida, ao que ele se refere. No entanto, resta investigar de forma contundente como se deram essas migrações.

O foco desse trabalho se restringe à migração dos títeres entre Portugal e Brasil. Porém fica registrado que essa mobilidade das marionetas têm a sua história perdida no tempo. Pode-se constatar que as marionetas são tão antigas quanto a humanidade. E quando a pergunta é sobre a importância nos dias atuais das marionetas, ele responde:

A importância nos Estados Unidos é essencialmente comercial; na Europa Ocidental e na América do Sul – pedagógica; no Japão – tradicional; na Indonésia e Ceilão – religiosa; nos países socialistas (onde a sua expansão e difusão são notáveis) – pedagógica e cultural; na Índia; na RAU – folclórica e cultural (Ribeiro 2011: 28)

Observando com cuidado essas respostas, são evidentes as características determinantes de cada região, nos EUA, por ser um país essencialmente capitalista, as marionetas têm conotação puramente comercial, não se pode afirmar historicamente que essa característica seja determinante na migração dos títeres na América do Norte, como é o caso da América do Sul, que nos registros religiosos tem-se a forma probatória dessa migração. Entretanto, na América do Norte, por conta dessa característica, as sobrevivências das marionetes são mais sólidas. Enquanto no Brasil e Portugal, elas estão sufocadas pelas novas ondas tecnológicas paradoxalmente, essas tecnologias, durante a Revolução Industrial do século XIX pode justificar a intensidade migratória das marionetes para regiões mais pobres e atrasadas, na ânsia de um novo nicho comercial de sobrevivência.

Porém, as sobrevivências dessas marionetas estão nas mãos de poucos eruditos, elas não poderão sobreviver sem o apoio mecênico dos órgãos públicos em querer preservarem a cultura das marionetas na memória da cultura nacional.

As razões dessa afirmação estão na própria história portuguesa do desenvolvimento industrial de Portugal, onde se vê que nas feiras livres em Portugal, no fim do período medieval, os galpões de espetáculos das marionetes eram comuns, e

que no período do século XIX ao século XX vão rareando, na medida do desenvolvimento industrial. Portugal na região de Santo Aleixo, centro do teatro de bonifrates é um local onde se mantém o maior número de manifestação titereira portuguesa. Porém, na pesquisa de Delgado, um lamentável resultado é contundente, as marionetes portuguesas estão a desaparecer, os seus descendentes não seguem mais a tradição e, por desvalorização governamental, as marionetas e os grupos do Alentejo vão sendo cada vez menores. Leia-se:

Joaquim Pinto (1899/ - 1968) com quem entrara em contato morre pouco tempo depois e com ele desaparece a maior parte do repertório português, e um dos maiores e mais importantes conjuntos históricos de marionetas portuguesas. Manuel Rosado (1909 – 19?) que era o último detentor de um pavilhão de marionetas de feira, o Pavilhão Mexicano, começara a desinteressar-se da sua atividade por não ter resultados financeiros satisfatórios (Ribeiro e Delgado 2011: 24).

Esse fato ilustra bem a necessidade que os marionetistas têm em procurar novas regiões para suas próprias sobrevivências, no entanto essa crise vai ser mundial. Um caso probatório de migração está na história de Gonzalo Navarro. Henrique Delgado, na sua busca sobre a história das marionetas portuguesas, encontra essa personagem de difícil registro que exigiu muito esforço de busca, onde o próprio Delgado narra: “O que dela conhecemos não é mais do que um número avulso de informações que colhemos em diversas fontes (Ribeiro 2011: 107). A história de Gonzalo Navarro é um fato plausível para sustentar a hipótese migratória, que segundo diz Delgado em seus estudos sobre a mobilidade das marionetas lusitana, revela:

Depois de uma longa permanência em Angola, Gonzalo Navarro deu um pequeno salto até Moçambique em busca de melhores condições de vida. (...) Gonzalo Navarro esteve, em 1929, na feira de Abrantes com um modesto pavilhão de marionetas e insuflou no espírito de Manuel Rosado – nessa altura com 13 anos de idade apenas – o gosto pelo teatro de fantoches. Em 1958 contata com Joaquim Pinto e pede-lhe para o deixar as poças do seu repertório. Depois disso – mas antes de partir para Angola – fixa residência em Cascais e agencia a sua vida como cenógrafo. Em 1966, alguns amigos nossos encontram-no em Sá da Bandeira (única cidade de Angola, em que se realizam feiras) tirando fotografias e manipulando, com a assistência de uma nativa, um reduzido número de bonifrates dentro de uma barraca que a Câmara Municipal de Sá da Bandeira construiu expressamente para esse efeito (Ribeiro 2011: 170).

Esse fato mostra que os portugueses poderiam fazer o mesmo percurso no Brasil, no período colonial, e até mesmo depois da independência em 1822.

A história de Navarro pode muito bem justificar o processo de migrações que aconteceram no passado, quando Portugal era o colonizador do Brasil.

A dificuldade que se tem, no período colonial, dessa comprovação é por motivos das próprias características da tradição dos grupos de bonecos. Esses grupos não registravam seus fatos e nem tinham textos escritos, as suas técnicas eram passadas oralmente. Observe que não só é um exemplo migratório, mas também de multiplicação da arte titereiro, “Tirando fotografia e manipulando com a assistência de uma nativa africana, Navaro encena seus espetáculos” (Ribeiro 2011: 170), apesar de poder até passar por despercebida essa ação, no entanto é determinante na expansão multiplicadora do teatro de bonecos. Esse fato bem que poderia ter acontecido no Brasil colonial, pois os bonequeiros solitários vindos de além-mar e sem perspectiva, tinham feito o mesmo que Navarro fez em África.

Delgado, na sua pesquisa sobre as marionetas portuguesas, ressalva a preocupação sobre o futuro do teatro de bonecos. Quanto à sobrevivência das marionetes, mostra em vários trechos da sua pesquisa que, por conta de diversos fatores, entre eles a tecnologia e a falta de apoio governamental na manutenção da tradição dos bonecos, há o perigo dessa atividade desaparecer em Portugal. Segundo ele é grande. Delgado propõe soluções de preservação e sonha em ter um museu próprio para os títeres. As marionetas portuguesas têm a sua história bem antes da formação territorial do País Portugal. Na região do Alentejo há muitos resquícios deixados desde os anos do domínio romano, o que se justifica nas pesquisas históricas de Delgado:

Durante o inverno, pelas estradas e caminhos do Alentejo, deambulam preciosidades de museu: cerca de 100 marionetas de características romanas que permanecem em Portugal tal como há séculos. No resto do mundo, apenas existem marionetas semelhantes em Palermo (os “puppi” italianos) e em Liège (os “tchanchets” Belgas), mas representando apenas, respectivamente, canções de gestas e histórias de capa e espada (Ribeiro 2011: 47).

Isso é uma boa evidência que Portugal recebeu de herança, o estilo de marionetas desde o Império Romano, e por osmose a influência das marionetas italianas. A migração tem sua origem histórica entre os países europeus, possibilitando verdadeiro micro revoluções culturais e sociais, que se desenvolveu de maneira espantosa nos novos continentes das miscigenações entre os povos europeus, os ameríndios e escravos, proporcionando assim outras tradições das marionetes;

principalmente durante as navegações além-mar dos portugueses na busca de novas riquezas comerciais. Os navegadores portugueses, encontrando culturas diferentes, provavelmente assistiram aos espetáculos de marionetas e posteriormente levando para suas naus esse divertimento. Portugal nesse período contava com inúmeros grupos de marionetistas e por ser uma tradição em Portugal as naus levavam esse brincante em suas viagens.

A pesquisa de Delgado mostra um exemplo da família de Santiago, de Rio de Moinhos, a família Talhinha, é uma herança da Idade Média e a tradição foi transmitida de geração em geração, unicamente por via oral. Portanto, devido a essa oralidade, não sendo possível conhecer os elos da cadeia geneológica que as fez chegar às marionetes dessa família de marionetistas até aos nossos dias. “O mais velho dos componentes do grupo de bonequeiros, Manuel Jaleca, diz a Delgado que os bonecos do grupo pertenceram ao bisavô da sua mulher (Ribeiro e Delgado 2011: 47), não significa que essas marionetas sejam originalmente da família. O velho bonequeiro, por sua avançada idade, esqueceu quase tudo que ensinou à família Talhinha e depende deles para viver. Essa família é uma das mais importantes na manutenção tradicional do teatro português. Neste trecho, Ribeiro menciona que Delgado pormenoriza a apresentação da família Talhinhos:

Disposto na corda da roupa, no quintal da casa dos Talhinhos, os cem bonecos do teatro sacro de Santiago de Rio de Moinhos (Estremoz), aguardam a altura de entrar em cena, movimentados pelas mãos hábeis dos componentes desta singela companhia: António Talhinhos, 58 anos, que sabe ler e escrever; Jacinta Talhinhos, 22 anos analfabeta; Beatriz Talhinhos, 26 anos, analfabeta; Maria Guiomar Lopes, 54 anos, analfabeta; Maria Felícia, 16 anos, 4ª classe; Manuel Jaleca, 74 anos, sabedor de ler e escrever. São todos de Santiago de Moinhos à exceção de Maria Felícia que é de Sepão e de Manuel Jaleca que é de Estremoz (Ribeiro 2011: 48).

Observem que Delgado categoriza o elenco por idade e grau de instrução, mostrando que a preocupação não estava na formação educacional das letras, mas na arte dos títeres, só os membros masculinos sabiam ler e escrever, e para as novas gerações esse costume foi determinante para a falta de documentação histórica das marionetes.

Os termos usados para designar a arte dos bonecos, segundo Henrique Delgado são esclarecedoras para um melhor entendimento dessa atividade. Segundo ele,

Faz-se muitas vezes confusão de títeres e marionetas a ponto de aparecerem nos dicionários anotações de fantoches e títeres, que os descrevem como bonecos que se fazem mexer e gesticular por meios de cordéis e engonços. Mas tal erro não se verifica só nos dicionários de língua portuguesa. Valha-nos isso de consolação (Ribeiro 2011: 214).

A questão é interessante, quando se trata de pesquisa científica, pois pode ressoar de forma errônea na investigação se determinada técnica tem origem em determinado lugar ou que tipo de bonecos teve maior fluxo migratório. Delgado, dessa maneira mostra o quanto é importante o conhecimento profundo sobre o assunto e a pesquisa não permite dualidade nas questões investigatórias. A compreensão dos fatos depende de como estão grafados os termos identificados nos anais históricos que tenha sua real designação em relação à técnica e sua tradição de construção prática dos títeres, dando-lhe suas identidades regionais da origem de onde pertence.

Delgado mostra a diferença que isso faz: “O títere é animado diretamente pelo homem, ao passo que a marioneta é acionada por meio de fios, cuja técnica de movimentação é de difícil e morosa aprendizagem” (Ribeiro 2011: 214).

Esta observação justifica a semelhança de Dom Roberto de Portugal e o Tiridá do Brasil, sendo eles de melhor forma de mobilidade, mais fácil de manipular, proporcionando mais possibilidade migratória. Os títeres são bonecos que a cabeça é feita de papel machê ou esculpido em madeira, e um camisolão como corpo do boneco onde saca a mão como uma luva para manipulá-lo.

A marionete já é mais elaborada, a sua cabeça pode ser feita do mesmo material do títere, mas o corpo é todo feito em madeira ou outro tipo de material que monta um esqueleto todo articulado, sendo a sua manipulação através de fios e um controle fabricado de madeira, muito mais trabalhoso de fabricação e manipulação que os de luva.

Por essa razão, muitos bonequeiros preferem os títeres que as marionetes. O número de grupos no Brasil, na sua maioria é de luva ou varas, principalmente nos grupos de teatro de bonecos populares. Em Portugal, acontece o mesmo, há muito mais grupos populares de luvas, “Dom Roberto” que de fios. Embora tenham em Portugal os bonecos do Alentejo, as marionetes de haste, sem fios e manipulado de cima para baixo.

Esse tipo de marionetes não proliferou no Brasil. É tipicamente de Portugal e bem definido em uma determinada região que manteve essa tradição até os dias atuais. É uma técnica mais simples de fabricar e manipular, do que as de fios, o boneco não

tem controle nos braços e nem nas pernas, só tem um fio de arame grosso na cabeça, locomove-se dando pulinhos e se mexendo de um lado para o outro, seu palco tem uma grade na frente de madeira no sentido vertical para confundir com o arame dos bonecos.

O registro mais antigo da história das marionetes portuguesas, segundo Ribeiro:

Nota-se ainda como mera curiosidade que a prova mais antiga da existência de representações teatrais no nosso país é constituída por um documento relativo a uma doação, realizada, em 1193, por D. Sancho I, que concedia a um jogral que se apresentou na corte. Ora esse jogral chamava-se Bonamis – nome que resultou da união das palavras bon (bom) e amis (amigo). Embora não tenhamos nenhum documento que comprove tal hipótese, o conde D. Henrique deve ter convidado a deslocarem-se a terras lusitanas alguns jograis franceses. (Como sabem, o conde D. Henrique era um príncipe borgonhês (Ribeiro 2011: 219 - 220).

De acordo com essa afirmação, pode-se supor que as marionetes portuguesas tiveram influências migratórias da França, Espanha e Itália. Nesse período, as fronteiras eram praticamente livres e os comerciantes vinham de todas as regiões da Europa, proliferando-se nas províncias portuguesas e fixando-se com características próprias, como é o caso dos bonecos do Alentejo.

A palavra bonifrate surgiu em Portugal, termo que designa os títeres religiosos que serviam à causa da igreja. A igreja católica muito se beneficiou das marionetas para reforçar a admiração e espanto dos fiéis à religião. Delgado informa um fato muito interessante que acontecia durante as procissões, porque no Brasil também foi adotado essa prática e eram usados para impressionar os fiéis no cortejo religioso. Quando ele diz:

Também nas procissões se utilizavam títeres especiais. Em 1659, em San Sebastian, durante as festas de Corpus Christi, Mathieu de Montreuil viu passarem “sete figuras de reis mouros, cada um com a sua mulher atrás, todos da altura de duas garrochas. Estes títeres”, acrescenta Montreuil, são feitos de madeira e de tela pintada tão estranhamente que a primeira impressão é de medo” (Ribeiro 2011: 220).

A intenção dessas figuras era subjugar os fiéis ao respeito e submissão à doutrina da igreja. As introduções de figuras cômicas nas representações religiosas desagradaram os chefes da igreja. “Expulsos dos conventos, dos mosteiros e dos templos, os bonecos passaram a exhibir-se nos adros e nas praças públicas” (Ribeiro 2011: 220) surgindo dessa maneira as apresentações profanas, porém, ainda encenando

temas religiosos com uma dose de comédia. Com o tempo, essas marionetes influenciadas com a comédia *Dell' Arte* vão deixando a temática religiosa para dedicar-se aos temas sociais das famílias nobres e burguesas. Tanto atuavam nos castelos como nas ruas e feiras medievais, viajando pelas províncias e de forma mambembe, ao estilo dos saltimbancos. A irreverência é a principal característica desses bonequeiros populares e tradicionais. Muitos foram os fatores que influenciaram a vida dos viajantes e ambulantes na procura de novos nichos de sustentabilidade. As marionetes também vão sofrer outro tipo de revés com o período do Renascimento. Assim fala o autor:

Com o advento do Renascimento as marionetas sofreram as perseguições dos reformistas, para quem as ligações que durante tantos anos mantiveram com a Igreja católica não deixaram de constituir uma falta indesculpável. Na Inglaterra, Henrique VIII declara-as fora da lei (1530), títeres são destruídos na Praça de Grève, onde, habitualmente, tinham lugar as execuções dos criminosos (Ribeiro 2011: 226).

Esse fato mostra que não estava fácil a vida das marionetes naquele momento, motivo mais do que suficiente para debandarem e ganharem o mundo. Tal situação permite hipoteticamente justificar a saída dos marionetistas ingleses para outros lugares onde não as condenavam perigosa.

Naturalmente muitos bonequeiros fugiram da Inglaterra para outros países como a França, Espanha, Itália, Portugal ou se aventurando no novo mundo, procurando refúgio e meio de sobrevivência. Assim, esse ato insano dos reformistas sentenciou as prováveis documentações de registros desses marionetistas ao esquecimento no percurso da história. Portugal, um país extremamente católico, pode ser muito requisitado nesse refúgio dos títeres e ter albergado os desgarrados bonequeiros, mas no que tange às documentações, as marionetes portuguesas tiveram influências italianas e francesas, como foi visto nessa investigação, porém, nada impede que tenha entre esses grupos bonequeiros ingleses. Os grupos de Saltimbancos não eram homogêneos, muito pelo contrário provavelmente mais heterogêneos pela sua forma de andarilhos, pois muitos deles tinham em suas companhias marionetistas. Entre as atrações, havia animais como cachorros e macacos. Os elementos principais de seus personagens eram o Arlequim, Pierrot, Colombina, Pantaleão, Polichinelo e muitos outros que são encenados por atores humanos e também com marionetas.

O Polichinelo vai dar origem ao Dom Roberto, em Portugal. A sua característica debochada e que resolve as questões à base de pancadaria vai ser a

marca registrada dos bonecos de luvas, como é o caso da brincadeira do Dom Roberto, para os portugueses, e a brincadeira do Mamolengo, para os brasileiros.

A história permite elucidar as questões nebulosas nas suas origens, imprimindo por similaridade os resultados pertinentes ao teatro de bonecos, quando as semelhanças são contundentes, tanto na construção das marionetes como na dramaturgia. Reforça a teoria migratória das marionetes através dos continentes durante várias épocas da história humana, que no folclore se dinamiza em readaptações culturais em sintonia com a cultura local. As marionetas vão sendo adaptadas ao gosto popular de cada região e país. O registro mais antigo do teatro de bonecos portugueses segundo consta na pesquisa de Delgado está desta forma editado:

No Museu Grão-Vasco, que o prof. Russel Cortez superiormente dirige, encontram-se imagens articuladas, cujo valor para a história do teatro português ainda não foi considerado. Referimo-nos, em especial, a uma imagem de Cristo que apresenta braços e pernas articulados, e cuja certidão de nascimento traz data bastante remota – o 12º séculos da nossa era. Recordamos que, na Idade Média, as imagens articuladas eram utilizadas, de uma forma semi-dramática, para ilustrar episódios bíblicos. Em Espanha, por exemplo, “retábulo” quer significar, ainda hoje, teatro de marionetes. Tal como aconteceu no Egito, as marionetas européias nasceram dentro das igrejas (Ribeiro 2011: 222).

No Brasil, essa forma de estátua religiosa também era usada nas procissões e nas missas. São, atualmente, encontradas nas igrejas, expostas nos ambientes de fluxo de pessoas e em momentos especiais saem em procissões nos locais de grande festividade religiosa. A religião católica, sem dúvida, é a principal disseminadora migratória das marionetas no mundo e nas Américas.

E com esse pretexto religioso, também chegaram as marionetas profanas, essa prova vem com a afirmativa nos anais históricos que Delgado pesquisou o seu trabalho:

Posteriormente, soubemos que na obra “Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis” do historiador brasileiro Luiz Edmundo, estava contido o seguinte trecho descritivo duma representação de fantoches de capa: “Um homem tocando guitarra, cantando e falando pelos bonecos de luva, escondia nas dobras da sua larga capa um garoto que agitava os fantoches por cima da cabeça”. Provada a existência remota deste tipo curiosíssimo de função de marionetas em Espanha e no Brasil, era lógico concluir que, muito provavelmente, ele foi presenciado pelos nossos antepassados (Ribeiro 2011: 223).

Está nos anais históricos tal afirmativa dessa migração que Delgado faz questão de citar, quando diz: “A confirmação desta hipótese tivemos-la (...) duma

gravura portuguesa que foi produzida na terceira década do século XIX” (Ribeiro 2011: 223). A gravura retratava a semelhança da manifestação do espetáculo descrito pelo autor, onde diz que “Tal gravura é bem o testemunho eloquente do espírito (...) da imaginação viva e fértil dessa entidade poderosamente criadora que é o povo”. (Ribeiro 2011: 223). O material escrito por Delgado mostra o processo migratório que as marionetas proporcionaram através dos tempos, embora o alvo da sua pesquisa não seja a problemática das migrações dessa arte dos bonecos. Porém, revela as mobilidades das marionetas tanto em Portugal como na Europa e deixa rastro migratório para o Brasil. A investigação dentro da ótica da migração tem ressonância nos processos investigatórios nos anais históricos sobre as marionetas, pois as influências dessas marionetas vão dando provas de suas migrações pelos continentes. A forma mais contundente de espetáculos do teatro de bonecos religiosos no Brasil foi através dos presépios, os quais representavam a Natividade. Outras apresentações eram encenadas em períodos referidos às suas festividades, tais como a Paixão de Cristo, a Páscoa e outras comemorações da Igreja. Os presépios chegaram a tal grau de prestígio em Portugal que foram apresentadas em novas terras. Delgado registrou essa importância na sua pesquisa:

A importância que a exibição dos presépios chegou a alcançar, fazendo uma terrível concorrência às comédias e ópera italiana, conhece-se pela Provisão de 15 de Setembro de 1738, em que se concede ao Hospital de Todos-os-Santos o privilégio da representação e exploração destes espetáculos. [...] Estamos em crer que esta expressão “Casa de Presépio” significa o mesmo que palco para teatro de fantoches, isto é, todo aquele conjunto de estrutura e apetrechos que se utilizam na apresentação de espetáculos de títeres (Ribeiro 2011: 227 - 228).

