

**Clarissa Lourenço Jorge Campello**

**A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas**

Estudo comparativo entre os Robertos, Mamulengos e companhia de Teatro de Marionetas do  
Porto

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos de Teatro, orientada pelo Professor  
Doutor Gonçalo Vilas-Boas  
e coorientada pela Professora Doutora Manuela Barros

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Setembro de 2015



**A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas**  
Estudo comparativo entre os Robertos, Mamulengos e companhia de Teatro de  
Marionetas do Porto

**Clarissa Lourenço Jorge Campello**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos de Teatro, orientada pelo Professor  
Doutor Gonçalo Vilas-Boas  
e coorientada pela Professora Doutora Manuela Barros

**Membros do Júri**

Professora Doutora Maria Teresa Martins de Oliveira  
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professor Mestre Luís Miguel Silva Lopes  
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professora Doutora Maria Manuela Oliveira Barros  
Escola Superior Balletatro

Classificação obtida: 18 valores

*Dedico este trabalho a todos os amantes  
da arte bonecreira.*



## Sumário

Agradecimentos.....	i
Resumo.....	v
Abstract.....	vi
Índice de ilustrações.....	vii
Índice de tabelas.....	viii
Índice de DVD, ficheiros áudio-visuais.....	ix
Introdução.....	1
Justificativa.....	8
Objetivos.....	9
Metodologia.....	10
1. Capítulo 1 – Teatro <i>Dom Roberto</i> .....	12
1.1 Teatro <i>Dom Roberto</i> – A origem das suposições.....	12
1.2 Confeção, montagem, palheta.....	16
1.3 Mestre de <i>Robertos</i> .....	18
1.4 Dramaturgia – heróis, vilões, diabos, fantasmas e muita paulada.....	21
2. Capítulo 2 – O <i>Mamulengo</i> – poesia viva do nordeste brasileiro.....	30
2.1 <i>Mamulengo</i> – Algumas definições.....	30
2.2 Mestres mamulengueiros e o texto.....	34
2.3 Estudo das Figuras <i>versus</i> o texto.....	40
2.4 A dramaturgia do <i>Mamulengo</i> na contemporaneidade.....	48
3. Capítulo 3 – Travessia – uma conversa entre <i>Robertos</i> e <i>Mamulengos</i> .....	52
3.1 Recife e Porto – distância geográfica, parentescos aproximados.....	52
3.2 Primeiras referências documentadas de Marionetas do Brasil e Portugal.....	53
3.3 Gênese das marionetas: O <i>Presépio de Fala</i> .....	55
3.4 <i>Robertos</i> e <i>Mamulengos</i> – Construção teatral.....	62
3.5 A censura velada das marionetas: aspectos sociais e políticos nas marionetas ibero-brasileiras.....	72

4. Capítulo 4 – Contemporaneidade do Teatro de Formas Animadas à luz da Companhia de <i>Teatro de Marionetas do Porto</i> .....	80
4.1 O <i>Teatro de Marionetas do Porto</i> – caminhos para a construção de uma dramaturgia contemporânea.....	80
4.2 “Eu era Hamlet, Ator, Máquina, Marioneta...”.....	83
4.3 A intertextualidade em <i>Encantos de Medeia</i> de António José da Silva e o espetáculo da Companhia de <i>Teatro de Marionetas do Porto</i> .....	91
Conclusão .....	105
Referências Bibliográficas.....	110
Referências Bibliográficas no Brasil .....	110
Referências Bibliográficas em Portugal .....	113
Fontes .....	114
Anexos.....	116
Anexo 1.....	117
Anexo 2.....	121
Anexo 3.....	132

## Agradecimentos

Ao meu orientador, Professor Doutor Gonçalo Vilas-Boas, agradeço a constante disponibilidade, sugestões e orientações ao longo desta investigação. Agradeço por acreditar neste trabalho desde o princípio, por sua imensa generosidade e carinho. Sinto-me honrada em fazer parte dos seminários edificantes no último ano em que lecionou na Faculdade de Letras da Universidade do Porto antes de se reformar. Meus eternos agradecimentos!

À minha coorientadora, Professora Doutora Né Barros, por acreditar de imediato neste trabalho, por seu entusiasmo, força e energia. Agradeço imensa a ajuda na construção das ideias e a prontidão para auxiliar com a maior celeridade possível.

Agradeço também à Isabel Barros, pela disponibilidade e assistência no levantamento de materiais; assim como todos da equipe do *Museu de Marionetas do Porto*.

A todos os professores do Mestrado em Estudos de Teatro da Universidade do Porto, pela excelência dos seminários, cujos aprendizados enriqueceram a minha vida profissional e acadêmica.

À Raquel Sampaio pelo imenso auxílio no âmbito das relações internacionais. Agradeço a confiança e disponibilidade que vão além das questões de mobilidade estudantil. Sempre pronta a ajudar e responder as diversas dúvidas e receios! Agradeço também aos integrantes do *Programa de Bolsas Santander Universidades*, pela possibilidade de uma bolsa de investigação tão necessária para a habilidade prática de campo.

Agradeço a todos da Universidade Federal de Pernambuco. Principalmente ao professor Marcondes Lima que me recepcionou. À professora Marianne Consentino, agradeço as aulas elucidativas sobre a História do Teatro de Bonecos que ampliaram

horizontes para esta investigação. E aos colegas de sala de aula que me acolheram amorosamente e contribuíram muito nesta investigação! Agradeço também ao Professor do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE, Luís Augusto da Veiga Pessoa Reis, pelo auxílio e cordialidade. E também à Maria do Carmo (Carminha) que já a conhecia nos tempos de licenciatura na UFPE (2006) e que continua amável, prestativa, carinhosa e mãe dos alunos desorientados!