Naquele período, era tão comum a prática do uso de Casa de Presépio que a designação de presépio e teatro de fantoche se confundia. O que se pode registrar é que os presépios chegaram com os jesuítas e se proliferaram principalmente no Nordeste do Brasil. Mas, fica patente que os presépios eram, na verdade, palcos de marionetas, bem como presépios conhecidos como oratórios, esses não eram figuras animadas, mas estátuas pequenas, fixas, representando o nascimento do Menino Jesus. Esse tipo de oratório posteriormente vai substituindo a casa de presépio e torna-se conhecido nos dias atuais como presépio. Muitos deles são encontrados em residências católicas e servem para os reforços religiosos de oração. No período do Natal são enfeitados com bolas e cordéis e no seu interior coloca-se a manjedoura e o Menino

Jesus, Maria, José, vaquinhas, cordeiros, os três Reis Magos e no topo do presépio a estrela cadente.

A cada ano aumenta o número de figuras que vão fazendo parte do presépio. Chega a haver presépios que retratam toda uma cidade medieval. A quantidade de estatuetas é tão grande que chegam a ter mais de mil num só presépio. Existem presépios mecanizados, que executam movimentos sincronizados com a programação do sistema mecânico. Mas não são consideradas marionetes, pois os movimentos são obtidos por sincronias determinadas e repetitivas, através de uma engenhoca mecânica, ligada a um motor elétrico que faz os movimentos. O problema da investigação da história das marionetes é que não tem muitos documentos e registros científicos para dar sustentabilidade ao pesquisador, os motivos são pluralizados em questões adversas como relata Delgado:

Conversando, certo dia, com Luís Francisco Rebelo, ouvimos, ao distinto homem de teatro, o comentário de que, até à data, não tinha aparecido ninguém que se tivesse decidido a investigar a história das marionetas portuguesas. É absolutamente exacta tal afirmação. Pela nossa parte, achamos que tal tarefa só pode ser levada a cabo por especialista do teatro de fantoches que esteja muitíssimo bem documentado, e tenha uma infinita dose de paciência e de amor pelos bonecos (Ribeiro 2011: 230).

Poderia acrescentar a essa afirmação sobre a investigação da história das marionetas o fator tempo, pois o levantamento de documentação nessa área requer um tempo etéreo. O resgate de tal levantamento é extremamente dificultoso, por não serem registradas nas investigações e pesquisas históricas tais atividades. Não se vê, nos anais históricos, a serem estudadas por historiadores, antropólogos. As marionetas não eram passivas no seu contexto contemporâneo, muito pelo contrário, eram irreverentes, seres inanimados que mostravam as inspirações populares de descontentamento com os poderes vigentes.

Era, na verdade, o meio de comunicação e informação dos populares, que através das apresentações sabiam dos assuntos, dos absurdos e das injustiças cometidas pelos nobres.

Essa ótica da mobilização social na história não é vista e nem investigada pelos historiadores. Refira-se que a massa não se manifesta só por miséria, mas sim por um estimulador e revelador das injustiças sociais que elevam a consciência da revolta. Tratando-se de uma massa analfabeta, os meios literários não funcionavam bem para eles, e as marionetes eram um veículo de informação revolucionário. No caso do

Brasil, no período da ditadura militar, no Nordeste, os mamulengueiros foram considerados subversivos e reprimidos a tal ponto que quase foram extintos.

No interior do Nordeste, essa forma de brincante é muito debochada e quase sempre as suas apresentações vêm carregadas de crítica nas figuras da igreja, dos políticos e coronéis da região. O seu herói é sempre um negro que passa a perna no seu senhor, sendo um anti-herói do povo. As marionetas, por forma natural e popular, são pura expressão de um povo que não tinha acesso à escola. No período da Idade Média, o número de analfabetos era quase a totalidade da população, muitas revoltas e muitos levantes populares provavelmente foram inflamados por espetáculos de bonecos que, na sua forma debochada, mostrava para a sociedade as injustiças sociais para uma população que estava à margem da sociedade.

As marionetes profanas banidas do circuito religioso tinham o seu lugar nas ruas e nos bairros mais pobres da cidade, geralmente se deslocavam com frequência da capital para o interior, em busca de melhores platéias. A mobilidade desse tipo de espetáculo era muito grande, saindo em carroças, iam de cidade em cidade apresentando os seus espetáculos nas feiras livres de cada região, e os seus temas eram ao sabor do momento e da participação com o público.

Até aos dias atuais, a fórmula tradicional é da mesma maneira que nos velhos tempos, o público é parte fundamental da brincadeira, entrando no jogo teatral do drama da história. É constante essa forma de representar, que é similar em todos os grupos de bonecos tradicionais em qualquer lugar que esteja apresentando; seja no Brasil, Portugal, França, Itália, Espanha, Inglaterra e em todo leste europeu. Essa determinante mostra muito bem as migrações das marionetes em todas as regiões geográficas do planeta onde se instalou a civilização. As marionetas sem registros nem passaportes viajavam e se multiplicavam-se e aonde chegavam, fixavam sua tradição e o seu folclore.

3.1. AS MARIONETES DE SANTO ALEIXO.

As marionetes de Santo Aleixo são as mais autênticas expressões do teatro de bonecos português. Apesar de ter origem francesa e italiana, esse tipo de bonifrates é um legado tradicional de Portugal. São marionetas de construção simples e feitas de madeira, seu movimento é obtido por uma haste de arame fixada por um elo de arame no topo da cabeça onde se encaixa o varão.

Sobre a história dessas marionetes, a revista FIMFA diz:

Estes Títeres tradicionais do Alentejo parecem ter tido a sua origem na aldeia que lhes deu o nome. São marionetas de varão, manipuladas a partir de cima, à semelhança das grandes marionetas do Sul de Itália e do Norte da Europa, mas diminutas, entre 20 e 40 centímetros, feitas de madeira e cortiça, vestidas com um guarda-roupa que permite, como no teatro naturalista, identificar as personagens da fábula contada (Revista FIMFA 2012: 13).



Figura 16: Foto da revista: Festival Internacional de Marionetas e formas Animadas. FIMFA LX 10.

O repertório dessas marionetas consiste em peças de tradição secular religiosa e os textos pertencem à literatura de cordel. Na sua maioria, o espetáculo começa com a dança dos anjinhos, acompanhado com música, guitarra portuguesa e cantigas.

É uma manifestação tradicional e puramente portuguesa, mas, sua origem vem da antiga Roma que remota a primeira manifestação desse tipo de marionete, vem bem antes da formação do continente europeu. Roma a capital do maior império já visto na história, deleitava-se com esse tipo rudimentar de apresentação, na pesquisa de Delgado relata muito bem esse fato pitoresco.

Em Roma o teatro de fantoches assumiu um importante papel como divertimento popular. [...] Quando da campanha de César, entraram na Península Ibérica, trazidas por soldados sicilianos, marionetas de tipo rudimentar, cujas origens se perdem na noite dos tempos. Constituídas por um busto toscamente tebalhado, do tronco de uma árvore, a cabeça apresentava-se decorada muito simplesmente. Os cabelos, a barba, a boca, tudo era pintado na madeira, sem relevos. Os braços e as pernas balançavam. Um tecido grosseiro formava o vestuário (Ribeiro 2011: 48).

Pela descrição que Henrique Delgado faz no seu trabalho, pode-se perceber a semelhança que as marionetes de Santo Aleixo têm de herança dessas marionetes romanas e esse legado migratório é tão antigo que incorpora na formação sociológica do povo português: “Os Romanos partiram, mas os bonecos ficaram” (Ribeiro 2011: 48). Esse é o ponto de partida de uma migração espontânea na formação posterior etnológica de Portugal. Com a queda do Império Romano, um novo tempo, uma era de grandes aventuras, disputa-se uma nova ordem no mundo conhecido, é a era da Idade Média o berço criador das marionetes. Ribeiro menciona que Delgado relata o princípio temático das marionetes de Évora que diz:

Numa Castela onde se vivia a epopéia de luna contra os mouros, o cristianismo era o estandarte da libertação nacional. Não admira, portanto, que os títeres, que são o barômetro que melhor fornece indicações sobre a vida do povo, reflectissem essa atmosfera fervorosamente religiosa. Daí, serem conhecidos, nessa época, apenas por bonifrates (lat. bônus, e frates, irmão). Primeiro, dentro das igrejas á teatrilização da missa e, depois, no adro e nas ruas (integrando as procissões) foram os intérpretes ideais e inultrapassáveis do teatro sagrado medieval (Ribeiro 2011: 49).

Esse período da baixa Idade Média é determinante no desenvolvimento das marionetes que se inicia com a religiosidade e aos poucos, esse segredo, vai sendo repassado para o popular. As marionetes servem como elemento comunicador entre os eruditos e a plebe, pois nessa época, as missas eram rezadas em latim e o pároco as

rezava de costas para um público assistente. Dessa maneira os fiéis não viam nem as expressões do padre e não entendiam o que era dito. Para facilitar e chegar à compreensão da doutrina, a Igreja Católica usava subterfúgios na intenção de impressionar o mistério de Cristo, através das artes plásticas no visual e nas apresentações religiosas das marionetes encenadas na passagem da vida de Cristo, principalmente o nascimento do menino Jesus.

Nas procissões as marionetes eram usadas nos andores, com movimentos discretos dos santos. Durante a caminhada, os fiéis acreditavam que os santos estavam milagrosamente se mexendo, isso provocava um impacto ferveroso nos que acompanhavam a procissão.

Delgado retrata esse fato mostrando que as marionetas tinham um serviço de mistério.

Durante a época feudal, os títeres desenvolveram-se nas igrejas e nos mosteiros. Contudo, além de interpretar argumentos de índole evangélica, correm todos os países da Europa, apresentado por fantocheiros ambulantes que perpetuaram, sem que disso se tivessem apercebido, algo de Aristófanes e de Ésquilo. [...] Na Idade Média os “mistérios” faziam parte dos festejos municipais organizados nos dias de feira, durante os quais as Igrejas declaravam a “paz de Deus”. As despesas eram cobertas pelos Grêmios e Concelhos Municipais (Ribeiro 2011: 48-49).

O período medieval, sem sombra de dúvida, foi para o teatro de marionetes uma época de ouro, as marionetas estavam na elite e ao mesmo tempo nas ruas, nas viagens entre o continente europeu e o novo mundo, sua facilidade de comunicação e de transporte propiciaram tais aventuras. Porém, as marionetes das de varão português por curioso motivo da casualidade não se expande para outros lugares, e se fixa na região do Alentejo como uma tradição local. Isso se deve a motivos da própria origem que veio do teatro de bonecos do antigo Império Romano que ao norte de Portugal se posicionou por mais tempo.

O grande sucesso que esse tipo de marioneta consolidou na sua terra natal, pode ser outro elemento fixador dessa técnica. Os grandes galpões montados nas opulentas feiras públicas do séculos XVIII e XIX propiciaram a consolidação dessas artes nessa região.

A problemática vem com a modernidade, pois, anteriormente, os feirantes chegavam das suas áreas rurais de carroças puxadas por bois, cavalos e carregados de produtos para a venda. Assim, eles tinham necessidade entre a comercialização,

vendas e descanso para os animais, demorando, em média, cinco a seis dias para voltar aos seus municípios.

Nesse ínterim de tempo, a diversão estava por conta dos espetáculos das marionetes, que enchiam as tendas. Com a troca das carroças por trem, e camião, o processo de comercialização ficou mais ágil e os feirantes voltavam no mesmo dia. Com isso, os galpões de espetáculos foram-se esvaziando, e a chegada do rádio e do cinema, sentenciou a derrocada dessas práticas de espetáculo; os galpões de espetáculos das marionetes perderam o sentido e só alguns desses galpões mantiveram a tradição até aos fins do século XX.

Assim, mostra a pesquisa de Henrique Delgado, que em sua época pôde-se resgatar e valorizar antigos grupos do Alentejo, como o mestre Tainha e sua família, onde constata que os mais jovens não seguem a tradição de seus pais, pois alguns com acesso à formação universitária, migram para outras regiões no intuito de trabalhar no mercado formal.

No Brasil as marionetes tradicionais eram representadas nas grandes feiras livres dos grandes centros comerciais tanto nas capitais nordestinas como nas grandes cidades do interior do Nordeste, por motivos semelhantes aos de Portugal. O mais agravante, no caso do Brasil para a queda preferencial das marionetes tradicionais na população nordestina, foi a mudança de regime democrático para militar, que considerou o brincante popular subversivo e as marionetes populares perseguidas e proibidas de serem encenadas. Esse fato provocou quase um abandono total dos movimentos populares e levou a tradição do mamolengo quase à extinção dessa atividade.

CAPÍTULO IV

AS MARIONETES DO NORDESTE

4 AS MARIONETES DO NORDESTE

O Nordeste é o epicentro das marionetes no Brasil, principalmente o Estado de Pernambuco onde a brincadeira do mamolengo se faz até aos dias atuais.



Figuras 17, 18: Mestre Chico Daniel – Rio Grande do Norte: 14, Marionetista: Chico Simões. 17

Mamolengo é o termo usado em Pernambuco para o brincante das marionetes de luva e vara. A origem desse nome vem da brincadeira infantil do molengo, que consta em balançar a mão de uma criança de um lado para o outro de forma carinhosa até a mão tocar no rosto da criança onde é sempre acompanhada das frases, “mão molenga mão molenga”. Na verdade, é uma brincadeira de origem africana para distrair a criança nesse entretenimento. Dependendo da região, o nome do brincante vai modificando de acordo com a cultura local. Em Natal e Paraíba é chamada brincadeira do João Redondo, no Ceará é Babau, em Maranhão é Cassimiro Coco e Cheiroso na Bahia. São Paulo e Rio de Janeiro são chamados de fantoches. Esses dois últimos Estados herdaram o brincante por conta de um mamulengueiro do Nordeste que tinha o apelido de Cheiroso, por conta deste personagem fabricante de cheiro. O trabalho do Cheiroso era vender seus perfumes caseiros e, ao mesmo tempo,

mostrando através das suas brincadeiras a arte do mamolengo aos paulistanos que, por similaridade, foram aprendendo com o mestre.

Esse fato pode ser considerado de migração interna das marionetes brasileiras. A diferença entre eles é quase nada, o que vai ser levado em conta é a cultura regional de cada lugar, mas as construções dos bonecos não diferem em nada nas regiões.

A madeira para fazer as cabeças e as mãos dos bonecos é extraída de uma árvore pantaneira chamada de mulumbu, que quando está verde é muito pesada, mas, quando seca fica tão leve e macia quanto cortiça. Fácil de corte e sem linha de fibra, permitindo ao mestre de mamolengo esculpir seus personagens com facilidade, criando dessa forma um estilo peculiar e único de escultura popular.

Modesto reforça e destaca que o nome mais conhecido do brincante, no Brasil e no mundo, é o mamolengo. Assim, registra:

Rico na diversidade de cenas, número de títeres, quantidade de “mestres” ainda atuantes, e, provavelmente, por ser a mais antiga forma de Títere Tradicional Nordestino (século XVI?), o “Mamolengo”, o mais difundido no Brasil e no mundo, se destaca como um símbolo desse tipo de manifestação (Modesto *et al.* 2002: 202).

Esse brincante é tão forte em tradição, que nos dias atuais acontece um fenômeno bastante interessante, pois, se no passado os eruditos influenciaram o popular, dando origem ao brincante mamolengo, no momento contemporâneo o popular é que está influenciando o erudito.

Observe as figuras acima à esquerda página 67, nº17, que é um mamulengueiro popular, e na figura nº18 acima à direita é um marionetista erudito que assimila a técnica de apresentação do popular. Recriando faz sua imitação, mas com um toque de erudição, nunca conseguindo a autenticidade cultural do mamulengueiro tradicional. Como Modesto argumentou na sua pesquisa, a formação cultural na sua raiz vem de uma argamassa racial das culturas miscigenadas na formação étnica dos brasileiros, forjada na região em brasa do Nordeste do Brasil. O homem do campo, nessa condição social, cria sua raiz cultural inimitável tornando-se único na arte do fazer e aprender. É dessa forma que o mamolengo e seu criador são de uma autenticidade sem possibilidade de imitação, e com o progresso corre o risco de desaparecer ou de se recriar na dinâmica do folclore, teoria defendida por Luiz da Câmara Cascudo.

A questão argumentada por Cascudo é reforçada no seu profundo conhecimento sociológico que lhe permite ser respeitado no mundo inteiro. O

mamolengo, que por sua vez é uma tradição na região do Nordeste, no processo cultural vai se transformando, de acordo com os novos tempos, e adaptando-se às novas tecnologias e novos conceitos sociais, adequando-se sociologicamente aos novos comportamentos da sociedade, reinventando o folclore. Cascudo, no seu livro “Folclore do Brasil”, registra:

Dispensável é qualquer discussão sobre a permanência do folclore no tempo e no espaço. Haverá um folclore dos astronautas como há um folclore dos Chauffeurs de automóveis e pilotos de aviões. Inútil será pensar que um desenvolvimento industrial anulará o folclore. Fará nascer outro (Cascudo 2012: 9).

Partindo desse princípio, os mamolengos e os marionetistas terão lugar no futuro em uma humanidade tecnologicamente avançada, onde não haverá analfabetos, pobres e diferenças sociais; sempre a humanidade terá o seu folclore que não é sinônimo de pobreza, mas, mantendo suas tradições de riqueza cultural.

Cascudo defende que para o homem não importa o grau de sua tecnologia e desenvolvimento, sempre haverá um folclore. Essa determinação mostra que, seja como for, e aonde for, a humanidade levará seu folclore como parte da sua sociedade. O imigrante traz consigo a cultura na memória ou na tradição, permitindo desta forma o folclore ser a sua identidade, esteja onde estiver. Provavelmente, entre tantas manifestações populares, o migrante, tenha trazido a marionete para o Brasil, que por assimilação recria o seu folclore, aglutinando novos elementos culturais, tanto no local em que se encontra como de outros migrantes, propiciando uma nova expressão cultural, o “mamolengo”.



Vendo o boneco de cima, dá impressão que é o boneco debaixo, no entanto é um mamolengueiro popular e o debaixo erudito.

A similaridade de construção e apresentação permite visualizar um futuro que, tanto os eruditos como os populares serão equivalentes na ótica do folclore. E mostra bem que as marionetas no Brasil e em todas as Américas tiveram suas origens no teatro de marionetes eruditas, tornado-se popular por assimilação e miscigenação racial.

A cultura, sem dúvida, é dinâmica e recria o que está criado de forma a adequar as suas necessidades sociais e culturais. O mundo, com as novas ferramentas tecnológicas, está cada vez mais conectado e a troca das relações culturais está em plena dinâmica migratória virtual.

As marionetes populares estão nos programas computadorizados viajando pelas redes sociais. Os grupos ou trupes de mamolengueiros já têm seus blogs.

Outro exemplo é de um bonequeiro que teve sua formação no Recife, na escola do Instituto CECOSNE, no grupo chamado “Teatroneco”. Escola especializada em marionetes de luvas e varas propiciou a geração de vários bonequeiros no Estado de Pernambuco. Grupos que saíram da escola CECOSNE: Sorriso de Fernando Augusto, Aja Pau de Ângela Belfort, Waldeque Bonequeiro, Augusto do Ceará, Mão Molenga e outros. Essa instituição tinha conexão direta com a Europa, e muitos bonequeiros europeus se instalaram na entidade e apresentaram seus espetáculos. Além disso, o local era um referencial importante de apoio para os marionetistas de todo o Brasil e dos mamulengueiros de todo o nordeste.



Figura 21: Armia Escobar Duarte. “Madre Escobar”, 200: 29.

O CECOSNE era onde Escobar atuava na área dos bonecos, mas infelizmente, por motivo de força maior, atualmente não mais existe o setor de bonecos.

Escobar saiu da instituição, deixou de ser freira e, segundo ela, decepcionada com os bonequeiros, desiste de levantar essa bandeira e parte para outro setor cultural abrindo sua escola de circo que atende as crianças carentes da cidade do Recife.

A sua escola de circo tem o apoio do famoso Circo do Soleil da França. Assim, perde-se no Brasil uma das mais fortes escolas dos títeres que gerou muitos talentos nessa arte das marionetes. Essa escola, que permitiu a criação de talentos de bons marionetistas, também vai permitir várias migrações no território brasileiro. Um bom exemplo é Augusto do Ceará.



*Figura 22: Foto do livro: O Bonequeiro de Escada.
Autora: Ângela Escudeiro. Fortaleza 2007: 2.*

Augusto do Ceará é um bonequeiro da cidade de Escada, do interior de Pernambuco, e teve sua escola dos títeres em Recife, na Fundação CECOSNE. Sua formação é erudita, e por influência popular e assimilação atua como mamulengueiro. Atualmente apresenta-se com uma marioneta que é um ventríloquo construído pelo mamulengueiro do Ceará (já falecido) conhecido como “Mestre Boca Rica”. O espetáculo Fuleragem é exclusivamente para o público adulto, e o personagem Fuleragem, na mão do artista, torna-se um ser vivo irreverente, debochado, com grande potencial de improvisação se assemelhando ao Polichinelo europeu e o irreverente Tiridá da tradição dos Mamolengos. Essa inversão do erudito para o popular nos remete à troca de influências mútuas que funde de certa maneira o popular e o erudito, formando um novo folclore no espaço de tempo de um mundo cada vez mais evoluído, em que as fusões culturais acontecem em todas as tradições.

A arte deste mamulengueiro é o resultado de assimilação entre a cultura erudita adquirida nas escolas e nessa instituição universitária, dando-lhe uma versatilidade criativa dos mestres mamulengueiros e do ator profissional das artes cênicas.