Agradecimentos também a minha equipe do Documentário *Ponte Fantocheira – os bonecos ibero-brasileiros*. Primeiramente agradeço ao Pablo Santana, por acreditar neste projeto, por sua ajuda no roteiro, pela amizade, companheirismo, inteligência, dedicação e amor fraternal. Obrigada por tornar minha vida mais feliz! Ao Lucas Alves, pela ajuda no projeto, por me apresentar aos bonecreiros, por partilhar o seu conhecimento. À Carissa Vieira, Iago Fernandes e Camila Van-Lume por se arrisarem nesta grande aventura que é a vida de cineasta, gostaria de fazer um texto inteiro de agradecimentos a vocês! Agradeço a assistência da Flávia Felipe e Thiago Francisco pela disponibilidade das gravações. E também ao Fernando Augusto Gonçalves pelo acesso ao acervo do *Museu Mamulengo – Espaço Tiridá*. Enfim, a todos desta equipe, que, por amor à arte, me acompanhou no agreste pernambucano para registrar os processos de criação dos mamulengueiros. Agradecerei eternamente!

Agradecimento especial a todos os mestres bonequeiros: José Júlio, Maurício Bonequeiro, Mestre Bila, Chico Simões e Zé Lopes; muitíssimo obrigada.

A todos os amigos pernambucanos que fazem deste lugar a minha casa: Gabriel Navarro, Eduardo Pereira, Renata Nascimento, Cristiane Borba, Emanuela Mesquita e Cássia Marta obrigada pelos sinceros anos de amizade. Ao Ricardo Gadelha e sua família tão generosa e amorosa, muito obrigada!

Obrigada Luiz Gonzaga pela tenra amizade, companheirismo e a imensa ajuda em todos os âmbitos deste trabalho e na vida!

Agradeço aos meus amigos do Rio de Janeiro que me impulsionaram para Portugal: Juliette Rahal, Luiza Rosa e Bárbara Ignácio. Ao Adriano Xavier, que mesmo distante consegue estar presente no trabalho e na vida. Ao Heder Braga que embarcou

na mesma aventura e atravessou o mar - obrigada por tornar a casa portuguesa mais risonha, mesmo no inverno rigoroso!

Aos meus amigos portugueses Manuel Santos, Liliana Pinto e Filipa Gomes, por diminuírem as saudades da minha terra e mostrar-me sempre o lado positivo da vida!

Ao meu pai, que sempre acreditou na minha vida de artista, acadêmica e esportista... Estou tentando ser um pouquinho dos três! À Neide pelo carinho imenso e aos meus irmãos Carlinhos e Duda, pequenos seres de luz!

E finalmente, agradeço à minha mãe pela força vital. Grande incentivadora em quaisquer projetos de vida. Obrigada pelas correções da tese, pelo carinho, pelo amor incondicional. Tenha a certeza que és a fonte inspiradora de coragem e prumo de vida!

A todos, muito obrigada!

*«A única esperança que o marionetista pode ter de dominar as marionetas é entrando nas suas vidas delicadas e aparentemente inesgotáveis. As marionetas não são feitas a pedido ou obedecendo a um guião preestabelecido. O que existe nelas está escondido nos seus rostos e torna-se claro unicamente através do seu funcionamento. Elas nascem do barro mais rude. A sua criação tem de ser realizada o mais possível afastada das definições claras da intriga ou das personagens dramáticas » Peter Schumann*

## Resumo

Esta tese de mestrado tem o objetivo de investigar o processo de criação da dramaturgia no Teatro de Bonecos. O recorte apresentado compreende o *Teatro Dom Roberto* (Portugal), o *Mamulengo* (Brasil) e a companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*. É possível traçar semelhanças entre os bonecos populares ocidentais provenientes da tipologia de personagens da *Commedia dell'arte*. No que tange ao *Mamulengo* e ao *Dom Roberto* encontramos notórias correspondências em suas características. Ambos têm bonecos esculpidos em madeira, vestidos com tecido de *Chita* e manipulados por luva. Apresentam-se em empanadas e os espetáculos são pautados no improviso. Entende-se que o Teatro de Bonecos Popular necessita de uma dramaturgia específica por apresentar um caráter efêmero e baseado em gestos e movimentos dos bonecos. A dramaturgia é, portanto, um organismo vivo sempre em processo de construção e estas constantes modificações acompanham fatores externos que o são inerentes – fatores sociais, políticos, econômicos e culturais. O estudo comparativo se estende à análise do processo de criação da companhia de Teatro Marionetas do Porto sob o viés das escolhas dos elementos cênicos envolvidos, legitimando-o como Teatro de Formas Animadas na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Teatro de Bonecos; Teatro de Formas Animadas; *Mamulengo*, *Teatro Dom Roberto*.

## Abstract

This Master Thesis has the purpose to investigate the dramaturgy creating process on the puppet's theater. The outline presented embraces the *Dom Roberto Theater* (Portugal), the *Puppet Theatre Company of Porto* (Portugal) and the *Mamulengo Puppet* (Brazil). It is possible to draw similarities between Western Popular Dolls and the typology of characters in the *Commedia dell'arte*. In reference of *Mamulengo Puppet* and *Dom Roberto Theatre*, it is possible found notorious similarities in yours characteristics Puppets. Both have carved wooden dolls dressed in fabric Chita and is manipulated as a glove. They appear in puppet theatre structure, and the acts are guided by the improvisation. It is understood that the people's puppet theater needs a specific dramaturgy by presenting an ephemeral character and based on gestures and movements of the puppets. The dramaturgy is, therefore, a living organism always in development process and these constant changes follows external factors that are inherent - social, political, economic and cultural. The comparative study extends the analysis of *Puppet Theatre Company of Porto* creation process scenic elements choices to legitimize it as an Animated Forms Theater in contemporary times.

**Keywords:** Puppet Theater; Animated Forms of Theater; Puppet, *Dom Roberto Theater*; *Mamulengo*.

## Índice de ilustrações

Figura 1.....	15
Figura 2.....	20
Figura 3.....	28
Figura 4.....	54
Figura 5.....	54
Figura 6.....	55
Figura 7.....	61
Figura 8.....	62
Figura 9.....	63
Figura 10.....	63
Figura 11.....	66
Figura 12.....	67
Figura 13.....	72
Figura 14.....	72
Figura 15.....	91
Figura 16.....	104
Figura 17.....	104

## Índice de tabelas

Tabela 1.....	21
Tabela 2.....	39
Tabela 3.....	43
Tabela 4.....	43
Tabela 5.....	43
Tabela 6.....	45
Tabela 7.....	95

## **DVD – Ficheiros Audio-visuais**

Faixa 1- Entrevista Mestre Bila (fevereiro de 2015, Glória do Goitá – Pernambuco, Brasil).

Faixa 2- Entrevista Maurício Bonequeiro (fevereiro de 2015, Glória do Goitá – Pernambuco, Brasil).

Faixa 3- Entrevista Mestre Zé de Vina (fevereiro de 2015, Lagoa de Itaenga– Pernambuco, Brasil).

Faixa 4- Entrevista Mestre Chico Simões (fevereiro de 2015, Glória do Goitá – Pernambuco, Brasil).

Faixa 5- Entrevista Mestre José Júlio (fevereiro de 2015, Recife – Pernambuco, Pernambuco – Brasil).

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

## Introdução

«A marionete é velha como o mundo. Renasce de suas próprias cinzas. É então um ser novo que é preciso aprender a conhecer para amá-lo, amando-o para aceitar e perdoar seus defeitos (ou o que pode parecer defeito ao profano). Ela é uma filha natural da poesia. Todas as fadas do mundo compareceram ao seu nascimento, levando-lhe dons e honrarias. É imortal, embora habitando na terra e tendo sido criada para fazer os homens esquecerem suas preocupações. Diverte as crianças, encanta as pessoas grandes, toca o simples, oferece um prazer delicado ao enfasiado e ao cético. É um jogo dos deuses, posto por eles na terra para nos lembrar a realidade do seu duro ofício e da sua modéstia ». Jacques Chesnais

Esta investigação visa compreender como se dá o processo de criação da dramaturgia no campo que concerne ao teatro de formas animadas. O recorte apresentado se estabelecerá entre o *Mamulengo*, teatro de bonecos do estado de Pernambuco no Brasil, o teatro de *Dom Roberto*, boneco popular que encontramos em Portugal e a companhia *Teatro de Marionetas do Porto*. Esta pesquisa apresenta um referencial teórico que abordará as partituras cênicas envolvidas como propulsor de uma dramaturgia em constante movimento. Assim, elementos tais como luz, cenografia, figurinos, ator e a presença da dança e os recursos audiovisuais são elementos aliados a esta forma de criação cênica.

Entende-se por teatro de formas animadas a utilização de objetos inanimados (máscaras, bonecos, objetos ou imagens) que postos em cena, adquirem ressignificação. Através do ator-manipulador, o objeto obtém alma<sup>1</sup> - alma - passando a transmitir, em meio a um espaço, um espetáculo<sup>2</sup>.

É possível que os bonecos estejam presentes na história da civilização. Sua origem é tão antiga quanto à do homem. Temos a presença de marionetas articuladas nas civilizações antigas do Egito, Turquia, Grécia e Roma, assim como na Índia, China, Japão, Vietnã e Indonésia. De origem sagrada ou profana, em meio rural ou urbano, nas

---

<sup>1</sup> Segundo Ana Maria Amaral (Amaral, 1993: 242): “Para Aristóteles, a forma do corpo é a sua alma, é a sua substância. E quando Aristóteles fala em alma está se referindo a seres animados, isto é, a formas de seres animados. Dá a conclusão de que, concordando com Aristóteles, “forma” se refere a tudo que possui uma alma, uma substância”.

<sup>2</sup> Esta definição é defendida pela pesquisadora Ana Maria Amaral em seu livro *Teatro de Formas Animadas*. Segundo a autora (Amaral, 1993:18): “O teatro de animação inclui máscaras, bonecos, objetos: cada um em separado pertence a um gênero teatral e, quando heterogeneamente misturados, adquirem características próprias e constituem o teatro de formas animadas”.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

praças ou nos teatros (popular ou erudito), os bonecos estão presentes na maioria dos países do mundo.

Existem indícios da presença de marionetes durante o século V a.c na Grécia. Há várias referências a respeito em Xenofonte, Luciano, Homero, Sócrates e Plutarco e sabe-se que um certo Potino dava espetáculos desse tipo no Teatro de Dionísio. As marionetes eram de haste, a maior parte em terracota (Borba Filho, 1987: 21). De acordo com Allardyce Nicoll<sup>3</sup>, as marionetas gregas eram populares e caracterizadas pela sátira. Uma forma de teatro rude, mas que os próprios atores procuravam imitar os gestos dos bonecos para as representações teatrais oficiais.

No teatro oriental, a presença da marioneta era ligada ao ritual, apoiados em textos épicos, sânscritos, fundamentados em lendas e mitos. No teatro ocidental, inicialmente dedicado a sátira na Grécia e Roma, e durante o período medieval, desvelado para os dramas religiosos. O estudioso Hermilo Borba Filho trata desta temática e explica-nos:

(...) A marionete medieval é essencialmente religiosa e entrou no grande movimento da estatuária que adquiria uma forma simbólica dos objetos do culto. A Igreja lançava mão deste meio para que a fraca inteligência das massas tomasse conhecimento das abstrações. (...) 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 (1545) que, reconhecendo o caráter fetichista do movimento, proibiu esse tipo de convencimento que se estava voltando contra o próprio espírito da Igreja. Mas antes do Concílio de Trento estávamos em pleno reinado dos autômatos: estátuas animadas, aparições e relógios que, dando horas, exibiam santos, martírios, anjos, cenas bíblicas (Borba Filho, 1987: 22-23).

É curioso perceber, por exemplo, que na Inglaterra do século XVI os bonecos medievais eram permitidos, em contraposição ao teatro de atores que foram fechados durante a repressão puritana no período do Parlamento inglês. Pois se via inocência nos bonecos, que apresentavam peça de caráter religioso, porém, com o tempo ganharam popularidade em grande escala e os puritanos começaram a temer sua ascensão.