Figuras 23, 24: Augusto do Ceará e seu ventríloquo Fuleragem e Boneco Cocorote, 1995:90.

Augusto Bonequeiro nasceu em 02 de abril de 1951 na cidade de Escada, interior de Pernambuco, que fica a 55 quilômetros de Recife. Em 1964, vem morar na capital de Pernambuco, Recife. Ele é um exemplo clássico de migração e inversão do teatro erudito para o popular. Na capital de Pernambuco tem o seu primeiro contato efetivo com os bonecos, segundo diz Ângela Escudeiro: “O encontro com os fantoches, enfim, aconteceu na Fundação Cecosne (...), ao assistir às apresentações do Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos, por volta de 1977” (Escudeiro 2007: 33). Daí por diante ele vai fazer parte do Teatroneco da instituição CECOSNE, que teve como professora dos títeres a diretora do centro de artes da instituição Armia Escobar Duarte, mais conhecida como “Madre Escobar”, da congregação das Dorotéias. Sua formação de marionetista é toda baseada nas marionetes eruditas. O CECOSNE, com Escobar, tem fortes ligações com as marionetes europeias, principalmente da França e da Itália. O seu legado de origem interiorana vai propiciar uma volta às raízes do brincante, que muito influenciou na sua formação artística teatral

5.1 AS MARIONETES DE FORTALEZA CAPITAL DO CEARÁ

O Ceará não tinha nenhuma tradição no teatro de marionetes, mas no interior do Estado a tradição são os bonecos tradicionais, conhecidos no Estado de Ceará como “Brincar de Mamolengo”, porém, nada se sabia sobre as marionetes eruditas. No ano de 1982, Augusto Bonequeiro se instala definitivamente em Fortaleza, capital do Ceará, e com sua experiência de titereiro, cria com sua companheira Zilda Torres, uma cearense, o Grupo Folguedo de Teatro de Bonecos.

Augusto se torna muito conhecido nesse Estado que a partir dele passa a conhecer as marionetes eruditas e os bonecos populares. Essa fusão entre o popular e o erudito forja em Augusto uma terceira linha de migração e influência das marionetes, o artista muticultural faz escola em Fortaleza e vários grupos surgiram através do teatro de marionetes do Augusto Ceará. Esse caso mostra muito bem como acontecem às migrações e as tradições dos títeres por onde eles se instalam. O Ceará é atualmente um dos mais bem-sucedidos casos migratórios do teatro de marionetes. E Augusto do Ceará é a prova viva desse acontecimento tanto migratória como da inversão de influência erudita para o mamolengo popular, assim diz a autora: “O Folguedo, significando folclore e arte popular, influenciado por uma linguagem notadamente popular, segue com o mamolengo como fonte criadora” (Escudeiro: 2007 45).

O que aconteceu na Europa, entre os países europeus, aconteceu no Brasil entre os Estados brasileiros, demonstrando que os acontecimentos históricos não se repetem, mas são de forma “aspiral”, semelhantes. Ângela refere que “Em Fortaleza, a arte do boneco não ocupava uma posição de ganho profissional, foi ele quem implantou o profissionalismo nessa área” (Escudeiro 2007: 45).

Augusto do Ceará, oriundo do interior da cidade Escada, fixou-se no Recife, capital de Pernambuco, onde aprendeu toda arte dos títeres. Posteriormente migrou para o Estado do Ceará, capital Fortaleza, e lá se tornou um referencial das marionetas eruditas com linguagem popular. Esse fato pode ser considerado um exemplo da hipótese comprobatória das migrações dos bonecos no Brasil, pois, a característica marcante desse brincante é a sua forma tradicional de mambembes, que viajam por todas as partes, à procura de novas regiões que permitam a sua sobrevivência.

CAPÍTULO V

A SIMILARIDADE TEXTUAL

5 A SIMILARIDADE TEXTUAL - BRASIL E PORTUGAL.

As influências dos títeres não se limitam às técnicas de construção das marionetes, mas também à herança das histórias e das estruturas tradicionais das marionetes populares, que sem textos eram semelhantes nas construções dramáticas das suas representações.

Vejamos alguns textos históricos escritos por pesquisadores eruditos, sociólogos, folcloristas e historiadores das artes dos títeres que transcreveram as apresentações dos bonecos tradicionais, repassados oralmente para textos escritos, garantindo a sua fidelidade das falas dos bonequeiros populares, sem perder sua essência original, registrando de forma literária, para a guarda definitiva no contexto histórico e formalizado o processo investigativo científico publicado nos seus livros.

A pesquisa de Hermilo Borba Filho destaca trechos das obras do Mamolengo registradas nos livros: *Fisionomia do Mamolengo*, também na coleção prêmios, *Teatro de Bonecos*, 1978, MEC – SEC – Serviço Nacional de Teatro.

Na parte das investigações de autores portugueses, há dois livros que são grande referência na área em Portugal: *Henrique Delgado: contributos para a história da marioneta em Portugal* e *Os Textos dos Bonecos de Santo Aleixo*, coordenação da Edição, Christine Zurbach, José Alberto Ferreira e Paula Seixas.

Os textos mostram as semelhanças literárias entre Portugal e Brasil nas artes dos títeres e vem reforçar a hipótese das similaridades na tradição oral. Semelhantes no imaginário da tradição e na história, por tradição familiar herdada geneticamente ou por influências passadas folcloricamente entre os povos ibéricos. O resultado dessas apresentações mostram a raiz tradicional da literatura popular através da linguagem e dos temas encenados. A literatura de cordel, muito utilizada no período medieval e trazida pelos portugueses para o Brasil, é também a base literária do Mamolengo brasileiro e do Dom Roberto português. O ritmo de seus versos são em quadrinhos, versos de quadra em quadra ou uma quadra e sexto, as variantes dos versos vão se mobilizando diante do gosto do poeta. São manifestações folclóricas que se utilizam da mesma fonte literária para compor seus temas artísticos. Embora digam que os mamolengueiros, na sua maioria, eram analfabetos, alguns deles eram conhecedores das letras, classificados como analfabetos funcionais, sabiam ler e escrever sem

conhecimento escolástico, um aprendizado espontâneo, autodidático. Valiam-se mais da imaginação do que propriamente das letras.

Os mamolengueiros não escreveram texto, mas o roteiro da apresentação era o suficiente para orientá-los durante o espetáculo e, por isso, não se tem textos completos escritos pelos mestres mamolengueiros. Os registros de textos de mamolengos foram transcritos pelos investigadores eruditos da história dos mamolengos populares, tanto no Brasil como em Portugal. Transcrever alguns trechos de mamolengo se faz necessário para mostrar a similaridade e suas influências entre os brincantes das marionetes portuguesas e as marionetes brasileiras.

JOÃO REDONDO E QUETÉRIA

Personagens: (Quinto Ato).

JOÃO REDONDO (Mamolengo)

QUITERIA (Mamolengo)

II Concurso Nacional de Teatro de Bonecos / 1987 – 1º lugar.

PAIXÃO, AMOR E CASTIGO de Ernesto de Albuquerque.

QUITERIA

Cobra, asas não tem,
Assim, quis a natureza!
(Sobe João Redondo)

João Redondo, nome dado ao brincante no Estado do Rio Grande do Norte, capital Natal, fica na região Nordeste do Brasil. O nome João Redondo é o mesmo que dizer mamolengo, uma variante regional da disseminação do boneco popular nordestino. Em Natal, no Rio Grande do Norte, o nome do brincante é João Redondo. Verificam-se as similaridades que o brincante tem, não só com a marionete portuguesa, mas com outros nacionais.

JOÃO REDONDO

É um desassossego, um tem.
Que salgo as tripas e como com farinha!

QUITÉRIA

Galo brigão!
Papão de rinha!
Azedar-se de limão
Os traseiros das galinhas?
Contaram-me, e estou acanhada por isso.

JOÃO REDONDO

Então, deixa disso!
Meu amor é uma goteira,
Que jorra bem fundo!
Cujo princípio foi leseira,
Mas depois, danou-se mundo
Adentro virando!
Lavando, Quitéria, lavando!

Assim, em rimas, o texto vai desenvolvendo uma dramaturgia popular que tem como base a linguagem da literatura de cordel. Em nível de comparação, um trecho de cordel nordestino para melhor similaridade entre as apresentações de bonecos com a literatura de cordel.

LAMPIÃO E MARIA BONITA.

Autor: José Cavalcante e Ferreira Dila
APOLO DISSE PARA MIM
O 12 de Fevereiro de 1898
Deu Lampião Cangaceiro
o orgulho do cangaço
de nordeste brasileiro.¹

Essa literatura de cordel é muito comum no Nordeste brasileiro até os dias atuais. A semelhança que a literatura de cordel tem com os textos de mamolengos é visivelmente concreta, e se forem comparados com os textos de Dom Roberto dar-se-á a mesma conclusão. Esse fato não chega a definir uma prova migratória, mas reforça a hipótese da migração desses poetas populares, que na sua maioria tinham o ofício da poesia, mas também do repentista e de mamulengueiros.

Há um ditado popular entre os mamulengueiros que diz: “todo bom mamulengueiro se não for poeta não é mamulengueiro”. Por este ditado se vê que o repente e a poesia de improviso é fato determinante na formação do bonequeiro popular. Repentista é um cancioneiro popular que, com o seu violão, tira de improviso a canção que o freguês deseja; também se desafiam entre eles em canções improvisadas para saber quem é o melhor. Esse tipo de brincante surgiu no Nordeste brasileiro desde o período colonial.

Em Portugal, o centro principal das manifestações de teatro de bonecos fica em Santo Aleixo. Os bonecos de Santo Aleixo são marionetas de hastes com mais ou menos trinta ou quarenta centímetros, e com cabeça, pés e mãos de madeira, corpo de

¹ Esse texto foi extraído do livro de literatura de cordel do autor Jose Cavalcante e Ferreira Dila - Lampião e Maria Bonita. (Não tem referências de datas, vêr em anexo a capa do cordel).

cortiça ou bucha de palha e os seus movimentos são simples, pois toda a sua movimentação está no controle da cabeça, sendo que alguns têm fios nas mãos para melhor gesticulação e o seu movimento é sempre aos pulinhos para haver deslocamento.

A sua tenda ou palco na frente, ou melhor, na boca de cena tem uma grade com arames verticais para confundir o público com a haste da marionete. É uma forma de brincante genuinamente portuguesa, embora tenha influência de outros países europeus, tais como a França, Itália, porém, adquiriu personalidade própria portuguesa.

No texto desse brincante mostram-se as semelhanças com os textos dos mamolengos e com a literatura de cordel, mostrando, dessa forma, as semelhanças existentes entre o Dom Roberto de Portugal e o mamolengo do Brasil.

Observe um trecho português do teatro de bonecos do Santo Aleixo:

BAILE DOS ANJINHOS.

Coro

Nasc' senhor's o soli seus horizontes

Que vem pelos seus 'graus subindo

Por penhas, vais e montes

Luzes vai distribuindo.

VOZ (Solene)

Faça-se s Luminária sigunda. (Zurbach 2007: 77).

Os versos são semelhantes aos da literatura de cordel e a do brincante mamolengo do Brasil. Essa tradição do cordel veio para o Brasil no período colonial e proliferou principalmente no Nordeste brasileiro, dando a base literária do povo nordestino desde a capital até o sertão. É chamada de literatura de cordel pelo motivo da sua fabricação que, no tempo do império, era feita com o corte raso na madeira na técnica de xilogravura e com um rodo de borracha ou couro embebido na tinta gráfica, extraia as figuras e a parte escrita. O cordel, muito utilizado em Portugal e vindo para o Brasil, tornou-se uma tradição literária por muito tempo na nossa história. Atualmente, os cordéis são confeccionados da mesma forma que no período colonial, mantendo a sua autenticidade e tradição, em alguns casos o encadernamento se modernizou, quando o cordelista requer um número maior de folha, quase um almanaque, lança a mão de encadernar a coletânea de cordéis na forma espiral com capa e contracapa.

5.1 DOM ROBERTO E O MAMOLENGO

A semelhança deste espetáculo do Dom Roberto e o mamolengo do Brasil é muito grande, tanto na forma de apresentação, como os bonecos e a temática do espetáculo.

No entanto, não se tem registro oficial de um bonequeiro português que tenha vindo para o Brasil até ao presente momento, porém, é fato real que pelo menos um tenha chegado aqui no período colonial, e se tenha instalado no Nordeste, particularmente, no Recife.

A similaridade é mais do que igual, com pequenas diferenças com os mamolengos nordestinos. Todas as evidências são semelhantes, tanto na confecção dos bonecos como na forma de apresentação. A tenda é exatamente igual à tenda do mamolengo: o espetáculo, a forma do drama, o tema, o local onde melhor se apresenta, na rua, a linguagem é a mesma, o falsete da voz tem uma pequena diferença dos bonecos brasileiros, a palheta usada na boca para falsear a voz dos bonecos do Dom Roberto. Os mamolengueiros do Brasil faziam o mesmo que os de Portugal, porém, atualmente, os mamolengueiros brasileiros não utilizam mais a palheta na boca nas suas apresentações. Mesmo assim, a semelhança é tão grande, que se o espetáculo do Dom Roberto fosse realizado no Brasil, muitos diriam que era um grupo brasileiro e não português. Se um grupo de mamolengo fosse a Portugal e se apresentasse na rua, os portugueses teriam a mesma opinião. O impressionante é que, sem nunca se terem encontrado, o Dom Roberto e o Mamolengo são muito semelhantes.



Figuras 25,26: Foto Dom Roberto (2013) e Mamolengo (2013).

Autor da foto. Laércio P. Araújo Jr.

Museu da Marionete - Lisboa Portugal e Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá. Olinda Brasil.

Nas fotos pode-se observar as marionetes mais tradicionais de Portugal e do Brasil e apesar das diferenças entre elas, há muitas similaridades nas suas apresentações.

O Benedito, herói popular brasileiro e Dom Roberto, também um herói popular português, ambos se apresentam nas praças públicas e nos arraiais dos interiores e arrabaldes da cidade, a temática da morte é constante em ambos os casos.

O teatro de Dom Roberto, tradição do brincante português desde muito tempo, encenado nas feiras livres, nas praias e nos campos, onde segundo João Paulo Seara Cardoso em seu artigo na internet, constata: “Hoje, o Teatro Dom Roberto é apenas uma imagem feliz da infância de alguns, [...] que se vai esvaindo com os tempos da modernidade” (Cardoso 2013).

Essa afirmativa está em todas as pesquisas onde se pode investigar sobre o teatro de bonecos de Portugal. Esse fenómeno também acontece no Brasil, a modernidade vem para melhorar a sociedade e facilitar a vida social, porém, traz consigo um lado destrutivo em relação à tradição, e as consequências são devastadoras para as artes populares. O Mamolengo é uma manifestação que só sobrevive por conta de apoios oficiais governamentais, porém, o agravante é que os eruditos na sua maioria defendem que o popular genuíno tem uma característica social. Segundo Fernando Augusto,

O espetáculo do Mamulengo quer seja urbano ou rural, é destinado a um público específico. O Mamulengo não satisfaz às necessidades teatrais ou mesmo emocionais do público intelectual e burguês que habitualmente frequenta nossos teatros. Quando muito, esse público assiste a uma função por curiosidade, por atitude exótica ou por aspecto folclore. Fica bastante claro que seu público é o povo, as camadas mais inferiores da sociedade, a gentalha, a rafaméia, o Zé-povinho. A esse povo o mamulengueiro sabe falar, dizendo dos mais deferentes aspectos de suas vidas, transfigurando suas alegrias e dores (Internet: 2014).

Partido desse princípio condicional da sobrevivência das marionetes populares, elas estão fadadas a desaparecer num futuro da evolução humana. Se o condicional de seu público for estritamente analfabeto, zé-povinho e a rafaméia da sociedade, essa forma de brincante será totalmente esquecida com o desenvolvimento social dos países que já resolveram a questão do analfabetismo e as dicotomias sociais. É uma análise preconceituosa, em todos os sentidos, mas essa condição de gosto não está ligada diretamente com a condição miserável de vida de um determinado setor social.

O mesmo acontece com o Mamolengo, se for valorizado como arte do povo em geral, sem discriminação, certamente, encontrará o seu público erudito que verdadeiramente goste do espetáculo, pois, o brincante é encenado com muita astúcia, sarcasmo e inteligência para todos os níveis sociais. A própria dinâmica do folclore, que diante da diversidade encontra meios de adaptação ao modo de vida social de cada época e em cada tempo, permitirá encontrar o seu público alvo que certamente valorizará a linguagem do povo.

O folclorista Luiz da Câmara Cascudo defende a elasticidade do dinamismo do folclore informando-nos que até as tecnologias caem à linguagem popular, encontrando a sua forma de compreensão social. Não seria diferente para o mamulengueiro adaptar-se a outras formas de linguagens das mais variadas camadas sociais sejam elas eruditas ou não. O importante é manter a sua base criadora, onde a poesia faça parte deste universo.

O poeta mamulengueiro fatalmente encontra na sua inspiração o ponto comum da vida social onde agradaria tremendamente às aspirações burguesas. Nesse convívio urbano, o mamulengueiro reconhece as mazelas sociais e tira proveito para as suas improvisações. Com isso, o público se identifica com seu mundo e seu mundo torna-se folclórico na mão do mamulengueiro.

O mamulengueiro do futuro não precisa ser analfabeto, miserável, morar em barraco e afastado dos grandes centros urbanos para ser o que é. Ele pode ser letrado, doutor e mesmo assim se reconhece no seu talento artístico que é passado de pai para o filho de geração em geração. Um caso clássico já é fato real – Salustiano da Rabeca, analfabeto, era músico popular de Bumba-meu-boi, do mamolengo e que por esforço próprio, com o seu trabalho formou seus filhos na faculdade. Hoje, os filhos dão continuidade à obra de seu pai, sem perda da tradição e da musicalidade popular que eles tocam.

Assim, a argumentação de que tudo o que é popular é obrigatoriamente miserável e pobre, não se justifica. A arte popular é uma realidade do gosto do imaginário do povo, é coletivo, não é individual, é plural, não é singular, é uma arte desvinculada do elitismo.

CAPÍTULO VI

MUSEU DOS BONECOS

6. MUSEU DA MARIONETE DE LISBOA - PORTUGAL

O Museu da Marioneta de Lisboa é maravilhoso, um local de memória e preservação das marionetes portuguesas e do mundo em geral, um sonho que Henrique Delgado não realizou, mas plantou como meta cultural em seus pupilos.



Figura 27, 28 Foto: Museu das Marionetas em Lisboa – Portugal

Esse museu se encontra instalado no antigo convento das Bernardas, construção do séc. XVII. Em 1755, o maior terremoto da história de Portugal destruiu-o quase totalmente; posteriormente restaurado em 1834, foi vendido em hasta pública, para os mais diversos usos, chegando aos nossos dias em profunda degradação.

Em 1998 é adquirido pela Câmara Municipal de Lisboa, restaurado, e dessa intervenção surge o Museu da Marionete, com espaço comercial, incluindo um restaurante de uma coletividade de bairro. O Museu da Marionete desde 2001 funciona sob gestão da EGEAC/EM, criada em 1987, pela Companhia de Marionetes de S. Lourenço.

O espólio é constituído por marionetes de todos os tipos de técnicas e manipulação.

Em 2012, surgiu a oportunidade de uma primeira visita a esse museu, que muito impressionou, pela riqueza do espólio das marionetes e sua organização com vários ambientes expositivos, onde o visitante tem a oportunidade de conhecer várias técnicas de marionetes e bonecos de todas as regiões do planeta e suas culturas.

Tem ambiente de vídeo que passa uma apresentação de marionetes de diversificados países que o visitante pode assistir, tem a área das marionetes tradicionais de Portugal, com fotos dos marionetistas e uma pequena biografia destes. Na área externa, por trás do museu, tem um pátio grande que serve como moradia ou albergue de marionetistas ou estudiosos pesquisadores. O museu tem uma boa estrutura e está bem conservado com modernas instalações tecnológicas.

Nessa área, tem exposto uma carroça de teatro de boneco e uma tenda de marionetes de companhias antigas, mostrando como eram essas estruturas. Na entrada do museu há uma pequena biblioteca e uma livraria que vende livros especializados na história das marionetes.



*Figuras 29, 30 Museu das marionetes. Marionetes européias. Marionetes de Sombras Indianas.
Autor da foto: Laércio P. Araújo Jr (2012).*

O Museu das Marionetes de Portugal² situa-se na parte antiga da cidade de Lisboa, num local bucólico, histórico, de ambiente agradável, mas, devido à sua localização, poucas pessoas o visitam.

² É localizado na Rua da Esperança, nº 146 1200-660 Lisboa.

Um turista mal informado não visitará o museu, e os que são antenados na cultura das marionetes, muitos não o visitam por falta de informações e divulgação turística. A falta de divulgação e visibilidade é um problema para a valorização das marionetes.



*Figura 31: Museu da Marionete. Lisboa Portugal.*³

Este problema das marionetes de Portugal é semelhante ao das marionetes do Brasil, pois o procedimento da valorização cultural de ambos os países está mais inclinado para valorizar a cultura estrangeira, desprestigiando os valores culturais autóctones.

Mas, não será, agora, que as marionetes irão sucumbir na mobilidade da espiral da história, principalmente, quando a migração para o novo mundo representava novas oportunidades na aventura da busca de riquezas e nas oportunidades renovadas de uma nova esperança e novos desafios.

³ Autor da foto: Laércio Pereira Araújo Junior 2012. Carroça para apresentação de marionetes.