Com o fim da Idade Média, percebemos a volta dos temas satíricos e a presença dos textos improvisados provenientes da *Commedia dell'arte*<sup>4</sup>. Temos a presença dos

---

<sup>3</sup> A. Nicoll, *Masks, Mimes and Miracles*, New York, Cooper Square, 1963.

<sup>4</sup> Segundo Pavis (Pavis, 1999: 61): “A *Commedia dell'arte* era, antigamente, denominada *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto*, *commedia di zanni*, ou, na França, *comédia italiana*, *comédia das máscaras*. Foi somente no século XVIII (segundo C. MIC, 1927) que essa forma teatral, existente desde meados do século XVI, passou a denominar-se *Commedia dell'arte* – a arte significando ao mesmo tempo arte, habilidade, técnica e o lado profissional dos comediantes, que sempre eram pessoas do ofício. Não se sabe ao certo se a *Commedia dell'arte*

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

personagens-tipo: Alerquim, Pantaleão e Innamoratas, que por sua vez, acredita-se que são influencias diretas das farsas romanas.

Este panorama histórico sobre as marionetas é importante na legitimação dos objetos que serão decodificados nesta pesquisa. É possível observar os traços coincidentes entre o *Mamulengo* e os bonecos populares portugueses, tanto no que se refere à sua plasticidade, quanto à sua dramaturgia.

A dramaturgia no teatro de *Dom Roberto* e no *Mamulengo* trazem reminiscências dos personagens-tipo das atelanas, assim como as figuras fantásticas dos autos litúrgicos, como, por exemplo, o diabo, a morte e a alma penada. No caso do *Mamulengo*, os personagens representam tipos sociais: os latifundiários e suas famílias, o vaqueiro, o padre, o oficial. Temos também a presença dos animais (por exemplo, o boi e a cobra). Sobre estas figuras Hermilo Borba Filho explica:

A cobra e o boi, principalmente, são os bichos que mais aparecem nos *mamulengos*. O primeiro encarna o espírito do mal, ligado à ideia do pecado original, engolindo as pessoas, mas aniquilado por um Benedito disposto e valente. O segundo está relacionado aos anseios pastoris das populações rurais da zona mística nordestina. Quase se poderia dizer que são *totens*, ligados ao povo pelo sangue e por uma ideia quase mística, estabelecendo uma identidade entre o homem e o animal. A cobra é o mal que se combate com respeito, o boi ajuda no trabalho e fornece a carne (Borba Filho, 1987: 233).

O personagem *Benedito* é uma figura muito conhecida em Pernambuco. Negro, artiloso e sabido, é o responsável por provocar intrigas, distribuir pancadas, enganar e defender a honra das mulheres. O pesquisador Altimar de Alencar Pimentel discursa sobre as possíveis reminiscências:

Benedito, fruto inconsciente da inconformação do povo nordestino, descende de uma linha de fantoches populares desde a Idade Média em toda a Europa, como Don Cristóbal (Espanha), Hans Wurst (Alemanha), Punch (Inglaterra), Jean Klassen (Áustria), Hans Pikelharing (Holanda), Karagauz (Turquia), Guignol (França), Pulcinella (Itália). Todos estes fazendo crítica de costumes, revoltando-se contra injustiças, fazendo, eles próprios, a justiça à sua maneira, simbolizando a revolta das classes oprimidas contra qualquer forma de opressão (Pimentel, 1971: 7).

Tanto o *Mamulengo* como os *Robertos* se desenvolveram inicialmente em região rural. São caracterizados por manipulação de luva, com cabeça e mãos de madeira e

---

descende diretamente das farsas atelanas\* romanas ou do mimo antigo: pesquisas recentes puseram em dúvida a etimologia de Zanni (criado, cômico) que se acreditava derivado de Sannio, bufão da atelana romana. Em contrapartida, parece ser verdade que tais formas populares, às quais se devem juntar os saltimbancos, malabaristas e bufões do Renascimento e das comédias populares e dialetais de RUZZANTE (1502-1542), prepararam o terreno para a commedia”.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

corpo de chita<sup>5</sup>. Pautadas no improviso, os diálogos estão organizados em situações dramáticas ou cenas chamadas de ‘passagens’. Segundo a pesquisadora Adriana Schneider Alcure, o termo ‘passagem’, como denominação de cena, vem normalmente acompanhado do nome dos personagens que dela participam. E explica que tudo parte do personagem: as passagens, as loas, as músicas. Nesse sentido, o personagem-tipo consolida estas figuras mantendo o *Mamulengo* coeso e diferenciando-o de outras formas teatrais (Alcure, 2007: 61).

Os personagens têm idade, profissão e características que lhe são conhecidas por todos os mamulengueiros da região. É rica a diversidade de figuras: a Quitéria, o Diabo, Simão, Tá-pra-tu, Coronel Mané Pancaru, o Tenente, o Malabarista, Nega Cachimbeira, Catita, Perna de Pau, Papa-Figo, a Alma, o Doente, o Médico, Zé das moças, Zezim dos Prazeres, Zé da Tapa, Cabo 70, Granguena, a Cobra Xibana, a Moça Grávida, o Caboclinho, o Cavaleiro no Cavalo, entre vários outros existentes. Nos *Robertos* temos as figuras: O Saloio de Alcobaça, Maria Varina, O Cliente, Zé Porradas, João Porradas, Rui Valente, entre outros. Os personagens-tipo apresentam características curiosas que serão aprofundadas ao longo desta investigação.