Não resta dúvida de que o espírito aventureiro e mambembe dos marionetistas tenham chegado a novas terras além do mundo conhecido. Muitas são as prerrogativas para a decadência das marionetes; entretanto, historicamente essa arte resistiu através dos tempos, à queda do Império Romano, à decadência da Idade Média, à Revolução Industrial, à Primeira Guerra Mundial e à Segunda Guerra Mundial, que quase dizimou as tradicionais famílias de marionetistas em toda a Europa.

Os mamolengos do Nordeste são uma prova viva dessa herança vinda da Europa via Portugal. Comprovadamente, as marionetes vieram por meio religioso e coadjuvante da catequese para atrair mais fiéis, que na sua maioria eram pobres e analfabetos, e por meios dessas figuras animadas os jesuítas catequizavam não só as crianças, mas os adultos que se deleitavam com as apresentações.

Porém o que não está explicado nos anais históricos é a forma como essas apresentações se tornaram profanas. Borba Filho, iniciando em seu livro, afirma:

A pesquisa que apresento foi dividida em três partes, para um conhecimento total do espírito do boneco. A primeira trata do conhecimento histórico da marionete, [...]. Como exemplos, transcrevo peças populares de mamulengueiros pernambucanos, gravadas por ocasião do espetáculo: obras de autores pernambucanos eruditos escritos para um teatro de bonecos, e finalmente uma obra que Michel de Ghelderode recolheu um velho teatro de bonecos da Bélgica, sobre a Paixão de Cristo, para concordância de nossa tese sobre a origem religiosa das marionetes (Borba Filho 1987: 8).

O autor sustenta a tese que por imitação e miscigenação cultural, por mobilidade do folclore e sua dinâmica, as marionetes eruditas vão passando de religiosas para o popular, surgindo o mamolengo. No entanto, não vem explicando o porquê da semelhança que os mamolengos têm com a comédia *Dell' Arte* e a similaridade que existe com o brincante Dom Roberto de Portugal, embora se diga que os textos são extraídos das inspirações do cordel, do repentista e do embolador. O que Borba Filho descreve no seu trabalho investigativo vai mostrando o caminho dessa migração e influência:

Estendemo-nos sobre Karagós, não somente porque ele é o ancestral mais antigo de certos tipos de todos os teatros de bonecos do mundo, principalmente dos populares, como porque, partindo dele, teremos de analisar as constantes de obscenidade, desprendimento, artil, sabedoria, pouco-vergonha ou sacrifício, próprio dos nossos Beneditos e Tiridás (Borba Filho 1987: 27).

A descrição mostra que as origens das marionetas eruditas vão influenciar todas as marionetistas populares do mundo, que por migração vai discriminar nos bonecos populares do Brasil, quando cita Benedito e Tiridá. No princípio da Idade Média, a marionete quase desapareceu por ser uma representação humana. Segundo Borba: “Com a Idade Media começa a [...] torna-se difícil o curso de evolução da arte popular antes do século XV, porque a renascença se encarregou de destruir a lembrança desse fenômenos” (Borba Filho 22: 1987). Porém, o autor afirma que a marionete tem na Idade Média o seu apogeu:

A marionete, no entanto, nasce e se desenvolve na Idade Média, com as mesmas formas, intenções e repercussão dois dias de hoje. A marionete medieval é essencialmente religiosa e entrou no grande movimento da estatuária que adquire uma forma simbólica dos objetos do culto. A Igreja lançava mão deste meio para que a fraca inteligência das massas tornasse conhecimento das abstrações (Borba Filho 1987: 27).

Borba justifica a passagem do religioso para o profano, mostrando o caminho que desenvolve as marionetes, afirmando: “O ponto de partida é um concílio dos fins do século VII, onde a Igreja toma posição contra as representações simbólicas. [...] representar Jesus Cristo, não mais sob a figura do cordeiro, mas sob o aspecto humano”(Borba Filho 1987: 22).

A marionete vai surgindo com caráter popular, a forma humana é o caminho para os bonecos serem livres. O autor gradativamente vai mostrando essa passagem:

Canalizava-se, assim, a força popular. E mais: tratava-se de animar, aos olhos do povo, a divindade. As imagens de Cristo, da Virgem e dos santos passaram a mover-se por meio de fios e vários outros mecanismos. Tudo isso perdurou até o Concílio de Trento (1554) que, reconheceu o caráter feticista do movimento, proibiu esse tipo de convencimento que se estava voltado contra o próprio espírito da Igreja (Borba Filho 1987: 23).

O povo já estava acostumado a ver essas apresentações. Dessa proibição imposta ao marionetista, surge a necessidade de popularizar e divulgar, de forma espontânea, os espetáculos de marionetes. Porém, os espetáculos das marionetes populares mantêm-se, por algum tempo, com temas religiosos, entremeando, também, com espetáculos de histórias do cotidiano.

Essa religiosidade vai ser o tema principal das apresentações populares que por esse caminho a migração do espetáculo se espalha por toda Europa. Borba mostra esse fenômeno:

Na Espanha, o mesmo fenômeno, com Cristo, Virgem e santos animados: e na Polónia representavam-se, pelo Natal, os acontecimentos dos nascimentos de Nosso Senhor Jesus Cristo. [...] Com os mistérios atingimos a transformação do espetáculo em obra coletiva, pois o clero, os magistrados, os pobres, o povo, colaboraram no espetáculo de fé. [...] A participação das marionetes nos mistérios medievais foi importante (Borba Filho 1987: 23).

As marionetes portuguesas de Santo Aleixo se assemelham a essa descrição que o autor mostra em seu trabalho:

Em Liège ainda se conserva uma tradição medieval das marionetes. O personagem principal chama-se Tchanchet e é um boneco de haste, contruído, como todos os outros, da maneira mais simples possível: “São construídos, geralmente, por um tronco formado dum grosso bloco de madeira apenas modelada. A cabeça faz parte do tronco, é esculpida simplesmente á faca, com o mínimo de decoração, [...] os cabelos, a barba, a boca, tudo é pintado na própria madeira sem relevo; os pés e as mãos balaçam. [...] Manipulação: deslocam-se os bonecos, muito pesados, por sinal, pendurando-os simplesmente pelo fio de arame que o sustenta. [...] Mas recentemente, esses tipo de bonecos sofreu uma transformação, separando a cabeça do tronco (Borba Filho 1987: 25).

O autor reforça sua afirmação, que as marionetas no início era religiosa ao passar dos tempos vai se tornado domínio do povo, criando uma tradição de irreverência e comédia. Nesse trecho demonstra claramente o momento dessa transição:

Em Ruão provocou escândalo uma peça intitulada *história do que aconteceu na capela dos Agostinhos Descalços do Bairro Martinville de Ruão desde a sexta-feira da semana da Paixão até a terça-feira da Ressurreição de Nosso Senhor*. Mas isto já é característico do período de transição entre a marionete religiosa e a profana (Borba Filho 1987: 28).

As marionetes profanas com o tempo foram adquirindo prestígio e saindo das ruas para divertir os nobres e os soberanos nos seus castelos, entre esses nobres

encontram-se o imperador do Brasil. Assim relata o autor. ‘Lemercier de Neuville⁴, representou para todo tipo de público – famílias aristocratas, burquesas, espetáculos privados ou comuns – também representou para o imperador do Brasil, Dom Pedro II. (Borba Filho 1987: 49).

Borba mostra no seu trabalho que no Brasil esse marionetista atuou e provavelmente tenha deixado admiradores do seu trabalho, pela qualidade da arte que era de bom nível para agradar ao imperador do Brasil.

Dom Pedro II como se sabe, através dos anais históricos, era um homem culto e um mecena, admirador das artes, a qualidade do espetáculo de Lemercier de Neuville é de um marionetista erudito. O mesmo se diz para os bonequeiros populares tradicionais de Portugal, que Henrique Delgado cita em suas pesquisas quando fala da origem das marionetes:

A primeira marioneta é situada pela história na China (1000 anos antes de Cristo) e pela lenda da Índia (criada pelo deus Civa). Sabe-se que da China as marionetas passaram ao Japão. Da Índia expandiram-se para Java, Bali e Ceilão e, também, para a Ásia Menor, Médio-Oriente e Norte de África. Foram do Egito para a Grécia e daqui irradiaram por a Europa, via Roma. Na América pré-colombiana os títeres eram instrumentos exclusivos da magia (Ribeiro 2011: 28).

É fundamental observar o caminho que Delgado traça em sua pesquisa onde sita a migração das marionetes de forma sintética e peculiar em sua explicação sobre como os bonecos caminharam através dos tempos até chegar à Europa e migrando para a América pré-colombiana. Segundo Delgado, “Neste continente os primeiros teatros de fantoches foram importados da Europa” (Ribeiro 2011: 28). Esse fato prova que as marionetes das Américas eram eruditas e que ao longo dos anos foram absorvidas pela tradição popular. Numa entrevista feita na revista *Platéia*⁵, o entrevistador pergunta a Henrique Delgado: - “Em que se baseará o facto de o teatro de marionetas raramente ser incluído nos estudos e histórias de teatro quando houve cultores de grande craveira deste teatro?” (Delgado 2011: 30). Delgado responde dissertando o fato no contexto histórico:

⁴ “Lemercier de Nauville: Marionetista frenceis que de maneira curiosa entra no mundo das marionetas, segundo Borba,” Lemerier de Neuville que comesou, por instância de amigos, criou um curso teatrinho. A 27 de maio daquele ano, [...] O teatrinho dorou pouco, [...] mas, “Lemercier de Neuville não abandonou a ideia.” (Borba 48: 1987).

⁵ Revista *Plateia*, 31 de Janeiro de 1967.

No Ocidente, os cultores de grande craveira artística e intelectual têm, no geral, feito teatro de marionetes como fiseram teatro humano [...] Já na Ásia se podem aprontar exemplos como o Chikamatsu [...], o qual se notabilizou como auto de obras para o teatro de fantoches.

Cá do nosso lado, os cultos de grande craveira de teatro de marionetas [...] têm sido os artistas populares. [...] Veja o caso do alentejano Manuel Jaleca [...] e o do ribajano Joaquim Pinto. [...] A tradição do teatro de fantoches é essencialmente popular e pouco vestígio vai deichando [...] Como a qualidade literária dos textos, cuja tradição se faz por “via oral”, não é de modo a intereçar a historiadores do teatro humano, estes, que em muito casos, se preocupam bastante com a análise e a apreciação dos textos dramáticos, são naturalmente, levados a subestimá-lo. [...] A fronteira do teatro de bonecos começa exatamente onde acaba a do humano. Enquanto estas noções não estiverem devidamente divulgadas [...] um precoceito nocivo por parte dos intelectuais [...] quase sempre, com bonecos que são meros tacos de madeira com um trapo agarrado (Delgado 2011: 31).

Desta forma, pode-se referir que o preconceito intelectual é a razão pelo qual não existe muitos autores que se dediquem à história do teatro de bonecos.

6.1 MUSEUS DO MAMOLENGO - TIRIDÁ DE OLINDA – BRASIL



Figuras 32, 33: Foto do catálogo do Museu do Mamolengo. Olinda – Brasil.

“O Museu do Mamolengo – Centro de documentação Espaço Tiridá é uma Unidade da Prefeitura de Olinda, sendo inaugurado em dezembro de 1994. Assim está escrito no catálogo, informando ao público seu posicionamento provisório. O museu foi uma realização do bonequeiro Fernando Augusto de Oliveira, o qual por muito tempo colecionava bonecos de mamolengueiros, que na trajetória da sua vida foi adquirindo por amizade e comprando quando era necessário.

O museu é especializado na catalogação e preservação das marionetes populares, mais conhecidas como Mamolengo. Seu foco principal está na preservação dessas marionetes e sua cultura, no entanto não tem previsão de catalogação e aquisição de marionetes eruditas, nem sua história na preservação dessas marionetes.

Lamentavelmente, o processo de aquisição não contempla uma parte da história contemporânea das marionetes que no Brasil é uma realidade merecedora de preservação: as marionetes eruditas. Talvez, no futuro, venha-se a considerar que essas marionetes eruditas também fazem parte da história das marionetes brasileiras. No entanto, é louvável a iniciativa preservacionista dessa cultura bonequeira.

O catálogo do Museu do Mamolengo vem com uma informação que carece de apreciação de seu espólio cultural e artístico.

Assim está escrito:

O Museu do Mamolengo é um espaço artístico, lúdico e mágico. Artístico, pela qualidade e quantidade do seu acervo (aproximadamente 1.000 bonecos antigos e contemporâneos). Lúdico, pelo que oferece ao seu público diversificado e mágico porque através dos bonecos o visitante ou pesquisador penetra num mundo e provocador, os bonecos falam aos visitantes mesmo quando não são manipulados e estão apenas descansando na exposição. Como primeiro museu de bonecos do Brasil, divulga o mamolengo, sua tradição como teatro de boneco da região, singular e expressivo onde os componentes sócio-econômicos são fundamentais à compreensão da cultura nordestina. O Centro de Documentação Espaço Tiridá é uma homenagem ao Professor Tiridá, criação do Mestre Ginu e recriado por Nilson de Moura ator-mamulengueiro do Grupo Mamolengo Só-Riso, idealizador do projeto, e que popularizou o personagem em interpretação inesquecível no Brasil e exterior (Catálogo do Museu do Mamolengo: Olinda. PE.)⁶

É lamentável que nessas informações não estejam citadas a verdadeira história do museu, pois omite o nome de seu realizador completamente e cita o nome do grupo do protagonista da realização do museu que, no mínimo, deveria citá-lo no elogio que faz ao grupo Só-Riso. Fernando Augusto é omitido em dois momentos: tanto no crédito do museu, e também como criador do grupo Só-Riso. Essa lacuna histórica ocasiona falsas interpretações em pesquisas futuras de resgate historiográficas.

No entanto, é louvável que o museu seja preservado, apesar das intrigantes políticas que envolvem a cultura brasileira. Porém, falando com Ênio, um funcionário no cargo de gerente do museu, este informou a luta para a sobrevivência e manutenção do museu, com poucas verbas e sem condições de recursos para divulgação. O museu é pouco visitado pela população local, e quem mais visita o museu são turistas vindos do sudeste brasileiro e estrangeiros que, pela internet se informam da sua existência. Essa população vem com destino certo e pontual, em busca de conhecer a cultura bonequeira popular do Nordeste do Brasil, segundo Enio Mariz de Oliveira.

⁶ Catálogo do Museu de Olinda no anexo.

Entretanto, apesar dessas visitas, que não são muitas, o museu Tiridá se encontra com dificuldades económicas para novos investimentos e os recursos financeiros não são suficientes para a sustentabilidade do museu. O número de visitantes é muito reduzido, não dá para sustentar as despesas mensais do museu.

Ênio, funcionário do Museu do Mamolengo – Espaço Tiridá, na entrevista levanta a tese da migração e sobre o fato de a cultura ter vindo na “barca” reforça o senso comum de que, nesse turbilhão de migrantes tenha vindo entre tantas pessoas, marionetistas, o que permitiu a vertente popular do Teatro de Mamolengo, cujas características da apresentação muito se assemelham às apresentações das marionetes populares europeias.

Depois da entrevista, Ênio mostra a exposição exposta no museu que vai revelando peças de vários mamolengueiros, os quais foram fotografados para registro visual.

Figura 34



Figura 35



Figura 36



Figuras 34, 35, 36: Bonecos do Mestre Solon. Fotos do Autor no Museu do Mamolengo, Olinda. (12 /10/2013).

O mestre Solon é natural de Carpina, cidade do interior do Estado de Pernambuco, sendo um dos mais talentosos mamolengueiros do Brasil. Infelizmente faleceu de forma trágica. Outros mestres mamolengueiros se eternizaram no Museu do

Mamolengo, que muito representa a cultura popular do teatro de bonecos no Nordeste brasileiro.

O Museu de Mamolengo na cidade de Olinda, em Pernambuco, tem como programa mostrar as principais personagens do mundo do mamolengo e do acervo dos principais mestres de cidades da Zona da Mata de Pernambuco.



Figuras 37, 38, 39: Foto do autor no Museu do Mamolengo, Olinda. Bonecos do Mestre Zé Divino.

Essas fotos mostram a autenticidade das marionetes populares, conhecidas como mamolengos, são elas marionetes de luva e vara, porém, a similaridade que elas têm com as marionetes populares européias e, principalmente, com as de Portugal é notória, quando são observadas nos museus de ambos os países.

Dom Roberto no Museu de Lisboa e outras tantas do folclore português lembram as marionetes populares brasileiras no museu de Olinda, Pernambuco no Brasil. Nas fotos, observam-se as semelhanças que as marionetes populares têm com as autênticas portuguesas do campo, dos vinhedos, com seus lenços na cabeça e suas vestes longas, porém, essas marionetes estão representando personagens típicas da zona canavieira, região da Cana de Açúcar, Zona da Mata do interior do Nordeste.

No período colonial, as senhoras dos engenhos portugueses vieram com os seus maridos, donatários das Capitânias Hereditárias. Essa herança plástica denota que, não

só, as marionetes religiosas estavam presentes no cotidiano popular, como as marionetes eruditas eram bem aceitas nos Arraiais e vilas das Casas dos Engenhos.

Além das semelhanças plásticas com as marionetes européias, os mamolengos têm mais similaridade na parte textual.



Figuras 40, 41: Fotos do autor no Museu do Mamolengo. Olinda – Brasil.

A literatura de cordel, vinda de Portugal para o Brasil, é a estrutura textual do Mamolengo, e a sua temática se assemelha com as temáticas da Comédia Dell 'arte.

Na maioria das vezes, os temas são críticas sociais, que envolvem os poderosos da política e da Igreja, ridicularizando-os; porém, não há uma intenção consciente social da política, o que há é puramente de escracho e brincadeiras, típico da cultura popular que está registrada em todos os brincantes.

O mesmo acontece com o brincante Dom Roberto em Portugal: a intenção do marionetista popular não está na política, mas no livre escracho das mazelas sociais, tornando-o verdadeiro menestrel da literatura dramática popular. O espetáculo do Dom

Roberto mostra elementos que existem no espetáculo do mamolengo, porém, o brincante português vislumbra as tradições européias, como a tourada, o sinistro com a participação do diabo e da morte, da herança religiosa que Dom Roberto sempre vence e como protetor das mulheres.

Tais ações também acontecem no mamolengo com o anti-herói Benedito ou Tiridá, personagem com as mesmas características do Dom Roberto, sendo que ambos os heróis brasileiros são negros o que difere na construção da marioneta. No caso do mamolengo, relata os problemas sociais e a linguagem na sua maioria é de duplo sentido, tendendo mais para uma plateia de adulto que de infantil e usa figuras fantásticas e sinistras como a do diabo, da morte e do fantasma com origem na herança religiosa. No entanto, recebe uma dose de malícia e sensualidade, oriunda da culturalização africana, e uma ingenuidade vinda do silvícola. Estas figurações mantêm fortes influências no ritmo dramático de representar o espetáculo, mas sem usar a palheta como os bonequeiros portugueses usam para a voz do boneco. O diálogo fica mais legível, pois o forte da brincadeira são as piadas ritmadas que o mamolengueiro tem.

6.2 VISÕES CONTRASTIVA E COMPARATIVA ENTRE PORTUGAL E BRASIL NAS ARTES DOS TÍTERES.

O capítulo pode ser considerado polémico na estrutura dos argumentos contrastivos e comparativos, na problemática das similaridades, entre as manifestações folclóricas de Portugal e do Brasil. Sabendo que o Brasil historicamente foi uma colónia portuguesa, pode-se especular que toda influência cultural, na sua maioria, tenha vindo de Portugal. Entretanto, outras culturas foram implantadas naturalmente como as dos silvícolas, chamados erroneamente de índios e a dos africanos, que chegaram ao Brasil a contragosto na condição deplorável de escravos. Posteriormente, foram chegando os colonos oriundos de vários países europeus o que tem tornado o Brasil num verdadeiro caldeirão cultural.

O Nordeste, a primeira região a ser desenvolvida no plano colonial de que a Bahia foi a primeira capital, e Pernambuco o Estado em que o desenvolvimento económico da cana de açúcar teve seu esplendor, recebeu como herança cultural a maior diversidade de brincantes, sendo até aos dias atuais reconhecido como um Estado ricamente folclórico e tradicional na cultura popular. Recife, capital de Pernambuco, uma cidade metropolitana, berço de tantas manifestações culturais, tendo sua maior representação cultural o Carnaval e o Frevo,⁷ é também conhecida pelos seus mamolengos, os bonecos do povo que se encontram em todo o Estado pernambucano.

Portugal, um país do continente europeu, é apresentado por Gilberto Freire como o estado europeu mais adaptado aos trópicos por miscigenação mourisca. Tendo em sua história a formação da própria Europa, recebe influências dos seus vizinhos do continente, em particular da Espanha que por um momento histórico partilhou uma governação real com Portugal. A Inglaterra e a França são também países bastante presentes na formação histórica e cultural dos lusitanos. A religião é um ponto catalisador dessa dominação cultural entre a Espanha e Portugal. O teatro de bonecos no período da Idade Média é largamente difundido como veículo de catequização de uma cultura mambembe que encontra na Itália o berço da arte medieval. Nesse

⁷ **Frevo:** Substantivo masculino. Rubrica: dança regional Pernambucana, Alagoas. Dança compasso binário e andamento rápido, surgida no século XIX, na qual os dançarinos, portando guarda-chuvas fantasiosos, executam coreografia individual marcada por ágil movimento de pernas que se dobram e se estiram freneticamente (Houaiss: Dicionário eletrônico).

aspecto, entre Portugal e Brasil a culturalização das marionetes é diferente em alguns aspectos e semelhantes em outros. O Brasil recebe a cultura colonial que inserida com a cultura africana e silvícola, o que faz com que as semelhanças tenham seus contrastes em determinados aspectos, mas em outros mantém suas raízes.