O pesquisador e bonecreiro de *Robertos* João Paulo Seara Cardoso<sup>6</sup>, fundador da companhia *Teatro de Marionetas do Porto*, em viagem ao Brasil, fez uma análise das figuras do *Mamulengo* de Pernambuco em entrevista concedida à pesquisadora Maria de Fátima de Souza Moretti em novembro de 2008:

No Brasil sobre as tipologias dos personagens, da variedade, da riqueza, é o teatro mais rico que conheço. Não conheço nenhum teatro popular de bonecos de luvas que tenha tanta variedade, tanta riqueza de personagens. Enquanto que os personagens dos polichinelos europeus vão pouco além das personagens da Commedia dell’arte, porque são muito tipificados: o padre, o herói popular, a sua mulher, a polícia, as forças das autoridades morais e políticas. A quantidade de personagens que existe no teatro brasileiro é qualquer coisa de inacreditável. Como também o que cada um significa! Foi isso que me fascinou mais (*apud* Moretti, 2011: 69).

---

<sup>5</sup> A chita é um tecido de algodão estampado de origem indiana, importada pelos portugueses no século XV. É usado para enfeitar as empanadas nos *Robertos* e também no *Mamulengo*.

<sup>6</sup> Segundo José Manuel Valbom Gil (José Gil, 2013: 26): “João Paulo Seara Cardoso, natural do Porto, começou a apresentar o teatro *Dom Roberto* em 1980 e atuou mais de mil vezes com *Dom Roberto* nos dez anos seguintes, tanto em Portugal como no estrangeiro, tornando-se o principal impulsionador do teatro *Dom Roberto*. Recuperou as quatro peças que chegaram aos nossos dias: O Barbeiro Diabólico, A Tourada, A Princesa Encantada e Rosa e os Três Namorados. Foi fundador e Diretor Artístico da companhia “Teatro de Marionetas do Porto” que se tornou numa referência do teatro de marionetas internacionalmente. Infelizmente deixou-nos em Outubro de 2010, vítima de doença repentina, tenso ensinado em 1986 a Raúl Constante Pereira a arte dos *Robertos*”.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

João Paulo Seara Cardoso relata em entrevista a origem dos *Robertos* e como se desenvolveu em Portugal e discursa também sobre o mestre António Dias, bonequeiro a quem aprendeu ofício:

Os *Robertos* têm uma origem geográfica; Para mim tem a ver com o norte de Portugal, porque viviam muito das férias, de romarias e festividades populares, e também porque as danças folclóricas do norte são muito mais rápidas, tem a ver com esta representação do corpo. Também porque há uma cerâmica popularmente importante no norte de Portugal que são as cerâmicas de Barcelos, em que os bonecos são pintados da cor rosa choque. Todos que vi são cor de rosa, o mais berrante possível. Também tem a ver com esta questão do dispositivo cênico, enquanto nos outros teatros tradicionais há uma cenografia atrás do boneco, aqui a cenografia é o que está por trás, o céu azul, por exemplo, preferencialmente. Já fizemos espetáculos na praia, mas o que fica bem com os *Robertos* é a cor verde, esta fica muito bem com os *Robertos*. (...) Eu estou quase convencido de que o que o Mestre Dias fazia é muito parecido com o que se fazia no século XVIII há 300 anos. É o único teatro europeu em que a barraca é aberta, não há janela, é um quadrado de um por um, o que quer dizer que eles trabalham de uma forma mais periférica. É mais simples em termos de cenário e é o único que mantém até o presente a palheta em todos os personagens (Moretti, 2011: 72)

Sobre as possíveis influências de Portugal no *Mamulengo*, Cardoso complementa:

Eu acho que o *Mamulengo* não nasce de uma geração espontânea, mas da influência dos italianos, alemães, portugueses. Penso que o *Mamulengo* teve influências dos polichinelos dos três países, Itália, Portugal e Alemanha, com certeza absoluta. Eu já vi polichinelo com uma barraca parecida com a do *Mamulengo*, portanto, com janela grande, mas a impressão que eu tenho é a de que houve uma aculturação tão forte que é difícil identificar, detectar traços de influência. É impressionante como o imaginário popular brasileiro incorporou de tal maneira aquilo, se apropriou de uma forma! Eu, a primeira vez que vi um *Mamulengo*, com muita atenção, foi em Natal, se não me engano. Chamaram um mamulengueiro que diziam ser o melhor, para eu ver. Conheci-o. Passamos toda a noite a beber juntos. Eu comecei a olhar aquilo, parecia ser assim uma alma de um personagem popular, e ainda por cima no Brasil, como é tão grande, tomou diferentes personagens conforme a proporção (Moretti, 2011: 70).

Interessante a análise do João Paulo Seara Cardoso, pois existe realmente a presença de imigrações italianas nos estados de Pernambuco e Paraíba e também a presença alemã. Os primeiros registros de alemães no território pernambucano datam do século XVII com a chegada da corte holandesa no estado. As duas guerras mundiais também impulsionaram a colônia alemã no Recife.

Segundo o pesquisador Hermilo Borba Filho existem várias hipóteses para a origem do *Mamulengo* em Pernambuco. “Sua terminologia vem da palavra ‘molengo’. Houve uma reduplicação (*mo*) e uma dissimulação (*ma*) da primeira sílaba, o ‘u’ substituindo o ‘o’, por eufonia na palavra ‘molengo’, embora alguns autores ainda escrevam a palavra assim: ‘mamolengo’” (Borba Filho, 1987: 69). Borba Filho conta que existe um brinquedo chamado *Mané Gostoso* que durante a infância ouvia chamar de ‘mamulengo’. Palavra que poderia ter sofrido mudanças. O fato curioso é que ainda

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

encontramos este mesmo brinquedo em terras portuguesas. Estas influências ibero-brasileiras são teorizadas por Luís da Câmara Cascudo:

Os portugueses povoadores do Nordeste brasileiro pertenciam, em maior percentagem, ao norte de Portugal, do Porto a Caminha. Depois a onda de alentejanos chegou, gente do gado e cereais. Pero Vaz de Caminha comparara as malocas Tupiniquins de Porto Seguro com os casebres de Entre-Douro-e-Minho. Observação de Maio de 1500. Esses homens trouxeram as sementes da Cultura Popular no Brasil: cerâmica figurada, baile pastoril, dança de roda encadeiada, palma de mão, contos de Fadas, dragões e Princesas. O Minho é vizinho de Galiza. Emigraram as Almas-do-Outro-Mundo, Alminhas, culto das Almas, o Demo, sinônimo diabólico, centro de vocábulos popularíssimos – oh! Xente! Iágua, lua, Meco, talvez cachaça (Cascudo, 69-70).