O Mamolengo e o espetáculo de Dom Roberto são um bom exemplo dessas similaridades culturais. Para melhor entender os contrastes e as semelhanças dessa atividade cultural das marionetes brasileiras e portuguesas é necessário recorrer às raízes das tradições de ambos os países.

O Mamolengo, teatro popular da região do Nordeste do Brasil, provavelmente tem suas raízes na manifestação catequética das apresentações das marionetes de luvas e varas que aconteciam no período da colonização do Brasil por Portugal. Porém, há um problema que se perde no tempo da história e que está presente na dramaturgia das apresentações dos mamolengueiros populares que intriga a investigação – sua estrutura dramática remonta as estruturas teatrais européias da comedia *Dell'arte* e das influências de Molière e também se encontra com as mesmas características na apresentação do Dom Roberto de Portugal.

Portanto, a divergência não está na estruturas dos folguedos, mas talvez na formação sociológica do povo brasileiro. E em contra partida a convergência está na migração de grupos europeus, principalmente portugueses; segundo Magda Modesto, “A característica marcante da colonização portuguesa foi a assimilação – étnica e cultural. Assim, o colonizador do Brasil trouxe consigo, não só seu passado europeu, mas também, as influências culturais recebidas em seus contatos através do mundo” (Modesto 2002: 199).

O fato não está longe de provas, muito pelo contrário; as pesquisas mostram que nos registros portuários de Portugal, as naus eram equipadas com armas, alimentos e espetáculos de bonecos que serviam para amenizar e distrair os marinheiros e seus comandantes na exaustiva viagem. Modesto reforça essa afirmação no seu artigo: “Se o teatro (religioso e profano) era exercido a bordo das naus portuguesas em suas viagens ao Brasil e à Índia” (Modesto 2002: 202).

O novo mundo era rico em novas oportunidades e era, também, um refúgio para os perseguidos pela Igreja Católica, em Portugal, entre eles os judeus que na condição de cristãos-novos chegavam em número bastante relevante principalmente ao Recife, em Pernambuco.

Na comprovação migratória, Modesto reescreve:

As similaridades de técnicas com o títere português Dom Roberto. Levam a uma associação com este, e no século XVI a arte do títere já era apreciada e exercida em Portugal, como atesta J. Varey em *História de los Títeres em España*; seu teatro (religioso e profano) era exercido a bordo das naus portuguesas em suas viagens ao Brasil e à Índia; e se Hernán Cortéz foi acompanhado por um titeiriteiro em sua viagem a Honduras, como confirmado por Varey no mesmo livro, a probabilidade dos portugueses terem trazido títeres para o Brasil se apresenta como factível (Modesto 2002: 202).

Portanto, o teatro profano tem fortes indícios que chegou ao Brasil com suas influências europeias e miscigenadas com o circuito cultural da Europa. Mas, o Brasil era uma colônia e como tal não desfrutava abertamente da cultura europeia, a proveniente da França e Espanha. Portanto a influência que recaía na população miscigenada do Brasil no que se refere à dramaturgia das marionetes, provavelmente no seu início foi principalmente portuguesa.

Mas uma variável que aconteceu no Brasil e não aconteceu em Portugal foi a cultura dos escravos, dos índios, que é bem diferente das influências da culturalização portuguesa herdada, pelas influências migratórias das marionetes da Europa e de seus dramaturgos. Modesto mostra que no seu trabalho, citando autores relevantes, a comprovação da sua pesquisa e diz:

Olenka Dardowska Nidzgorski declara em *marionnettes em Territoire Africain* que no século XIV, Ibn Battuta já havia registrado a existência de títeres em Mali. Por isso, é possível especular que os recém-chegados da África tenham trazido, consigo a tradição de seus títeres. Sua influência pode ser notada nas cenas de trabalho no campo, traço peculiar de algumas encenações africanas e vietnamitas, e freqüentes nos espetáculos dos “Mamolengos” (Modesto 2002: 202).

O problema está no material inexistente para comprovação na analogia comparativa que revele documentalmente essas posições antagônicas. Porém, os indícios vão sendo reveladores nas comparações culturais entre Portugal e Brasil, sendo o Mamolengo a expressão máxima da cultura do bonequeiro no Brasil e Dom Roberto em Portugal. Estes são ambos populares e exercidos nas camadas mais pobres dos dois países e por essa associação, têm grandes semelhanças e características na forma de se apresentar, utilizando tendas semelhantes e bonecos com as mesmas construções.

A influência no Brasil traz o elemento negro, o anti-herói do brincante – o Benedito, o Tiridá, o João Redondo com sua linguagem poética e ferina, sarcástica e

ingênua, mostrando o talento natural dos mestres de Mamolengo. Modesto reforça essa afirmativa dos mamolengueiros dizendo:

Num espetáculo dinâmico – com danças, canções, brigas, insinuações e truques, os títeres, na “Brincadeira do Mamolengo”, como num cordel, retratam a vida material, mítica e social da comunidade. Por salientarem a alegria, as aflições, o trabalho, a morte, e a malandragem, despertando a consciência da coletividade. Acima de tudo, apresentam a idealidade de sua comunidade; faz uma festa, uma análise de grupo, uma ação político-social! (Modesto 2002: 202).

O texto retrata muito bem a realidade da dinâmica do espetáculo do Mamolengo e mostra que os propósitos sociais também vão ser diferentes dos propósitos das apresentações do Dom Roberto. O repertório do teatro Dom Roberto inspira-se simultaneamente na tradição europeia que lhe deu origem e nas peças populares do teatro de cordel.

O Mamolengo tem parte do seu repertório nos cordéis; porém, o mamolengo se difere do Dom Roberto pela miscigenação das influências dos africanos e dos veículos que propiciaram uma forma peculiar de se apresentar de maneira improvisada, seguindo um roteiro de entrada dos personagens com participação do público como elemento de ligação com os bonecos. A música e os músicos do mamolengo fazem parte do espetáculo em colaboração ao drama, intervindo no texto e na marcação do tempo do espetáculo; é um brincante da irreverência que sem a participação do público o espetáculo perde seu ritmo teatral. O boneco do mamolengo traz em suas características bastante semelhança com as marionetes portuguesas; em geral, são como primos que na sua genética cultural carregam o DNA do Dom Roberto; feito de madeira e retalhos de panos, uma espécie de camisolão tal qual Dom Roberto, a figura do mamolengo tem a mesma substância. Segundo Modesto:

O Títere Tradicional Nordestino, com a música e o sincretismo religioso do país, foi fundido nesse caldeirão de raças, cultural e condições sociais. A estética dramática, as técnicas e os personagens revelam traços daquelas raízes, criando, assim, um Meta-Títere genuinamente brasileiro: A escolha de materiais, o uso intencivo da dança, do canto e da música, assim como a inclusão de alguns personagens típicos, aponta a contribuição nativa. As similaridades de técnicas com o títere português Dom Roberto Levam a uma associação com este, e se no século XVI a arte títere já era apreciada (Modesto 2002: 201)

Perante os relatos e pesquisas oriundas de outros investigadores é comprobatório que a migração dessas marionetas seja de grande valia e a contratividade e comparativa em Portugal e Brasil está devidamente e cientificamente lucidada. O

relato documentado de Modesto é sem dúvida um caminho de investigação dessa relação migratória das marionetes.

Observem-se as figuras comparativas que as fotos revelam entre Dom Roberto e o Mamolengo:



Figura 42: Marionetas tradicionais de Portugal (Catálogo: Encontro - Luso - brasileiro – Teatro Popular de Bonecos)

Espetáculo: O Barbeiro.
Autor: Manuel Costa.

Acreditamos ser importante preservar, demonstrar e incentivar as crianças a “novas” formas de divertimento das atuais. Propomos, por isso, partilhar esta tradição cultural junto das gerações mais novas, contribuindo na preservação e continuidade de uma arte cênica tão rica e tão portuguesa, que as gerações mais velhas jamais se esqueceram dos seus tempos de infância (Encontro – Luso – brasileiro – Teatro Popular de Bonecos).

Na questão da preservação há a preocupação de que as novas tecnologias estão levando o teatro de bonecos ao esquecimento e ao desaparecimento dessa atividade artística popular. Também no Brasil está acontecendo o mesmo que acontece em Portugal. No Brasil, as autoridades públicas, timidamente, mantêm incentivos para preservar a cultura popular e manter a tradição dos mamolengueiros, dando-lhes

oportunidades de espetáculos periódicos nas épocas festivas do São João; também outros projetos são incentivados para tais fins.

A figura das marionetes portuguesas mostra o quanto são semelhantes com o mamolengo, o que pode responder muito bem à questão que contrasta e compara a marionete tradicional do Brasil e de Portugal.



Figura 43: Catálogo: Encontro - Luso - brasileiro – Teatro Popular de Bonecos)

Espectáculo: O Namoro e a Tourada.

Autores: Trulé – Manuel Dias.

As marionetes populares do Brasil são

um espectáculo na técnica tradicional de luva, de fácil compreensão e com uma manipulação extremamente rápida e cheia de acção cuja característica mais importante é o uso pelo manipulador de uma palheta na boca que lhe permite ampliar a voz produzindo efeitos surpreendentes.

Contudo, este pequeno truque limita consideravelmente os sons que é possível produzir, originando a adopção de um vocabulário próprio baseado, sobretudo, em palavras cujas consoantes se articulam no palato, particularmente os "R"s". O TRULÉ com os Robertos representa dois sketches tradicionais: O Namoro e A Tourada. Com duração aproximada de 25 minutos, é um espectáculo recomendado para animação de rua, funciona bem em praças, praias, feiras e espaços amplos (Encontro - Luso - brasileiro – Teatro Popular de Bonecos) .

O diferencial entre o Mamolengo e Dom Roberto está na tradição dos bonequeiros portugueses usarem uma palheta na boca para dar uma sonoridade estridente onde os gestos são mais importantes que o texto; no caso do mamolengo não se usa a palheta, o texto é bem definido e junta a música e os gestos, compõe a cena não tendo uma história definida. Vai depender do público o enredo da trama, pois corre ao sabor do improviso; embora tenha um roteiro e o tema pré-determinado a história tem variáveis finais.

Dom Roberto tem o texto definido, um enredo programado e semelhante com o Mamolengo que tem o título da história e o tema bem popular. As semelhanças dos bonecos respondem muito bem às dúvidas das migrações que essas marionetas tiveram no passado. Mamolengos do Brasil:



Figura 44: (Catálogo: Encontro - Luso - brasileiro – Teatro Popular de Bonecos)

Espectáculo: Mamolengo do João Redondo.

Autor: Marcelo Lafontana.

Espectáculo inspirado no Teatro Mamulengo, folguedo tradicional do Nordeste do Brasil que, com muita animação e picardia, é apresentado nas mais diversas condições: em feiras, escolas, jardins, salas de aula, etc. Conta com personagens de identificação popular e do imaginário social nas suas histórias, como o

malandro João Redondo, o herói Benedito, o Diabo, a Cobra, a Morte, o Soldado e mais um leque de outras simpáticas (e não tão simpáticas) criaturas. (Encontro – Luso – brasileiro – Teatro Popular de Bonecos).

A cor avermelhada corresponde à mesma cor do Dom Roberto; não havendo uma preocupação com a cor da pele humana, o lúdico torna-se mais evidente na plasticidade que essas marionetes têm. A linguagem é picante e cheia de duplo sentido, tradição herdada do teatro europeu.

Outro exemplo está na caracterização que o boneco tem com outros brincantes, como é o caso do Bumba-meu-boi de Pernambuco com a figura do personagem Mateus. Este personagem lembra figuras da comédia *Dell'arte* que é a mesma origem e semelhança com Dom Roberto.



Figura 45: (Catálogo: Encontro - Luso - brasileiro – Teatro Popular de Bonecos)

Espectáculo: Exemplo de Bastião.

Autor: Walter Cedro.

“Coordenado por Walter Cedro, o grupo Mamolengo Sem Fronteiras teve início no ano de 1996 a partir da convivência do mamolengueiro e

mestre Chico Simões” (Encontro - Luso - brasileiro – Teatro Popular de Bonecos). O marionetista que interpreta essas marionetas é uma bonequeira erudita que resgata no trabalho o estilo e forma de representar a maneira dos bonequeiros tradicionais. Suas marionetas são na maioria compradas aos mamulengueiros e outras confeccionadas no estilo popular de construção com as mesmas técnicas dos mestres mamulengueiros.

O outro elemento de semelhança do Dom Roberto com o Mamolengo está na figura do boi, que em Portugal refere-se às touradas e no Brasil está relacionado com o brincante Boi Bumbá que é o mesmo do Bumba-meu-boi.

Nessa foto a figura do boi está representando o Boi do Maranhão, que é diferente do brincante pernambucano, mais alegórico que teatral.



Figura 46: (Catálogo: Encontro - Luso - brasileiro – Teatro Popular de Bonecos)

Espectáculo: A festa da Rosinha Boca-Mole

Autor: Danilo Cavalcante.

Criador do Mamulengo da Folia nasceu no Sítio de Taruassu, em Canhotinho/PE, e tem se destacado tanto no Sudeste como em Pernambuco, adaptando a brincadeira tradicional a partir de outros elementos. Contemplado com o prêmio Culturas

Este é outro exemplo de bonequeiro erudito que, por influência do popular, torna-se um representante moderno da tradição bonequeira do Brasil. Essa forma de transmissão erudita é uma tendência natural da evolução social; porém, não perde a tradição e muito desses novos bonequeiros são filhos dos tradicionais mamolengueiros que tiveram acesso aos estudos e se formaram em cursos superiores. O mesmo acontece em Portugal; a retomada dos espetáculos do Dom Roberto foi revitalizada por universitários da Universidade de Évora em recuperar as marionetes tradicionais que estavam desaparecendo no cenário cultural de Portugal. Um dos resultados dessa preservação é o Museu das Marionetes em Lisboa e o livro “Henrique Delgado – contributos para a história da marioneta em Portugal / Rute Ribeiro”.

6.3 GRUPO MONTEIRO LOBATO

Este registro sobre o teatro Monteiro Lobato é muito importante por ser um grupo pioneiro na arte das marionetes de fios no Brasil, e que sua história passou em branco, sem ser reconhecida como deveria ser; qualquer oportunidade é necessária para registrar a história de Carmozina Araújo e Veridiano Araújo, e dessa forma não morrer no esquecimento histórico do registro universal da humanidade.

Carmozina Araújo e seu esposo Veridiano Araújo, ambos já falecidos, deram origem ao Grupo Monteiro Lobato. Esta iniciativa se deve a um curso que Carmozina fez numa instituição filantrópica chamada Pestalozzi.⁸ Por volta dos anos 1930, Veridiano muda-se para uma fazenda da família Pereira de Araújo para refugiar-se em Garanhuns, interior de Pernambuco.

Nessa cidade, ele conhece Carmozina, com quem se casa. Ela formada em biblioteconomia e ele, um funcionário público prestes a ser um desempregado, media força desigual com o poder público. Nesse clima de desespero e dificuldades econômicas, uma das saídas para complementar o orçamento doméstico estava no talento de Carmozina, que era uma excelente costureira e no novo aprendizado das artes dos títeres, fundado em 1949 no Recife.

O casal começa a construir suas marionetes, criando o Teatro Grupo Monteiro Lobato, em homenagem ao seu amigo o escritor Monteiro Lobato e inicialmente, exibindo-se nas festividades da família. Porém, as atividades políticas de seu esposo Veridiano, novamente proporcionam-lhe uma fuga para o Rio de Janeiro. Essa parte do Brasil permite uma melhor posição de desenvolvimento do trabalho das marionetes, que na época passa a ser o principal motor econômico existencial para a vida do casal. Em 1954, o Teatro de Marionetes Monteiro Lobato ficou sediado na Avenida Radial Oeste, no Maracanã.

Carmozina e Veridiano passaram a ser o referencial das artes dos títeres e deles surgem vários grupos de marionetistas no Rio de Janeiro. Ela funda junto com seus amigos marionetistas a associação dos bonecos do Brasil, a ABTB,⁹ dando início a um

⁸ Pestalozzi: Organização filantrópica internacional.

⁹ ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos)

movimento nacional de organização dos marionetistas. Em 1974, ao completar seu Jubileu de Prata, o Teatro de Marionetes Monteiro Lobato recebeu da Assembléia do então Estado da Guanabara um voto de louvor e congratulações, e o título de utilidade pública.

Em 1975, Carmozina é premiada na Academia Brasileira de Letras com o prêmio Artur Azevedo com o seu texto *Chica da Silva, a Negra*. Carmozina constrói, no fundo do quintal da sua casa, um teatro fixo de marionetes, em São Cristóvão, perto do mais famoso campo de futebol do Brasil, o Maracanã. Ela não só construiu um teatro de marionetes, como também uma escola espontânea de onde, sem pretensão, surgem vários grupos de marionetistas de fios no Rio de Janeiro. Em 1978, Carmozina volta para o Recife, Pernambuco, decepcionada com o tratamento dado ao seu teatro. O Teatro Monteiro Lobato era uma realidade no bairro e na cultura popular do Rio de Janeiro, porém, seu teatro não foi reconhecido pelo governo e recebeu só a indenização da casa.

Carmozina volta para o Recife com uma promessa feita pelos seus amigos: seria bem acolhida, a mãe das marionetes. Esta artista recebe a medalha de honra de mérito do Engenho Massangana, das próprias mãos do escritor de *Casa Grande e Senzala*, Gilberto Freire.

Madre Escobar, na época diretora do CECOSNE e amiga de Carmozina, a convida para fazer uma temporada no teatro da instituição, que naquele momento estava muito conhecido por ser um espaço dedicado ao entretenimento juvenil e era bem frequentado pela população. Nesse local, Carmozina e Veridiano arregimentaram novos membros para compor o elenco do teatro Monteiro Lobato.

No Recife, posterior à temporada do Grupo Monteiro Lobato no CECOSNE, e motivado pela experiência do trabalho com os títeres, surgiu no ano de 1979 o Teatro Bonecartes, uma concepção de Laércio Pereira de Araújo Junior e de sua esposa na época Silvia Mariz de Araújo, que por muitos anos deu continuidade ao legado do Grupo Monteiro Lobato de Carmozina e Veridiano.¹⁰ Essa história é uma experiência pessoal vivida pelo autor da presente dissertação, que teve o prazer de participar nos momentos finais dos pais das marionetas do Brasil, mantendo com muito sacrifício a tradição familiar das marionetas com o Teatro Bonecartes, junto da atual esposa Riwa Litwak.

¹⁰ Primo em primeiro grau de Laércio Pereira de Araújo, pai de Laércio Junior, primo em segundo grau de Veridiano.

O legado deixado por Carmozina e Veridiano é mais uma prova de migração e herança da multiplicação da arte titereira que ocorre no momento contemporâneo e deixa veracidade em hipóteses que o exemplo atual pode servir de parâmetro para sustentar a possibilidade histórica que, no passado, tinha similaridades da difusão e absorção desse tipo de migração dos títeres no Brasil. A realidade histórica está no seu presente. Atualmente, no Recife, devido à passagem de Carmozina e Veridiano, existem dois grupos, o Teatro Bonecartes e o Teatro Lobatinho, ambos saídos da experiência e influência do Grupo Monteiro Lobato. O processo migratório está presente nesses grupos formados por influência de Carmozina e Veridiano, que são os únicos marionetistas de fios do Recife.

Esse processo cada vez mais se intensifica e se multiplica em todas as instâncias artísticas. O Teatro Bonecartes e o Lobatinho são a prova viva que no passado tenha acontecido de forma similar essa migração dos bonecos em todo o Brasil, principalmente na região do Nordeste e mais ainda em Pernambuco, Recife.

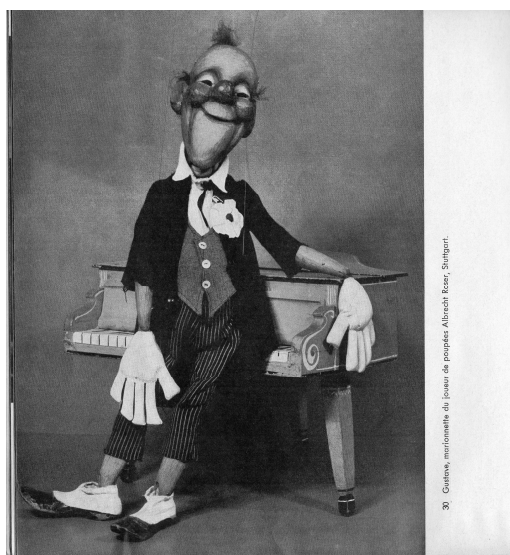
Porém, atualmente, não existem pesquisas oficiais que constatem a existência dessas marionetas eruditas, ficando dessa forma só registros extras oficiais por meio da imprensa escrita e oral. No que concerne à migração, os indícios provam a mobilidade das marionetes em se adaptarem aos novos momentos históricos, quer seja por herança cultural quer por migração casual. A prova está na probatória das tradições dos Mamolengos e do Dom Roberto, que vindo dos confins da existência humana reaparece em todos os lugares civilizados do planeta. Injustamente ignorada, por séculos, a sua história atualmente tem vindo a ser reconhecida timidamente pelos pesquisadores e investigadores.

Mas por mais que se pesquise, o erro ainda acontece quando não registra as marionetas eruditas e, assim, ficam sendo colocadas como um brinquedo caindo no esquecimento. É preocupante, pois trata-se de uma arte milenar que provavelmente foi o despertar do imaginário da humanidade no período do homem das cavernas e que alimentou a imaginação progressiva do robot, do cinema e da comunicação. As marionetas possibilitaram as inspirações artísticas das novas descobertas científicas, propiciando o despertar da criatividade.