Por mais instigante que seja as possíveis contaminações culturais, a intenção não é estabelecer relações de influências entre os dois países nesta investigação, uma vez que há uma grande camada temporal que os separa e lhe tornam únicas e legítimas. O objetivo é abrir novas perspectivas dentro da singularidade de cada uma delas, de maneira a construir um olhar renovado sobre o *Mamulengo* e os *Robertos* e iluminar questões que são próprias da dramaturgia no teatro de formas animadas.

A estrutura dramatúrgica do *Mamulengo* é, na sua maior parte, improvisada, enquanto que os *Robertos* têm quase que um roteiro certo a cumprir. Os *Robertos* usam com frequência a “palheta” – objeto de metal utilizado para produzir a voz característica do *Dom Roberto* – enquanto que os mamulengueiros usam a dicção e interpretação oral. A duração do espetáculo do mamulengo é longa se estendendo durante horas, enquanto a dos *Robertos* é curta e concisa. Em ambos, o bonequeiro é tratado como “mestre”, batizando seus aprendizes quando estão aptos a assumir a posição de mestre. Para tal título, é necessário ter uma boa voz, uma boa dicção, conhecer as passagens, saber improvisar e ter habilidades para manusear o boneco. Possuem enredos compartilhados, como por exemplo, a presença das cenas de pancadaria, aliadas à comicidade. E, ainda, personagens que representam diferentes formas de poder, políticos ou eclesiásticos, que por sua vez denotam uma crítica à sociedade local. Outro tema recorrente em ambos é a presença da morte, mas de forma que ela seja ludibriada.

Assim, no teatro de bonecos popular temos a dramaturgia caracterizada pelo improvisado, na qual a sua construção surge do personagem em questão. Concomitantemente, observamos que companhias teatrais contemporâneas que trabalham com bonecos também possuem processo de criação semelhante. Muitas

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

vezes, é partir do boneco, ou objeto<sup>7</sup> que a dramaturgia se constitui. Para este estudo, é interessante analisar a companhia *Teatro de Marionetas do Porto*<sup>8</sup>. Fundada pelo marionetista João Paulo Seara Cardoso, discípulo do mestre António Dias, mencionado anteriormente neste estudo.

Os primeiros espetáculos da companhia tinham o caráter de buscar a tradição dos *Robertos*, mas foi ganhando novas roupagens. Releituras de clássicos como António José da Silva, Shakespeare, Heiner Müller, Samuel Beckett e também contos infantis. Criou quatro séries de programas para a televisão: *A árvore dos patafúrdios*, *Os amigos do Gaspar*, *Mópi* e *No tempo dos Afonsinhos*. A temática da companhia é diversificada: peças, performances, óperas, music-hall. Segundo o investigador João Carneiro, sobre a companhia afirma:

(...) o teatro de marionetas que João Paulo Seara Cardoso fez é um teatro que alarga o espectro da natureza do acto teatral em si mesmo, por inclusão de dimensões que, sendo reivindicadas por muita da prática, da crítica e da teoria mais ou menos recente, já estavam neste tipo de teatro, sendo explicitadas de forma brilhante e - o que é importante - aparentemente pacífica e natural, pelos mesmos espetáculos atrás referidos, e por muitos outros que não referi. Veja-se, em muitos destes espetáculos, o que acontece a expressões como "teatro de imagens", "teatro visual", "teatro dramático", "teatro pós-dramático", "conteúdos cognitivos hermenêuticos", "sugestões cognitivas não hermenêuticas". Veja-se o caso da utilização não discriminatória e sempre orgânica da palavra, da música, da coreografia, do som, da luz, das imagens em geral. (...) Veja-se ainda, a este propósito, a facilidade com que, em vários espetáculos, a construção de um universo de conteúdos complexos e significativos difusos aponta para um acto de leitura stricto sensu, sendo o espectáculo, que transborda muito para além do universo dos textos e dos livros, um resultado de uma leitura atenta e empenhada desses mesmos textos e livros (Carneiro, 2011: 11).

A palheta de criação da companhia é imensa. Todos os espetáculos possuem algo peculiar digno de investigação, visto que além de encenar peças clássicas com o uso das marionetas e/ou objetos, também estimula outras linguagens cênicas como a dança, imagens audiovisuais e performance.

A dramaturgia dos espetáculos é constituída de forma singular. Além do convencional uso do próprio corpo do ator, também utilizam objetos e alimentos

---

<sup>7</sup>O *Teatro de Objetos* é uma categoria do teatro de formas animadas que trabalha com objetos do cotidiano no lugar dos bonecos ou em parceria com os mesmos. De acordo com Pietro Bellasi (Bellasi, 1986: 19), sociólogo italiano estudioso sobre este tema, diz que o *teatro de objetos* mostra-nos a quotidianidade do homem contemporâneo.

<sup>8</sup>O *Teatro de Marionetas do Porto* constitui-se em 1988 e, numa primeira fase, centra a sua atividade na criação de espetáculos que resultam da pesquisa do património popular. Desta fase, destaca-se o estudo e reconstituição da velha tradição portuguesa do teatro Dom Roberto. Os 39 espetáculos criados até hoje pelo TMP destinam-se ou ao público adulto ou a público jovem e a atividade da companhia divide-se entre as apresentações na cidade do Porto, onde ao longo dos anos criou uma forte corrente de público e uma intensa atividade de itinerância no país e no estrangeiro.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

(espetáculo *Capuchinho Vermelho XXX* e *Boca de Cena*). A dramaturgia também pode ser construída a partir de desenhos esboçados por artista plástico (como é o caso do espetáculo *Pelos Cabelos*, que tive a oportunidade de acompanhar o processo de criação).