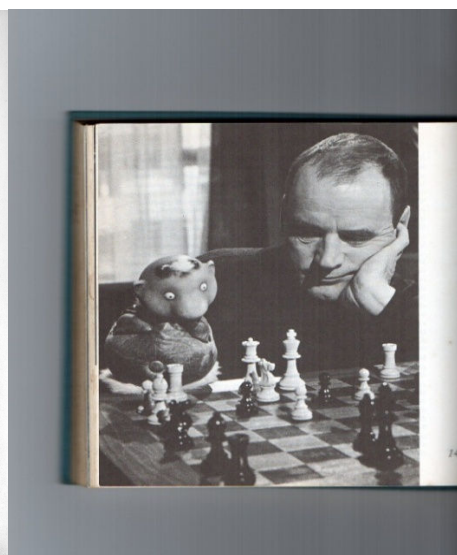
A foto seguinte mostra uma das mais autênticas tradições do folclore do Nordeste, apresentando o Bumba-meu-boi, por marionetes de fios da Bonecartes. Na outra foto está o mestre que propiciou uma grande evolução das marionetes.



Figura 47: Foto do autor: TEATRO BONECARTES.¹¹



Figuras 48;49: Gustaf: Albrecht Roser.
Foto da revista: *Le Théâtre
De Marionnettes em Allemagne.*



Albrecht Roser.
Foto do Livro: *Albrecht Roser
Gustaf end sein ensemble.*

Mestre número um da arte dos títeres internacional marionete erudita, Albecht Roser muito influenciou a evolução da técnica do marionetista Laércio Junior.

¹¹ Espetáculo do Bumba-Meu-Boi do Capitão Boca Mole encenado pelo grupo Teatro Bonecartes em 2012. Marionetes eruditas de Laércio Pereira de Araújo Junior.

CONCLUSÃO

A importância histórica da argumentação feita neste trabalho é recapitular a história das marionetes através dos tempos e mostrar a saga destas, durante as suas migrações pelo planeta, evidenciando como foram essas influências. Também teve como objetivo reforçar a hipótese das migrações, desde as épocas mais remotas da formação social humana, até aos dias atuais.

As marionetes, diante de tantas diversidades como a Revolução Industrial, o surgimento da rádio, do cinema, da televisão e de tantas tecnologias e modalidades diversificadas de entretenimento, encontraram na sua própria essência mambembe a sua força de resistência, e renovando-se a cada momento na nova era.

Por força artísticas estas sobreviveram com novas roupagens, como é o caso sustentado por pesquisadores folcloristas, os quais teorizam hipoteticamente que as marionetes no Brasil surgiram com os jesuítas, na catequese dos índios e através das populações mais pobres que, por similaridade, mantinham com as apresentações eruditas dos religiosos.

Estas passaram a ser apresentadas pelo povo mais simples, desprovido socialmente, onde por uma malga cultural de influências entre os povos silvícolas, africanos e europeus surgem as marionetes tradicionais, os conhecidos mamolengos no Brasil. Não havendo outra explicação para tal fenómeno, esta dissertação tem o seu apoio nas origens de outros brincantes como a Quadrilha Junina, Bumba-Meu-Boi, Samba, Maracatu, Reisado¹² e muitos outros.

Porém, muitos desses brincantes já eram vivenciados na Europa, portanto o trabalho desta dissertação se sustenta por uma forma diferenciada da explicação dos acadêmicos que repassam esses brincantes populares como originalidade cultural.

A globalização da informação, nos dias atuais, permitiu novas hipóteses do conhecimento, que alguns anos atrás não eram possíveis, e novas revelações são vinculadas a todo o momento, mostrando que as mobilidades culturais tanto do presente como do passado aconteciam quase da mesma forma. A diferença é que, na

¹² Quadrilha Junina, Bumba-Meu-Boi, Samba, Maracatu, Reisado: todos são manifestações folclóricas do Brasil.

atualidade, os registros dessas mobilidades são, automaticamente, veiculados nas redes sociais e de forma imediata transmitidos pelos meios de comunicação.

No passado, um acontecimento passava meses ou até anos para ser registrado. As marionetas passaram séculos na obscuridade científica sem qualquer registro, o que não retira o mérito do conteúdo histórico, mas permite especular em outras direções investigativas.

Cientificamente, tratando-se de investigações históricas, a verdade só poderia ser de uma forma tecnológica, se o homem pudesse transportar-se no tempo e voltar ao passado para vivenciar os acontecimentos, coisa que até ao presente momento a ciência não resolveu.

O trabalho apresentado não tem a pretensão da verdade absoluta, mas levanta novos caminhos para estimular novas investigações científicas que permitam, cada vez mais, penetrar nesse universo intrigante das artes e, particularmente, das marionetas.

O teatro de bonecos para ser desvendado e historicamente registrado requer um tratamento severo e permanente de múltiplas pesquisas, que devem envolver diversos profissionais na busca de vestígios arqueológicos, linguísticos e escritos, referenciando histórias pertinentes do teatro de marionetas.

O objetivo desta dissertação foi aproximar autores que, de uma forma ou de outra, investigaram dentro do possível a história das marionetes.

Tanto o trabalho investigativo de Henrique Delgado como o de Hermilo Borba Filho se converteram na preocupação de registrar no seu foco os textos dos marionetistas tradicionais. No entanto, Delgado teve a preocupação de relatar as condições sociais e de vida dessas personagens, fazendo pesquisas e entrevistas com os grupos que atuam e suas famílias, mostrando uma outra realidade dos artistas populares, a pobreza, que é uma situação *sine qua non* para os marionetistas populares de acordo com os investigadores, tanto no Brasil como em Portugal.

Delgado mostra essa condição social provocadora do desaparecimento da tradição em que seus descendentes não praticam mais essa atividade e migram para outras profissões na busca da sobrevivência; e no caso de Hermilo, o consenso é que a pobreza, a simplicidade, a ingenuidade, o analfabetismo fazem parte do verdadeiro e puro mamolengueiro.

Ana Maria Amaral é uma autora que mostra outra visão investigativa, não mais se restringindo a compilar textos teatrais dos mamolengueiros e tratando historicamente as origens das marionetas, desde o teatro de máscaras às sombras

chinesas e a nova tendência de rotular o teatro de marionetas de teatro de animação, que engloba todo tipo de representação com objeto.

Dessa forma, a autora abre um leque de possibilidades investigativas, proporcionando teorizar que a origem das marionetes, seja do maracá do Pajé das tribos indígenas tanto da África como das Américas ou dos povos de todas as regiões do planeta, provem da necessidade de animar objetos. Através da manipulação desses objetos determina-se a teoria da origem de que as marionetes surgiram dessas manifestações.

A abrangência investigativa deste trabalho tem a preocupação principal de mostrar e registrar o movimento e a herança que essas migrações proporcionaram no Brasil e principalmente no Recife e em todo o Estado de Pernambuco, onde o movimento de bonecos historicamente foi mais intenso.

Pernambuco deu origem às marionetes de luvas e varas que proporcionaram os mais relevantes marionetistas de fios do Brasil, considerados o pai e a mãe das marionetes, Carmozina Araújo e seu esposo Veridiano Araújo.

Até ao presente momento, não se tinha um registro de caráter científico evidenciando esses personagens históricos dando-lhes o direito de ser perpetuado com os seus trabalhos que tiveram relevância na tradição das marionetas de fios no Recife, legado perpetuado na fala de Niedje, do grupo Lobatinho como afirma: “É tão difícil eu descrever isso, porque o Lobatinho é a minha vida, aliás, é a nossa vida. Quando eu entro aqui eu sinto meu pai, a presença dele. Eu sei que tudo que ele fez é aqui”. A resposta mostra que a tradição das marionetes de fios em Recife, Pernambuco, está garantida a outras gerações. O mesmo não acontece com o Boncartes. Por falta de apoio e desinteresse público, a tradição para no seu criador Laércio Pereira de Araújo Junior, seu legado cultural provavelmente vai ter o mesmo destino de seu primo Veridiano Araújo, uma vez que seus descendentes, por motivo de melhor posição social, não abraçaram a causa de seus pais e as marionetes do Teatro Monteiro Lobato se perderam na cheia e no esquecimento.

A questão deste trabalho é retomar a busca por novas investigações que permitam maior compreensão e a investigação sobre as marionetes. As suas mobilidades proporcionam relevantes hipóteses ao problema das migrações titereteira até então desconhecidas ou mesmo pouco investigadas. No entanto, as migrações humanas povoaram todo o planeta desde a formação dos continentes e da existência humana. Essas migrações levaram não só o homem a novos desafios como também as

suas culturas e costumes. As expressões mais relevantes da cultura estão no espírito criador das artes, e encontram no teatro de marionetes uma atividade artística que aglutina várias expressões artísticas. Um verdadeiro titereteiro é um artista plástico na escultura, na modelagem, pintura e na engenharia mecânica, e se ele for, ao mesmo tempo, marionetista, soma às propriedades das artes cênicas, a dramaturgia, a dança, a escrita autoral, a arte da iluminação e outros atributos das expressões artísticas, como a poesia e a arte da improvisação.

Todos estes atributos permitiram aos titeriteiros e marionetistas ser mambembes. Esse costume lhes propiciou mobilidades, aventuras e não é de se espantar que eles tenham conquistado os confins geográficos da terra, viajando em naus, divertindo os tripulantes nas viagens.

Tanta mobilidade e frenéticas aventuras resultaram em escassos registros das suas profissões; seriam, por certo, marinheiros, trabalhadores autônomos ou até degredados sem registros alfandegários, sem identidade profissional.

A tradição deles é de repassar seus legados de forma oral, não escrita, por motivos históricos do analfabetismo, que na época dos descobrimentos se justificava porque a maioria da população mundial era analfabeta. A arte das marionetes, por ser considerada pelos pesquisadores das artes plásticas como uma arte menor, justifica a escassez de informação histórica nos meios acadêmicos.

Porém, responder aos problemas da investigação relevantes à história das marionetes, principalmente na questão migratória, necessita-se averiguar profundamente esse processo com mais cuidado e grandes investimentos.

O tratamento dado a essa investigação se limitou aos anais bibliográficos, ao levantamento parcial de entrevistas a alguns bonequeiros atuantes no Recife, na intenção de mostrar a preocupação de relevância histórica verificando o esforço de preservar essa cultura para novas gerações.

No entanto, ressalva-se que os museus só preservam a memória, não a ação, o cotidiano; a verdadeira existência dessas marionetes consiste na sua transmissão, de forma dinâmica aos novos marionetistas e titeriteiros, como uma arte maior.

No Brasil, essa arte, cada vez mais está caindo num campo perigoso do esquecimento e entrando numa nova era da informática, onde as respostas e envolvimento estão atraindo os jovens ao individualismo dos computadores, *smartphones* e celulares. A arte dramática nos teatros ainda é para uma elite cultural e abastada, dando sobrevivência garantida aos grandes grupos eruditos. Na questão

popular, os brincantes se limitam a ser agremiações carnavalescas e aproveitadas nas manifestações do Natal e no São João, de forma alegórica para as atrações turísticas e assim perdendo a sua autenticidade.

O trabalho dissertativo incorpora imagens que são relevantes à teorização das similaridades que existem entre as marionetes portuguesas e os mamolengos nordestinos. As fotos são mais reveladoras que as palavras propiciando interpretações diferenciadas ao observador, deixando-o livre para suas próprias conclusões. Desta forma abrangem maior campo, dando reforço à hipótese migratória por meio visual. Além de ser um registro fiel da realidade, não utilizando palavras, a imagem não falseia a realidade; pessoas de relevância cultural que a fotografia eterniza no momento do clique e, posteriormente, encontradas nos anais históricos, reforçam a memorização do leitor na fixação dos fatos descritos pelo autor. Muitas fotos expostas nesta dissertação foram obtidas em livros raros, que mereciam atenção e reedição, pela sua importância pictórica e histórica, além de reveladora de marionetes que na atualidade só podem ser encontradas nos museus ou em coleções particulares.

O estudo das artes, onde se revelam plasticidades à criatividade, não pode ser descrito só com as palavras. O reforço fotográfico é essencial na descrição que se quer fazer de uma peça artística, o modo como o artista titereteiro constrói, pinta a marioneta, a similaridade cultural entre esses artistas, tal como o tipo de tenda ou palco, em que se apresentam. Também utilizam carroças cobertas de lonas que servem para viajar de forma mambembe e não poderiam ser reveladas sem o recurso fotográfico.

As tecnologias estão para ser usadas em benefício da ciência e resgatando figuras por meios de escaneamento, permitindo resgatar essas imagens que, ao passar dos tempos, poderiam se perder e não mais existir na sua forma primária, requerendo restaurações minuciosas. Muito se faz para preservar integralmente um documento que é fotografado e catalogado. Uma das formas mais dinâmicas para a preservação é a publicação em livros, pesquisas, revistas, jornais, monografias, e em todo tipo de impressão.

A imagem é um recurso visual que mostra sem palavras o que está filmado no momento temporal do registro histórico no qual foi fotografado. Ela é uma realidade incontestável que fica gravada na película ou na memória da máquina fotográfica. A intenção de registrar os novos grupos, que foram formados por migração, é relevante ao tema, pois mostra o que está acontecendo nos dias atuais. Ela serve como base para

explicar o passado. A história do bonequeiro Augusto do Ceará é prova viva de como acontecem as mobilidades desses marionetistas e o exemplo de Carmozina e Veridiano mostra, com clareza, a transição cultural européia e entre as regiões do Brasil. As marionetes de fios podem ter pisado no Brasil bem antes desse fato ter acontecido com Carmozina; porém, as marionetes de fios não tiveram o mesmo sucesso que as de luvas ou as de varas por serem mais fáceis de fabricação e manipulação que as de fios, pois requerem maior complexidade de fabricação, manipulação.

Um exemplo clássico de uma grande escola de marionetes no Recife foi Madre Escobar, na instituição CECOSNE, com o seu Teatroneco, que muito contribuiu com sua escola de marionetes para as técnicas de luva, vara e sombras, servindo para formação de muitos bonequeiros em Pernambuco que se espalharam por outras regiões do Nordeste disseminando a cultura bonequeira, como é o caso de Augusto do Ceará.

Todos esses registros mostram uma radiografia atual dos movimentos das marionetas e permitiram assimilar comparações hipotéticas de comportamento migratório entre o presente e o passado, demonstrando que a história é espiral onde os acontecimentos se repetem. A probabilidade de ter acontecido no passado é considerável pelas evidências das similaridades que existem entre as marionetes da Europa e as do Brasil.

O trabalho dissertativo conta com momentos vividos do próprio autor que é marionetista e titereiro profissional que, por força do destino, teve a honra de conhecer e participar do último curso do mestre alemão Albrecht Roser, na Espanha, em Sevilha, no ano de 1986, onde teve a oportunidade de ouvir do próprio mestre a sua história que muito o impressionou e ficou marcada na sua memória. Embora, não tenha registro gravado do relato do mestre, a honestidade em relatar essa história não tem parâmetro científico para comprovação.

Outro momento vivenciado pelo autor é a convivência que teve com Carmozina Araújo e Veridiano Araújo. A história de vida do casal está galgada no conhecimento familiar do autor que tem como base os relatos feitos por seus pais. Na época dos anos 30, o seu avô paterno era um homem de muita influência e protegeu o sobrinho Veridiano de ser preso e torturado ou até morto, mandando-o para o interior do Estado de Pernambuco, onde ele conheceu Carmozina.

A história de vida do autor também faz parte da história do teatro de marionetes do Recife, que começou no CECOSNE, na temporada de espetáculo que

Carmozina realizou nessa instituição, convidado para participar do espetáculo que ela estava em cartaz.

Cada passo dado nesse sentido mostra que tudo o que foi vivido pelo autor doravante estará registrado em seu trabalho para que sirva de referência às futuras gerações, e até contestação e crítica, mas o que não pode ser negado é a veracidade vivida no seu tempo.

O teatro de marionetes, por ser considerado uma arte menor, é também esquecido por pesquisadores que não veem a importância social que essa arte tem. Tudo o que foi dito nesse trabalho investigativo ainda é muito pouco para esse universo rico e cheio de história das marionetas.

Infelizmente, chegou-se à conclusão que a história das marionetas não é relevante, nos meios acadêmicos, para ter um lugar de destaque no contexto histórico dos feitos humanos.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (2005): “Museu da Marioneta de Lisboa”. In: *Catálogo de Exposição*. Lisboa: EGEAC, E.M.
- Abelho, Azinhal (1973): *Teatro Popular Português – Volume VI: Ao Sul do Tejo*. Braga: Editora Pax.
- Amaral, Ana Maria (1996): *Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos*. São Paulo: EDUSP.
- Amaral, Ana Maria (2002): *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora SENAC.
- Artiles, Freddy (1998). *Títeres: História, Teoría y Tradición*. Zaragoza: Teatro Arbolé.
- Bastos, Glória (2006): *O Teatro para Crianças em Portugal. História e crítica*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Bensky, Roger-Daniel (2000): *Recherche sur les structures et la symbolique de la marionnette*. Saint-Genouph: Librairie Nizet.
- Boehn, Max von (1932): *Dolls and Puppets*. London: George G. Harrap & Company, Ltd.
- Borba Filho, Hermilo (1987): *Fisionomia e espírito do mamolengo*. Rio de Janeiro: Ed. INACEN.
- Carvalheira, Luís Maurício Brito (1986): *Por um teatro do Povo*. Ed. Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco.
- Carvalho, Orlando Miranda de (1978): *Teatro de Bonecos*. Rio de Janeiro: Ed. Serviço Nacional de Teatro.
- Cascudo, Luís da Câmara (2012): *Folclore do Brasil*. São Paulo: Ed. Global.
- Coelho, Ângela Maria Luna (2007) : *O Bonequeiro de Escada*. Ceará: Ed. IMEPH.
- Costa, Isabel Alves, e Baganha, Filipa (1989): *O Fantoche que ajuda a crescer*. Rio Tinto: Edições ASA.
- Edmundo, Luis (1956): *O Rio de Janeiro no Tempo dos Vices*. Reis: Ed. Conquista.
- Edmundo, Luis, (1957): *A Côte de D. João no Rio de Janeiro*. Ed. Conquista.
- Ferreira, José Alberto & Seixas, Paula. (2007). *Autos, Passos e Bailinhos: os textos dos Bonecos de Santo Aleixo*. Évora: Ed. Casa do sol Editora.
- Foucault, Michel, (2008) Michel Foucault – *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Edição. Loyola.

- Gilles, Annie (1993): *Images de la marionnette dans la littérature*. Nancy: Éditions Institut International de la Marionnette.
- Gomes, Laurentino (2009) 1808: como uma rainha louca, um príncipe medroso e uma corte corrupta enganaram Napoleão e mudaram a história de Portugal e do Brasil. 3ªed. São Paulo: Editora do Brasil.
- Gonçalves dos Santos, Fernando Augusto (1979): *Mamolengo, um Povo em Forma de Boneco*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- González, Jaime Iglesias (2001): *Barriga Verde, un persoeiro con engado*. Pontevedra: Asociación Socio-Cultural Cedofeita.
- Kobachuk, Manuel (1978): –“*Revista MAMOLENGO N°7, FUNARTE*” (Fundação Nacional de Arte). ED. Gráfica Editora do Livro Ltda. Rio de Janeiro.
- Magalhães, M. M. de S. Calvet de, e GOMES, Aldónio (1964): *A Criança e o Teatro*. Lisboa: Bertrand.
- Magnin, Charles (1862): *Histoire des Marionnettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Deuxième Édition. Revue et corrigée*. Paris : Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs.
- Meschke, Michael (1988): *Una estética para el teatro de títeres*. Trad. Marina Torres de Uriz. Edição – Instituto Iberoamericano. Gobierno Vasco, UNIMA – Federacion España.
- Morel, Nina (1969): *Como Fazer Teatro Com Marionetas*. Trad. Maria Helena Lucas. Lisboa: Mocidade Portuguesa Feminina.
- Moura, Carlos Francisco (2000): *Teatro a Bordo de Naus Portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII E XVIII*, Instituto Luso-Brasileiro de História.
- Novaes, Adauto & outros (1999): *A Outra Margem do Ocidente*. Minc / Furdarp, Cia. Das Letras / Ed. Schwarcz, Lda.
- Oliveira, José Luís de (2010): *O teatro de bonifrates em António José da Silva, o Judeu*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Cultura. Vila Real: Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.
- Paços, Fernando de (2008): *Teatro Infantil. 15 peças de palco*. Lisboa: Editorial Verbo.
- Par, Hans R. Purschke (1957): *Le Théâtre de Marionnettes en Allemagne: Avec 75 photographies et 4 planches en couleur*. Tous droits réservés. Copyright (1957). By Neue Darmstadter Verlagsanstalt Gimbh. Composition: Gachet & Co. Langen par Francfort s. l. Mein.

- Passos, A. A. (1971): *O Mundo Mágico de João Redondo*. (1ª Ed.), Rio de Janeiro.
- Pimentel, Altmar de Alencar (1971): *O mundo Mágico do João Redondo*. Serviço nacional de Teatro.
- Ribeiro, Rute, (2011): *Henrique Delgado – contributos para a história da marioneta em Portugal*. Lisboa: Ed. R.P.O. – Produção Gráfica.
- Roser, Albrecht (1979): *Gustaf und sein Ensemble: Beschreibungen e Puppenspieler*/Albrecht Roser. – 1. Aufl. – Gerlingen: Bleicher.
- Silva, António José (1957): “Esopaida ou Vida de Esopo”. In: *Obras Completas – Volume I*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 119-223.
- Silva, António José (1957): “Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança”. In: *Obras Completas – Volume I*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 17-117.
- Silva, António José (1958): “Anfitrião ou Júpiter e Alcmena”. In: *Obras Completas – Volume II*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 93-223.
- Silva, António José (1958): “As Variedades de Proteu”. In: *Obras Completas – Volume IV*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 3-90.
- Silva, António José (1958): “Guerras do Alecrim e Mangerona”. In: *Obras Completas – Volume III*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 159-284.
- Silva, António José (1958): “O labirinto de Creta”. In: *Obras Completas – Volume III*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 3-158.
- Silva, António José (1958): “Os Encantos de Medeia”. In: *Obras Completas – Volume II*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 3-91.
- Silva, António José (1958): “Precipício de Faetonte”. In: *Obras Completas – Volume IV*. Lisboa: Livraria Sá da Costa – Editora: 91-202.
- Silva, Maria Palmira Moreira da (1998): *Bonifrates e teatro de sombras*. Porto: Civilização Editora.
- Varey, John Earl (1957): *Historia de los Titeres en España (Desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII)*. Madrid: Revista de Occidente.
- Zurbach, Cristine, (2006): *Teatro de marionetas – tradição e modernidade -* Coordenação da edição. Cristine Zurbach. Ed. Casa do sul editora. Coordenação da edição: Zurbach, Cristine.

CATÁLOGOS:

CATALOGO: Encontro - luso - brasileiro – Teatro Popular de Bonecos – 15 A 30 MARÇOS 2013.

MOTOMOR-O-NOVO – ÉVORA – SINTRA – LISBOA – ODIVELAS. (Portugal).

Festival Internacional de Marionetas e Formas Animadas. FIMFA (2010).

Museu da Marioneta de Lisboa- Catálogo (2005).

Museu do Mamolengo – Espaço Tiridá – Catálogo. (2013).

Palco Giratório (2011): *Rede Sesc de Difusão e Intercâmbio das Artes Cênicas*. Rio de Janeiro.

SESI BONECOS DO BRASIL- Catálogo (2005).

WEBGRAFIA:

“*O Teatro de Marionetas do Porto*” (1998) InternetDisponível em [http:// www.marionetasdoporto.pt/companhia](http://www.marionetasdoporto.pt/companhia) (consultado em 23/12/2013).

Fernando Augusto Gonçalves (2013): *Mamulengo: o Teatro de bonecos popular no Brasil* – Cultura. Internet Disponível em[http:// www.cultura.rj.gov.br](http://www.cultura.rj.gov.br) > Revista. (consultado em 05/05/2014).

[Teatro Dom Roberto: Breve História e Notas - Teatro de Marionetas ...](#)

www.marionetasdoporto.pt/.../149-teatro-dom-roberto-breve-historia-e-n...

[Teatro Dom Roberto - Os bonecos que não sabem ser ...](#)

www.cafeportugal.pt/pages/iniciativa_artigo.aspx?id=2045

[Teatro Dom Roberto: breve história e notas | Marionetas do ...](#)

marionetasdoporto.pt/teatro-dom-roberto-breve-historia-e-notas/

ENTREVISTAS:

Costa, José Jorge Cordeiro da. (2014) Entrevista presencial.

Dias, Niedje Ferreira. (2014) Entrevista presencial.

Oliveira, Enio Mariz de. (2013) Entrevista presencial.

CORDEL: Lampião e Maria Bonita. José Calvalcante e Fernando Dilas. Caruaru - Pernambuco.

Apêndice

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Pesquisador: Laércio Pereira de Araújo Junior

O objetivo desta pesquisa é registrar de forma acadêmica a tradição das marionetes eruditas no âmbito territorial da cidade do Recife, com Marionetistas Eruditos

. Os resultados finais da pesquisa serão analisados em conjunto, contendo identificação do entrevistado. A sua autorização é voluntária, e a sua participação poderá ser desvinculada a qualquer momento, sem acarretar prejuízo para sua pessoa. Este estudo não acarretará ônus para o (a) senhor (a), nem tampouco haverá alguma forma de ressarcimento. A qualquer momento do estudo o senhor (a) poderá solicitar esclarecimentos que porventura persistem.

Serão preservados dados pessoais, destinando as informações colhidas nas entrevistas unicamente para execução do trabalho acadêmico. Os resultados do estudo destinam-se a elaboração de um estudo acadêmico, podendo ser apresentado em eventos científicos.

O estudo em apreço não constituirá risco algum, conforme a resolução 196/96, porém trará benefícios como a construção do conhecimento das ciências da cultura

Eu, _____, li o texto acima, compreendi a sua finalidade e dou voluntariamente a permissão para a execução do estudo.

Nome do Entrevistado

Testemunha

Responsável pelo projeto

Recife, _____ / _____ / _____.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Pesquisador: Laércio Pereira de Araújo Junior

O objetivo dessa pesquisa é de registrar de forma acadêmica a tradição das marionetes eruditas no âmbito territorial da cidade do Recife entre com Marionetistas Eruditos

Os resultados finais da pesquisa serão analisados em conjunto contendo identificação do entrevistado. A sua autorização é voluntária, e a sua participação poderá ser desvinculada a qualquer momento sem acarretar prejuízo para sua pessoa. Este estudo não acarretará ônus para o (a) senhor (a), nem tampouco haverá alguma forma de ressarcimento. A qualquer momento do estudo o senhor (a) poderá solicitar esclarecimentos que porventura persistem.

Serão preservados dados pessoais destinando as informações colhidas nas entrevistas unicamente para execução do trabalho acadêmico. Os resultados do estudo destinam-se a elaboração de um estudo acadêmico, podendo ser apresentado em eventos científicos.

O estudo em apreço não constituirá em risco algum conforme a resolução 196/96, porém trará benefícios como a construção do conhecimento da ciências da cultura

Eu, JOSE JORGE CORDEIRO DA COSTA, li o texto acima, compreendi a sua finalidade e dou voluntariamente a permissão para a execução do estudo.

JOSE JORGE CORDEIRO DA COSTA
Nome do Entrevistado

Diiva Litwak
Testemunha

Laércio Pereira de Araújo Junior
Responsável pelo projeto

Recife, 11 / Junho / 2014.

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Pesquisador: Laércio Pereira de Araújo Junior

O objetivo dessa pesquisa é de registrar de forma acadêmica a tradição das marionetes eruditas no âmbito territorial da cidade do Recife entre com Marionetistas Eruditos

Os resultados finais da pesquisa serão analisados em conjunto contendo identificação do entrevistado. A sua autorização é voluntária, e a sua participação poderá ser desvinculada a qualquer momento sem acarretar prejuízo para sua pessoa. Este estudo não acarretará ônus para o (a) senhor (a), nem tampouco haverá alguma forma de ressarcimento. A qualquer momento do estudo o senhor (a) poderá solicitar esclarecimentos que porventura persistem.

Serão preservados dados pessoais destinando as informações colhidas nas entrevistas unicamente para execução do trabalho acadêmico. Os resultados do estudo destinam-se a elaboração de um estudo acadêmico, podendo ser apresentado em eventos científicos.

O estudo em apreço não constituirá em risco algum conforme a resolução 196/96, porém trará benefícios como a construção do conhecimento da ciências da cultura

Eu, Enio Mariz de Oliveira, li o texto acima, compreendi a sua finalidade e dou voluntariamente a permissão para a execução do estudo.

ENIO MARIZ DE OLIVEIRA
Nome do Entrevistado

Riwa Nitwak
Testemunha

Laércio Pereira de Araújo Junior
Responsável pelo projeto

Recife, 11 / Junho / 2014.

Anexos

ANEXO 1 - ENTREVISTA COM MARIONETISTAS ERUDITOS

José Jorge Cordeiro da Costa. Membro do grupo de marionetes de luvas, Grupo Cenas, composto por Ângela Belfort, Ângela e Aninha suas filhas e seu genro Jorge Costa. Todos oriundos do Instituto CECOSNE, única escola informal de marionetes de luva, vara e teatro de sombras, sua protagonista, Madre Escobar. Atualmente essa instituição não mais funciona com atividades lúdicas das marionetes, com a saída de Escobar a instituição fechou a atividade do teatro de marionetes, atualmente Escobar está aposentada.

Pergunta:

Laércio. Qual o cargo que ocupa nessa instituição?

Resposta:

Jorge. Atualmente sou presidente da Associação Pernambucana de Teatro de Boneco.

Pergunta:

Laércio. Quanto tempo tem o seu grupo de bonecos?

Resposta:

Jorge. Cerca de trinta anos. Não lembro exatamente da data. O nosso grupo Cenas, inicialmente ele tinha outro nome, era o Grupo Mamolengo, o grupo foi fundado por Ângela Belfort, alguns amigos e os filhos dela. Nessa época, eu não conhecia o grupo, fui conhecer muito tempo depois onde eu trabalho há mais de vinte anos e nessa época a gente resolveu trocar o nome porque Grupo Mamolengo tinha outros pelo Brasil, se não me engano e ficou se chamando Grupo Cenas, mas é um grupo só.

Pergunta:

Laércio. Para você, qual a importância do teatro de mamolengo?

Resposta:

Jorge. O teatro de mamolengo especificamente é um teatro popular, o teatro de boneco popular do nordeste e em geral pelo Brasil, tem vários nomes tal qual João Redondo, muitos artistas populares imigraram e continuaram desenvolvendo seu trabalho brincando como a gente chama o artista popular “o brincante”. Muitos brincantes de teatro de boneco saíram de Pernambuco e continuaram brincando por aí. É o teatro popular da região Nordeste do Brasil. Tem a mesma importância do teatro do Bumba-Meu-Boi, Fandango, são todos autos populares. É uma manifestação

tipicamente popular, do povo semi-analfabeto que se expressa através da sua arte. Alguns se voltam para o teatro de figuras, teatro de Bumba-Meu-Boi, que é a expressão de teatro Humano, e outros se voltam para o teatro de bonecos com o mamolengo, geralmente porque viram na infância um mestre mamulengueiro e se interessaram e começaram a aprender, e essa tradição que é típica do teatro popular de pai pra filho, de mestre para aprendiz, vai se propagando mantendo viva aquela força, aquela coisa do artista popular se expressando da forma mais pura possível.

Pergunta:

Laércio. Qual a origem do teatro do Mamolengo?

Resposta:

Jorge. O mamolengo vem da movimentação da mão, mão mole, mão molenga, mão que manipula o boneco. Mas, a origem do teatro de bonecos começou a ser encenado através de movimentação popular e na história de teatro de bonecos existem várias histórias, uma delas que através da catequese o padre Anchieta usava o Teatro de Bonecos para catequizar os índios. O Teatro vai sendo introduzido na sociedade. Enfim, o teatro que deve ter tido sua origem religiosa, mas quando ele foi para as praças e ruas ele foi incorporando o elemento popular, foi dialogando com o povo, com as pessoas e ele, o teatro, ficou mais próximo do que é hoje, um retrato da sociedade.

Pergunta:

Laércio. Pra você, como foi a migração das marionetas para o Brasil?

Resposta:

Jorge. Pelo que eu tenho notícia, a origem mais formal é através de Anchieta, usando para catequese os bonecos.

Pergunta:

Laércio. Qual a similaridade das marionetes tradicionais do Brasil com as marionetes portuguesas?

Resposta:

Jorge. Sobre o teatro de bonecos em Portugal não tenho muita informação. Sei do Dom Roberto, que na realidade é o teatro popular português. Sei que o teatro popular tem várias semelhanças, por exemplo: existe o Bumba-Meu-Boi no Brasil e existe uma forma de Bumba-Meu-Boi na Inglaterra, que é o Mamer's Play. Você analisando alguns personagens, vários personagens são parecidos, similares com o nosso Bumba-Meu-Boi. O Roberto junto com o mamolengo e outros personagens do

teatro popular do mundo, eles têm muitas semelhanças. A picardia, a ironia, tudo isso são elementos que estão presentes, seja no teatro popular do Brasil, em Portugal, seja em qualquer outro lugar.

Pergunta:

Laércio. O teatro de marionetes eruditas pode ser considerado atualmente no Brasil uma tradição?

Resposta:

Jorge. Considera-se o teatro erudito como aquele teatro formal que encena peças de grandes autores, podemos considerar assim. Mas, no Brasil, existem vários outros grupos que podemos chamar de eruditos, grupos compostos de pessoas que foram estudar que tiveram a oportunidade de estudar em Universidades, tiveram formação em artes cênicas e fizeram formação até fora do país, na França, na Espanha, Argentina, Chile. Essas pessoas pode-se chamar de eruditos entre aspas, porque conseguiram acumular muitas informações. Mas, o teatro que eles fazem nem se pode considerar tradicional, eles fazem teatro contemporâneo na realidade, o teatro que não se preocupa com a tradição, mas sim com a contemporaneidade, com as coisas do homem de hoje e de agora.

Pergunta:

Laércio. Recife pode ser considerada uma cidade tradicional das marionetes?

Resposta:

Jorge. No sentido do teatro popular sim. O Recife já viveu épocas mais propícias para a prática do teatro de boneco. Já tivemos a oportunidade de ver espetáculos de rua com mais frequência, espetáculo de bonecos nas casas de espetáculos, festivais regulares, mas a tradição do teatro de bonecos de Pernambuco é muito forte e isso sempre reverberou no Recife, que é a capital onde todo mundo, de uma forma de outra, passa e quer apresentar seus trabalhos. O Recife já teve uma importância muito maior, uma presença muito maior no teatro de bonecos, mas de certa forma, a gente espera poder resgatar aos poucos.

Pergunta:

Laércio. Qual a importância do Museu do Mamolengo?

Resposta:

Jorge. O Museu do Mamolengo tem a importância de resgatar e guardar a memória viva, o exemplo vivo do trabalho de muitos mestres que já se foram e são importantíssimos para o teatro de bonecos como o mamolengo, nosso teatro de bonecos popular, mestre Solón, Mestre Tiridá, João da Serra, Tonho Biló, mestres que estão presentes com suas obras expostas para quem quiser estudar, quem quiser aprender, ver como eram os trabalhos deles. Infelizmente não se tem muitos registros, principalmente audiovisual, da atuação desses mestres memoráveis. Principalmente os bonecos que eles esculpiram. A gente tem um projeto de gravar sistematicamente a atuação dos mestres que ainda estão atuando hoje e a gente espera que, no futuro, além dos mestres que já se foram, que a gente tenha também o seu trabalho, seus bonecos, suas esculturas, a gente ter também além do material, desses mestres de hoje, ter também o material deles gravado e eles atuando.

Pergunta:

Laércio. O Museu do Mamolengo também abrange as marionetes eruditas?

Resposta:

Jorge. Pelo que eu sei, pelo que eu já visitei lá, o foco dele é o mamolengo. O teatro de bonecos popular no Nordeste do Brasil.

Pergunta:

Laércio. As marionetes eruditas já fazem parte da cultura no Brasil?

Resposta:

Jorge. Sim, com certeza. O teatro de boneco tem uma força enorme em todo lugar em que existem pessoas praticando. Isso muda de país pra país para o reconhecimento. Em alguns lugares, ele é mais reconhecido, consequentemente recebe mais apoio, mais visibilidade, como na França, Argentina e Chile. No Brasil, temos Estados que, por força da atuação dos bonequeiros, como no Estado de São Paulo, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Recife, Pernambuco porque não dizer, alguns grupos que se destacam no cenário artístico brasileiro e conseguem propagar o teatro de boneco. O teatro de boneco consegue manter certa importância no Brasil em vários Estados.

Pergunta:

Atualmente o mercado está favorável para o Teatro de Bonecos?

Resposta:

Jorge. O mercado em geral, para o artista, não está favorável. Mas, já esteve pior. Hoje em dia, existem as leis de incentivo que disseram que não resolve o

problema, mas é um avanço, onde os artistas conseguem ter acesso a essas leis, dependendo das secretarias de cultura, dos departamentos de cultura dos municípios que podem ser mais sensíveis à contratação dos artistas bonequeiros, isso também tem certa abertura, não que o boneco consiga se apresentar em qualquer lugar, infelizmente ainda depende dos gestores que estão à frente desses órgãos. O mercado não está bom, não é o ideal, mas olhando para um passado recente acho que está melhor. A gente espera que melhore bastante. Os bonequeiros em geral têm disposição, garra, estão atuando, o mercado a gente vai tentando, vai forçando ingressar e abrir esse mercado.

Pergunta:

Laércio. Qual o motivo da retração da cultura das marionetes?

Resposta:

Jorge. A cultura no geral viveu um momento meio tenebroso, a malfadada gestão do governo Collor. Podemos considerar essa gestão como o marco zero. Uma coisa que vinha crescendo e foi totalmente cortada. A arte foi considerada como sabão em pó, a arte tinha que se vender por si só e nem toda arte tem mercado, ela é importante, mas ela não tem valor de mercado comercial para ser bancada por uma empresa multinacional ou como a própria Petrobrás uma estatal, ou como uma multinacional como a Shell, Coca-Cola, esses grandes conglomerados. Eles só se interessam por esses artistas que aparecem na televisão. Existe uma política de mercado para a cultura. E com Collor chegamos ao fundo do poço. Só depois fomos reconstruindo, os artistas foram se reorganizando... Hoje em dia, as associações são menos esvaziadas por causa desse governo. Hoje em dia, não temos um cenário muito favorável por seu associativismo, mas algumas pessoas ainda acreditam nisso e lutam para os artistas se fortalecer como um todo, mais forte, um mercado forte beneficia todo mundo.

Pergunta:

Laércio. O que fazer para melhorar a sobrevivência das marionetes do Brasil?

Resposta:

Jorge. Aperfeiçoar a lei de incentivo à cultura e, principalmente, forçar o mercado, os gestores a reconhecer a importância do teatro de boneco dentro do contexto da arte brasileira.

Pergunta:

Laércio. Com o desaparecimento hipotético da pobreza e do analfabetismo, o mamolengo também desaparece?

Resposta:

Jorge. Não. A arte de maneira geral ela é pulsante, ela se adapta. Antigamente o mamolengueiro dava muita pancada, os bonecos usavam termos de homofobia, de violência

contra a mulher. Isso hoje em dia está atenuado porque a própria sociedade já foi se adaptando, fazendo que essas expressões na arte desaparecessem. Esses termos são sempre censurados. Então o artista está sempre se adaptando ao momento, ao aqui e agora.

Pergunta:

Laércio. Educando os mamolengueiros eles se tornarão eruditos? Ou essa condição não tem nada a ver com essa tradição artística dos mamolengos?

Resposta:

Jorge. O mamolengo tem sempre a tradição oral. Ele sempre vai se reportar não ao que viu o outro fazer. Essa mudança é lenta.

Pergunta:

Laércio. A comunicação, através da tecnologia, permitiu novas migrações culturais, principalmente das marionetes?

Resposta:

Jorge. Vai coincidir com a resposta que eu dei da incorporação da atualidade no trabalho do mamolengueiro. O mamolengueiro, não todos, mas muitos já têm e-mail, já utilizam e-mail, utilizam facebook, blog, já têm página na internet, então tudo isso influencia no trabalho. E é incorporado ao trabalho de cada um deles.

Pergunta:

Laércio. Fala um pouco de como você conheceu a arte das marionetes?

Resposta:

Jorge. Eu comecei a trabalhar com arte mesmo foi com teatro humano, de atores, no grupo de teatro da Universidade Católica. A gente fazia um teatro meio agitação, de movimento político, mas eu conheci Ângela Belfort e comecei a espreitar o teatro de bonecos.

A partir desse momento, isso há vinte anos, incorporou essas duas artes no meu trabalho. Atuo tanto como ator como no teatro de bonecos.

O panorama que Jorge Costa coloca nas suas respostas é de senso comum sobre a cultura do teatro de Marionetes, pouco revela sobre a origem do teatro de marionetes no Brasil, sustenta o que é formalizado dentro do conhecimento que ele tem através da pesquisa de Hermilo Borba Filho, porém admite que as similaridades sejam encontradas em toda a Europa, acenando para uma hipótese migratória dessa atividade artística em todo mundo.

A concepção de preservação das marionetes para ele é similar com a do museu, só as tradicionais têm o legado da preservação, mesmo ele sendo um dos protagonistas do teatro erudito não se manifesta em preservar as marionetes eruditas, entretanto essa necessidade está na sua própria história, que tem trinta anos de existência. A tecnologia é posicionada como um mal necessário que pode ajudar e incorpora na sua visão a realidade dos mamulengueiros. Sua formação inicial é do teatro humano e, posteriormente, incorpora-se na arte dos títeres, tem essa tradição como incorporada ao sentimento do teatro convencional, não vendo a verdadeira dimensão que o teatro de marionetes erudito tem como tradição no Brasil.

O Grupo Lobatinho foi fundado por José Dias da Silva, já falecido, no bairro do Vasco da Gama, em Recife, capital de Pernambuco. Fundado em 1982 pela família Dias, o nome Lobatinho vem por motivo de ofertar e honrar a colaboração que o Grupo Monteiro Lobato, de Carmozina Araújo e Veridiano Araújo propiciou na existência desse grupo. Diretamente ligado a sua origem, o Lobatinho é uma realidade viva de migração e absorção cultural da arte marionetes.

Entrevistando a filha de José Dias, Niedje Ferreira Dias, que emocionada conta a história do Grupo Lobatinho e, principalmente de seu pai.

Entrevista com Niedje Ferreira Dias.

Pergunta:

Laércio. Como o Lobatinho surgiu?