Assim, a divisão para este trabalho seguirá da seguinte forma: primeiro e segundo capítulos dedicados à dramaturgia dos *Robertos* e *Mamulengos* respectivamente; terceiro capítulo tratará da confluência dramaturgica e do fazer teatral de ambos os bonecos ibero-brasileiros e o quarto capítulo dedicarei ao estudo de duas montagens da Companhia de Marionetas do Porto à luz da contemporaneidade do Teatro de Formas Animadas.

## **Justificativa**

Pretendo abordar nesta investigação que a dramaturgia no teatro de formas animadas é um organismo vivo sempre em processo de construção. A dramaturgia pode ser considerada a partir do próprio evento em si, do espetáculo em cena, da situação teatral não restrita ao ‘texto’ que é dito. É uma intersecção e uma interposição tanto de aspectos visuais e musicais quanto de outros, relativos à presença e à participação do espectador. Este conjunto de elementos cênicos que se constitui é o indicador de procedimentos de cena, em grande medida codificados. O texto não é previamente escrito, mas, constituído na oralidade e na brincadeira, o que apresenta uma “relação intimamente ligada à situação do ‘estar em cena’ na presença de um público, do brincar e do contexto de referências compartilhadas entre artistas e espectadores” (Alcure, 2007: 61).

A dramaturgia do teatro de bonecos tem o papel fundamental de manter laços históricos transmitidos no decorrer dos séculos através dos textos improvisados de teatro popular e de textos documentados. O passado traz reminiscências para o presente e as influências de algumas tradições se encontram latentes nas produções contemporâneas. A dramaturgia se reescreve e se recria em espaços alternados, tanto em meio popular como no erudito. Em análise sobre a dramaturgia do teatro de formas animadas disse Enno Podehl: “qualquer forma ou objeto pode-se tornar suporte de uma

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

ação teatral, desde que tenha em si algum meio de expressão que o distinga do seu estado original” (Podehl, 1987: 7).

É necessário este estudo, pois o que antes se tratava de um teatro encaixado dentro dos parâmetros folclóricos, hoje está em permuta nos palcos. Não creio que existam diferenças em termos de definição do que é ou não teatro; ou mesmo do que possa ser considerada dramaturgia para bonecos ou para atores. Acredito que toda a forma de expressão no qual exista um ator e um espectador pode ser considerada teatro, não importando em qual espaço e de quais elementos cênicos estão sendo utilizados

Esta investigação torna-se necessária pelo preconceituoso desfalque sobre o estudo do teatro de bonecos no academismo das artes cênicas verificado na escassa bibliografia sobre o tema. Que questões de hierarquia estética estariam por trás dessas exclusões? Qual será a importância dada à dramaturgia deste tipo de forma artística? Será que constitui uma vertente tão determinante aos olhos do investigador como o é no teatro de atores? O problema parece residir no estatuto do texto no teatro de marionetas, objeto esquecido por parte da investigação ou da crítica. O fazer teatral da "tradição popular" se organiza e se expressa a partir de códigos próprios, diferentes das "escolas" que criaram metodologias para o trabalho do ator, conquistaram o espaço cênico, desenvolveram uma dramaturgia, criaram o encenador.

Assim, acredito ser necessária uma pesquisa aprofundada sobre as raízes do Teatro de Formas Animadas e suas possibilidades de investigação, discussão e construção de novas poéticas no campo das artes cênicas.

## **Objetivos**

### **Geral**

O presente projeto tem por objetivo estudar os caminhos da construção dramaturgica no teatro de formas animadas, acerca do *Teatro Dom Roberto* (Portugal), *Mamulengo* (Brasil) e *Companhia de Teatro de Marionetas do Porto* (Portugal).

### **Específicos**

- Historicizar e contextualizar a dramaturgia no teatro de formas animadas;

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

- Analisar os caminhos dramaturgicos do *Mamulengo*: mapeamento dos bonecreiros e de suas figuras.
- Estudar a dramaturgia do Teatro *Dom Roberto* a partir de um recorde que exemplifica um traço e estilo lhe se são próprios;
- Estudar a inter-relação entre o *Mamulengo* e o *Teatro Dom Roberto*;
- Analisar as influências dos aspectos sociais e políticos na dramaturgia do teatro de bonecos e a consequente aplicabilidade histórico-social;
- Analisar as obras da companhia de *Teatro de Marionetas do Porto* a partir de um recorde de trabalhos indispensáveis para esta pesquisa e que demonstrem uma tendência de dramaturgia específica no teatro de formas animadas.

## Metodologia

A construção do projeto de pesquisa aplica a perspectiva dialética ao estudo da relação entre os processos de criação e a esfera das suas potenciais encenações. Tomando uma série de métodos de criação ligada a importantes transformações da história do teatro de bonecos no Brasil e em Portugal, é possível discutir as tensões e as aproximações que se apresentam entre a especificidade da forma dramaturgica que as caracteriza e as encenações a que potencialmente remetem.

A prática historiográfica exige do pesquisador um diálogo entre as fontes documentais pesquisadas e o aporte teórico-metodológico adotado para o desenvolvimento da sua investigação. Esta harmonia é o que propiciará legitimidade científica ao trabalho a ser realizado.

Serão utilizadas assim, as contribuições teórico-metodológicas referentes à dramaturgia específica do *teatro de formas animadas* os respectivos estudiosos: Henryk Jurkowski, Ana Maria Amaral, Jacques Chesnais, Julie Sermon e Enno Podehl. As didáticas contribuições de Patrice Pavis e Margot Berthold também serão consultadas.

No campo de estudo sobre teatro de bonecos em Portugal, será necessária a contribuição dos seguintes investigadores: Christine Zurbach, João Paulo Seara Cardoso e José Manuel Valbom Gil. É também de extrema importância a pesquisa de Rute Ribeiro, que reuniu os inúmeros artigos do investigador Henrique Delgado.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Sobre o *Mamulengo*, teatro de bonecos de Pernambuco, será de fundamental importância os seguintes pesquisadores: Hermilo Borba Filho, Adriana Schneider Alcure, Marcondes Lima, Izabela Brochado, Altimar de Alencar Pimentel, Marco Camarotti e Fernando Augusto Gonçalves Santos. Paralelamente, no âmbito antropológico, cultural e histórico-social é de fundamental importância os conceitos propostos por Gilberto Freyre e Luís da Câmara Cascudo.