Resposta:

Niedje. O Lobatinho surgiu de um sonho de infância do meu pai. Ele nunca tinha tido oportunidade e condições financeiras, e a família tradicional, minha avó não permitia. Ele tinha um vizinho que fazia mamolengos e ele tinha um sonho de trabalhar como esse vizinho no interior. Gostava de ajudar. Sempre que tinha apresentações ele ajudava, brincava, mas não seguiu o sonho dele. Por força das

circunstâncias, ele foi crescendo, constituindo família teve que trabalhar e não pode realizar esse grande sonho. Foi quando ele conheceu, através do meu sogro, o pai do marido de Raquel, irmã do meu esposo, Rui Sobreira, ele conhecia Veridiano Araújo e Carmozina porque estudou com eles. Como meu pai conversava muito com eles e falava sobre as marionetes que eles fizeram uma temporada no Rio de Janeiro, no Pão de Açúcar, foi quando meu sogro o convidou para conhecer o casal. E ele se encantou com o trabalho deles. Nesse tempo, ele ainda trabalhava, ele sempre trabalhou em empresas, ele era chefe de departamento de pessoal, ele tinha muitas responsabilidades. Ele geralmente viajava, trabalhava muito, mas tinha que realizar o sonho dele. Foi bom que ele deu um espaço na vida dele para se dedicar um pouco a conhecer esse vício que ele gostava. Seu Veridiano e Dona Carmozina deram muita oportunidade pra ele, ensinaram muitas coisas a ele.

Como ele tinha um sonho e a vontade, ele se aprimorou cada vez mais. Nessa época, até por conta da religião, o sonho dele na época era pra trabalhar com isso para evangelizar crianças, ele não tinha pretensão nenhuma de criar o Lobatinho, de fazer esse trabalho que hoje nós temos. Então ele queria apenas evangelizar crianças. Foi quando começou a fazer peças. Nós, eu e minha irmã, nós éramos pequenas, era tudo em família: mamãe, minha tia, meu pai, um primo, Fábio Ferreira, que também participou na casa da minha tia. Pra mim era uma brincadeira. Brincadeira assim, como a gente era criança a gente achava o máximo. Como a gente passeava muito e viajava muito, quando começou esse trabalho a gente deixou de viajar para nos finais de semana para poder se dedicar a esse trabalho. E foi levando, as pessoas contratando pra fazer festa de aniversário, ele sem querer lá foi o sonho que ele teve, lançou a aposentadoria, e se dedicou a esse sonho, o Lobatinho. Foi quando Seu Veridiano teve aqui e pediu autorização pra dar o nome ao teatro.

Ele aceitou e ficou Lobatinho, filho de Monteiro Lobato. Ele aceitou. Disse que pra ele foi uma honra, e ele levou esse sonho, construiu um trabalho. Todo trabalho era feito na área de serviço da minha casa. Ele acabou construindo ao lado da casa uma salinha. Essa salinha era a oficina dele. Sempre ele estava naquele local. Nessa época, ele foi conhecer outros grupos, foi no CECOSNE, depois foi na APTB. Lobatinho foi crescendo, exigindo espaços, então ele fez um galpão por conta própria, nunca tivemos ajuda financeira de ninguém, foi com muito sacrifício, muito apoio da família. Ele fez esse galpão e inaugurou, já tinha conhecimento do pessoal de outros grupos, então quando tinha festivais internacionais, Madre Escobar, ela deu muito apoio aos grupos,

Ângela Belfort e Jorge Costa sempre deram muito apoio. O sonho dele era não sair desse lugar e dar oportunidade as pessoas da comunidade de trabalhar. Foi quando ele construiu o prédio e também realizou um sonho de construir um teatro, as oficinas. Até por conta da demanda tivemos que contratar pessoas e começamos a trabalhar com uma agência de publicidade. O sonho dele era transformar isso aqui num ponto de cultura. Mas nunca conseguiu. Quando ele faleceu, nós conseguimos transformar o Lobatinho num ponto de Cultura, e onde ele estiver, tenho certeza que ele está feliz. Ele me pediu que eu levasse adiante o sonho dele. Foi muito difícil, porque tivemos muitas despesas com a doença dele. A minha irmã chegou um ponto de conversar comigo pra gente fechar. Mas não podíamos fazer isso, até por conta dos clientes. Nosso público nos incentiva a dar continuidade aos trabalhos. Minha irmã também se afastou, porque também ficou muito doente. Ela é professora da Universidade Católica. Eu também tenho pouco tempo, sou professora, e fui conversar com meu esposo e ele disse que não tinha coragem de terminar com esse trabalho e se dedicou inteiramente, e minha cunhada Raquel Sobreira se ofereceu para ajudá-lo. E graças a Deus a gente vai caminhando. Cai um pouquinho aqui, levanta, cai um pouquinho ali, e assim a gente vai caminhando sem ajuda financeira, e a gente vai continuando com o sonho dele, que onde ele estiver está muito feliz.

Pergunta:

Laércio. Quantas pessoas participam hoje do Lobatinho?

Resposta:

Niedje. Temos os prestadores de serviço que são os personagens, palhaços, pessoas que prestam serviço aos finais de semana. E temos os funcionários fixos, que são em número de seis e ainda tem a minha cunhada Rachel e meu esposo Rui. Eu (Nedja) estou sempre no horário da tarde.

Pergunta:

Laércio. O teatro de marionetes pode ser considerado uma tradição no Recife?

Resposta:

As que conseguem seguir essa tradição por ser um trabalho muito minucioso. A marionete exige muita dedicação, muito ensaio, para você poder ter uma articulação boa, um movimento bom, então isso seria muito bom se acontecesse. Niedje. Apesar

das dificuldades, porque é um trabalho muito difícil. Não são todas as pessoas que estão dispostas à se dedicarem.

A gente tenta, mas não consegue muitas vezes levar essa arte, posso dizer que é uma arte ao pé da letra, como manda o figurino, até por conta das pessoas dedicadas a esse tipo de trabalho.

Pergunta:

Laércio. O que você acha do Teatro de Mamolengo?

Resposta:

Niedje. Gosto demais. Adoro marionetes, mas sou encantada com mamolengo. Eu acho que ele tem uma expressão muito boa. Quando o boneco está em cena, ele realmente passa a mensagem que ele quer passar. É como eu falei, gosto de marionete, mas a marionete precisa ser muito bem trabalhada para poder passar a mensagem para o público. O mamolengo é muito mais fácil de passar essa mensagem do que a marionete.

Pergunta:

Laércio. Para você, como o teatro de mamolengo surgiu?

Resposta:

Niedje. Papai falava muito disso, e eu acredito. Ele morou no interior, e seria pra animar as pessoas na época, bem antigamente, acredito que até pra animar as pessoas que não tinham muitas atrações, divertimento.

Pergunta:

Laércio. Para você o mercado de marionetes está crescendo, ou já teve dias melhores?

Resposta:

Niedje. Acho que já teve. É muito difícil hoje você ver grupos de marionetes. Hoje o mais conhecido é o grupo de Guarujá, Estado de São Paulo. Mas é muito difícil você ver hoje teatro de marionetes. Infelizmente as pessoas não sabem levar essa arte em termos de estudos, precisa ter muita dedicação. Mas, no mundo onde vivemos, infelizmente... Nós vivemos num mundo competitivo, as pessoas precisam trabalhar pra suprir suas necessidades, então são poucas as pessoas que param para estudar e se dedicar àquele tipo de arte. Acho que o teatro de marionetes poderia ser muito mais divulgado do que ele realmente é.

Pergunta:

Laércio. Em sua opinião como foi à migração das marionetes ao Brasil?

Resposta:

Niedje. Acredito que através de outros países como a Itália, República Tcheca, que veio essa arte ao Brasil.

Pergunta:

Laércio. O futuro do teatro de bonecos diante dessa onda tecnológica tem futuro?

Resposta:

Niedje. Infelizmente a tecnologia tem tirado, destruído muito a infância das crianças. Eu acho que deve ter mais grupos de marionetes. Não é porque sou do Lobatinho vou dizer, quero ser espaçosa. Hoje a infância precisa desse tipo de divertimento até pra conhecer. Hoje a tecnologia está acabando com tudo. É uma ferramenta necessária?

Claro, nós não podemos viver sem ela hoje em dia. Mas é uma coisa que camufla muito a necessidade do brincar, do estar próxima, daquela fantasia, a marionete é uma fantasia.

Quando a gente apresenta um número de marionete pra criança, ela fica fascinada e às vezes os adultos também se tornam crianças.

Pergunta:

Laércio. Para você, o que é o Lobatinho?

Resposta:

Niedje. É tão difícil eu descrever isso, porque o Lobatinho é a minha vida, aliás, é a nossa vida. Quando eu entro aqui eu sinto meu pai, a presença dele. Eu sei que tudo que ele fez é aqui. Tudo que foi criado, tudo que foi construído foi com muito sacrifício, porque eu acompanhei isso. É uma coisa que emociona muito. Enfim é a minha vida. Foi aqui que nasceu o Lobatinho e lutamos para que o Lobatinho nunca acabe. Eu falo pra minha filha: leva o Lobatinho para sempre que é a mesma coisa que eu estar aqui. É porque nós lutamos. Esse grupo que foi formado da vinda do Rio de Janeiro, do Grupo Monteiro Lobato, de Carmozina e Veridiano Araújo é uma prova viva de como acontece a migração e a multiplicação da arte titiriteira.

Quando Carmozina vem morar no Recife, ela traz seu legado artístico, e nesse processo de aprendizagem e multiplicador do seu trabalho surgem novos grupos perpetuando sua tradição e criando nova tradição titiriteira na técnica das marionetes de fios. Não só o Lobatinho foi filho da arte de Carmozina e Veridiano, também o

Teatro Bonecartes de Laércio Pereira de Araújo Junior, primo segundo de Veridiano Araújo e autor deste trabalho monográfico; mostra por experiência própria o acontecimento dessa natureza migratória, obtendo esses resultados, permite especular que no passado histórico do Brasil esse fato não é um caso isolado, as evidências mostradas nesta dissertação demonstram que essa possibilidade é provável.

O que difere é que, na atualidade, os meios de comunicação e formas modernas de registro podem comprovar a história desses dois grupos que têm registros em jornais, internet e no seu próprio espólio que, devidamente, estão registrados e cadastrados no registro da prefeitura com microempresários. No caso dos primeiros colonos a chegarem à colônia lusitana, os quais na sua maioria vinham degredados, aventureiros, piratas e toda sorte de humanos, não seria possível, sem recursos adequados para esse tempo, ter controle social de uma colônia em formação e de um país que surgiria no futuro dos acontecimentos. Sabendo que os bonequeiros por tradição e formação social não registravam nada das suas atividades, e que seus legados artísticos eram repassados de geração em geração, verbalmente, aos seus descendentes, sem processo escrito, assim não possibilitou serem registrados para o legado da história. Pouco ou quase nada se pode comprovar cientificamente sobre a história das marionetes, tanto no mundo e menos ainda nas Américas. O que se sabe é que, no Brasil, segundo Hermilo Borba Filho, a origem das marionetes tenha vindo com os Jesuítas para servir na catequese dos nativos do novo mundo.

Porém, todas as pesquisas sobre as marionetes, em todo o planeta, é feita de forma especulativa, não tem muito material para comprovação, o que se tem, está nas pinturas, nos contos, nas lendas e em minúsculos achados arqueológicos, demonstrando que em épocas diferentes da história da humanidade as marionetes estavam presentes. Lendas e contos antigos mostram várias hipóteses do surgimento das marionetes.

As entrevistas que foram feitas não poderão responder com satisfação as necessidades investigativas que satisfaça e elucidem as origens das marionetes, porém, mostrou que muito pouco se sabe da história dessa arte, mesmo em se tratando de pessoas ligadas ao teatro de bonecos. O que foi revelado é que os entrevistados estão mais envolvidos em seus trabalhos, na intenção de sobrevivência e preservação da sua própria história, sem registrar as manifestações da sua própria tradição. E salientando que esses marionetistas são letrados e de curso superior, mesmo assim, não existe uma preocupação de registro de suas atividades. Essa forma de comportamento pode ser

justificada na origem da arte titiriteira que, por ser uma arte específica, o segredo de cada marionetista é mantido entre seus familiares, não repassando para estranhos. A tradição na modernidade está mais concentrada no âmbito do mercado, por medo de revelar as suas fontes de negócios e contratos, fecham-se em mostrar seus conhecimentos, ou mesmo nem se preocupam em investigar suas origens, deixando registros somente através de novos meios de comunicação pode-se extrair suas histórias e suas realizações. O que não aconteceu no passado com os grupos de marionetistas, onde a comunicação era precária e muito restrita aos mais privilegiados da casta social, aqueles que eram alfabetizados e intelectuais.

A preocupação naquela época estava na própria arte na construção das marionetas e nos truques de efeitos dramáticos, segredo que só era revelado aos seus familiares. A magia da manipulação, a técnica encontrada para melhor espetáculo era guardada sobre muito segredo, nesse aspecto a arte dos títeres é muito semelhante a do mágico, tal qual a ilusão é o ponto chave da perfeição dos movimentos. Talvez essa tradição seja responsável por não ter registros escritos e gráficos, para não revelar seus segredos e suas formas de construções dos títeres.

A Segunda Guerra Mundial provocou nas famílias dos marionetistas uma verdadeira dissolução dessa tradição, muitos sofreram e foram quase dizimados, e num mundo que pós-guerra a sobrevivência estava fragilizada. Os marionetistas percebendo que sua arte estava preste a desaparecer, organizaram-se e começaram a criar escolas de marionetistas que por força do destino, foram forçados a repassar seus segredos e suas técnicas não mais aos seus familiares, mas com esse evento a arte dos títeres criou uma nova história em um novo mundo e provocou novas migrações na ânsia da sobrevivência. Muitos foram sobreviver em outras regiões e se aventuraram em outros continentes, outros ficaram tão fragilizados e empobrecidos que não puderam sair de suas regiões. Um caso muito pictórico aconteceu com um dos mais conhecidos das artes dos títeres do século vinte, o número um do ranking mundial dos marionetistas de fios, Albrecht Roser, e vale à pena deixar registrada essa história, que não está escrita em nenhuma biografia da história das marionetes, mas deve ser dita, mostrando que os eventos da mobilidade dos títeres é misterioso.

Albrecht Roser é um exemplo de pós-guerra, e ele mesmo me contou, quando estive na Espanha em Sevilla, participando de um curso internacional no ano de 1995. Ele conta que no fim da Segunda Guerra Mundial estava preso na Polônia, naquela época, era um jovem de 17 anos e fora solto sem destino, sem família, vagava pela

Europa. Alguns anos depois, já com 21 anos, sem emprego e hostilizado por ser alemão não arranjava trabalho, foi quando surgiu um trabalho de cuidar de um velho ranzinza, marionetista, que perdera todos seus familiares na guerra. Segundo Roser, o velho era tão ranzinza que ninguém queria ficar com ele, e para não morrer de fome, ele se sujeitou a cuidar desse velho marionetista que, por consequência da guerra, não tinha as duas pernas e sua família esta toda morta, estava totalmente dependente de outra pessoa para cuidá-lo. Sem opção, o velho aceita contratar o jovem alemão, o convívio era o pior possível, Roser conta que ele quando podia humilhar não media esforços e com muita paciência cuidava desse senhor com todo carinho, assim se passaram alguns anos, e quando o velho marionetista percebeu que já não restara mais nada, a não ser esse jovem que cuidava dele com respeito e dedicação, e sabendo que seu fim estava próximo, pediu para Roser colocá-lo nos braços e levá-lo para um determinado quarto que nunca abriu, abrindo o quarto mostrou ao jovem que ali estava toda sua história de vida e as marionetas surgiram para o jovem pela primeira vez. Daí por diante, o velho mestre ensina ao seu discípulo a arte dos títeres, foi quando Roser revela que só veio a ter contato com as marionetes com a idade de 30 anos. Daí então por diante, o velho marionetista fez do seu empregado um discípulo e ensinou-lhe todos os segredos de sua arte. Anos depois, o velho marionetista morreu e Roser novamente sem emprego vai ganhar dinheiro com a sua nova profissão de bar em bar, com a sua marionete Gustaf apresentava-se e ganhava seu sustento. Segundo contou-me Albrecht Roser.

Essa história foi contada pelo próprio marionetista e demonstra que as marionetes migram e unem até inimigos num propósito casual de sobrevivência da arte. É um fato que inversamente um marionetista francês, sem sair de seu país, provocou uma imigração de seu trabalho para a Alemanha, onde Albrecht Roser tem sua universidade das marionetes e seu ateliê.

ENTREVISTA COM ÊNIO: FUNCIONÁRIO DO MUSEU DO MAMAOLENGO.

Entrevista realizada por Laércio Pereira de Araújo Junior no dia 03 de Janeiro de 2014.

Pergunta:

Laércio. Você acha que a tecnologia, a televisão, cinema veio prejudicar o teatro de bonecos?

Resposta:

Ênio. De jeito nenhum. Ela não prejudica nada não. A tecnologia é a glória dos deuses. Era o que estava faltando. Acho maravilhoso. Agora quando você tem uma pessoa jovem formada e somente ligada à tecnologia, que não desenvolve uma questão crítica, sem visão humanista da sua cultura, aí ela é um refém da tecnologia. Mas eu acho que só veio para melhorar. Veja só, se você for contar as visitas de um museu que ainda não tem um trabalho museológico, não é voltada para uma questão mesmo de fluxo, é um museu simples, humilde e a gente recebe essa corrente migratória direta de todos os lugares para ver, vamos dizer um boneco que estaria morto dentro de uma concepção informatizada. Você tem chances de sobreviver por muitos anos.

Pergunta:

Laércio. Essas questões de mamolengo no futuro vão dizer uma sociedade que resolva seu problema social no tocante ao analfabetismo. Acabou o analfabetismo e todos têm um padrão social similar, e como fica então o chamado marionetista tradicional ou mamolengo? Você acha que ele teria existência nesse mundo intelectual?

Resposta:

Ênio. Acho, porque é uma característica do homem sempre recorrer ao seu passado. Você não tem como. O homem não tem como viver seu futuro. Mas vive sem futuro, mas não sem passado. Sempre haverá uma recorrência por uma análise memorialista, emotiva, porque a memória é meio perigosa, porque ela é fruto de uma emoção e ela também pode levar você ao calabouço.

Memória também não é assim como as pessoas querem que seja. A memória pode falsear e te apresentar no calabouço. Ela é fruto de uma memória, sempre do afeto. Não consigo ver memória fora do afeto não.

Tem sempre uma relação do homem em busca de alguma coisa filosófica. Filosoficamente falando lá atrás. Então está sempre no homem o desejo de um mergulho, de uma volta.

Pergunta:

Laércio. Para você como vieram as marionetes para o Brasil?

Resposta:

Ênio. Um escritor inglês, que morreu há pouco tempo, que me esqueci o nome no momento, ele diz: a fé tudo veio numa canoa, toda a história da abelha branca veio pela canoa. Tudo vem pela barça, vem à rua, o número da rua, vem tudo pela barca. Pronto, porque então não vieram as marionetes? Eu acredito que nesse trânsito pode ter vindo. Agora gosto muito desta ideia religiosa. É mais gostosa da gente curtir, inclusive atrai muito o visitante, mas eu tenho o cuidado de dizer que não é história, mas social. Existem setores que vão querer botar o mamolengo pra vender. Ai vai pegar um mamolengo e fazer de garrafa pet.

Pergunta:

Laércio. Está se fazendo muito isso. Para você essa tendência vai se estender para os mamulengueiros?

Resposta:

Ênio. É. Garrafa pet. Agora por quê? Você sabe onde encontrar Tonho? Você sabe onde encontrar Bil? Você sabe onde encontrar Zé? Então vã lá e traga Zé para cá. Saúba é um homem extraordinário. Já pedi a diretora, chega junto de Saúba, explica que ela é historiadora, explique sobre o açoite. Que ele faz um açoite, desenhe uma cena qualquer, imaginativa e dê a ele, ele faz correndo. Uma cena qualquer, uma cena imaginativa. Não é falsear a história. Vamos ver a casa de farinha. Numa casa de farinha dessas vocês têm em 1m20cm, você tem uma construção do pensamento nordestino, você tem um sistema de produção chamado engenho manual. Você tem uma divisão por gênero. Você tem a mulher em serviço e tem um homem. Você tem uma comida que representa a comida nordestina.

ENCONTRO LUSO-BRASILEIRO
**TEATRO POPULAR
DE BONECOS**

15 A 30 MARÇO 2013

MONTEMOR-O-NOVO . ÉVORA . SINTRA . LISBOA . ODIVELAS



ENTRADA LIVRE | LOTACÃO LIMITADA

Utilgraf Ltda

Máquinas e Materiais Gráficos

Marcelo Figueirôa

Rep. Exc. FUNTIMOD

Rua do Jasmim, 211 - Loja 2

Fones: 222.1898-222.2863

Recife - Pe.

Geraldo Figueirôa Chagas
o meu aperto de mão.

Lo. Cordel São José

Cordel, Rótulos em Cores
para Calçados e Doces, Ca-
rimbos em Borracha, Clichês,
Xilografuras etc.

Atraz da antiga Caroá
Rua Antonio Satú 36
Riachão - Cep 55100
Caruaru - Pernambuco

Autor: José Cavalcanti e Ferreira Dila

LAMPJÃO E

MARIA BONITA



16:06

Teatro Dom Roberto "O Barbeiro" e "A Tourada" S.A.Marionetas (José Gil)

- por [sa marionetas](#)
- 1 ano atrás
- 781 visualizações

Teatro D.Roberto teatro tradicional português de marionetas O Teatro de Robertos representa, seguramente, uma das tradições ...