Após o estudo bibliográfico exposto acima, será necessário o levantamento dos bonecreiros brasileiros e portugueses (*Mamulengos* e *Robertos*) e as figuras por eles trabalhadas, traçando-se assim o perfil da dramaturgia envolvida. Para tanto, será necessário uma pesquisa detalhada de como funciona a rede de bonecreiros envolvidos.

Algumas perguntas deverão ser respondidas: qual a datação da figura mais antiga, quais os personagens são recorrentes, qual a tipologia da figura, em qual espaço se apresenta (rural ou urbano), quais as transformações que sofreram determinada dramaturgia? No caso da *Companhia de Teatro de Marionetas do Porto*, deverão ser respondidas indagações sobre o comportamento da dramaturgia em nossa contemporaneidade, já que o teatro de *Robertos* foi o alicerce para o início da companhia.

Assim, a investigação seguirá em investigações em revistas sobre as artes cênicas, aos arquivos de museus e em pesquisa de campo. Com observação passiva ou participante, direta e ao vivo, analisarei o comportamento e as circunstâncias em que ocorrem certos fatos, propiciando assim a obtenção de dados. O caráter da pesquisa de campo será exploratória descritiva, com cunho reflexivo-crítico. As técnicas utilizadas no trabalho de campo para a coleta de material serão: entrevistas, gravação de áudio, filmagem e fotografia, de acordo com a necessidade do processo de pesquisa.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

## Capítulo 1 - Teatro Dom Roberto

«Uma actividade como esta a que me tenho dedicado só é possível levar-se a cabo dispondo de algum tempo livre, uma dose mínima de paciência; alguns conhecimentos práticos e técnicos sobre o assunto, bastante documentação, espírito de curiosidade, um bem apetrechado estojo de material fotográfico e um gravador de som». Henrique Delgado

### 1.1 Teatro Dom Roberto – A origem das suposições

Divagar sobre as possíveis origens das marionetas é decifrar através de códigos dispersos em um sistema heterogêneo de objetos não codificados. Uma tarefa árdua, de escassas fontes bibliográficas e dados imprecisos. Movida pela curiosidade da gênese do *Mamulengo*, debruçei-me nos estudos sobre os *Robertos* em busca de pistas sobre as possíveis origens. Porém, o desafio tornou-se maior que a encomenda, já que os *Robertos* carregam em si as reminiscências romanas, turcas e hispânicas. Estas contaminações promovem à arte bonecreira o título de excentricidade.

“A história das marionetas é a história do mundo”, afirma com eloquência o investigador Henrique Delgado (*apud* Ribeiro, 2011: 48). Os egípcios tiveram seus bonecos<sup>9</sup>; os gregos denominavam-nos *neuro-spata*, *simulacra*, *imagungulae* para os romanos e *barattini* para os italianos. Resultando em um jogo de encaixes e desencaixes de suposições e lógicas acerca do teatro de bonecos popular português.

Norteei-me para este capítulo na recente pesquisa do bonecreiro e investigador José Gil, no qual, pude desbravar esta investigação com mais segurança em solo português. Também me baseei na importantíssima compilação dos artigos de Henrique Delgado por Rute Ribeiro, proporcionando clareza e brio de informações. Para arcabouço teórico-metodológico utilizo as contribuições da investigadora Christine Zurbach. Não menos importantes foram as contribuições de João Paulo Seara Cardoso, fundador da *Companhia de Marionetas do Porto*; assim como da Isabel Barros, atual diretora da companhia.

---

<sup>9</sup> Segundo Hermilo Borba Filho (Borba Filho, 1987: 11): “Sabe-se que desde a mais remota antiguidade os egípcios possuíam estátuas animadas nos templos, sendo que por ocasião das festas dedicadas a Osíris as mulheres participavam das procissões conduzindo falos mecânicos. (...) No primeiro quadro via-se Ísis chegar, lamentando-se pela morte de Osíris; o segundo quadro figurava um barco e Ísis à procura do corpo do marido que deveria ter sido jogado ao Nilo; terceiro quadro: mais lamentações, o corpo encontrado e ressurreição de Osíris. (...) Ainda neste século, foi encontrado no Egito um teatro de marionetes, com as figuras esculpidas em marfim”.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

O *Teatro Dom Roberto* ou mesmo “*Robertos*”, são conhecidos de acordo com a região geográfica onde se encontra. É também denominado de: “Roberto e Joana” (De Vila Real de Santo António até Lagos), “*Robertos de Caixa Murrada*” (Portalegre), “*Zé Broas*” (Minho), “*Robertos de Santo Aleixo*” (Alto Alentejo), “*Robertos*” (Na Beira Alta e na Beira Baixa e nas grandes cidades), “*Títeres*” (Aldeias)<sup>10</sup>.

Existem duas possibilidades para sua gênese. A primeira é que tem origem numa comédia de cordel chamada *Roberto e o Diabo*, muito famosa no século XVIII. Trata-se de um Duque da Normandia chamado Dom Roberto que vende a alma ao diabo. A segunda hipótese deve-se ao fato que no século XIX existia um empresário de teatro de bonecos chamado Roberto Xavier atribuindo-se posteriormente a esta forma teatral o nome do seu financiador. Segundo o investigador José Gil existiria ainda a terceira hipótese. Trata-se do “Barbeiro Diabólico”, uma das peças mais importantes que nos chegou até os dias atuais no qual o boneco principal chama-se “Roberto”.

É plausível a teoria do José Gil quando afirma que ambas as hipóteses estão corretas devido a proximidade dos registros documentais - a primeira hipótese data de 1863 e a segunda hipótese de 1813.

É importante salientar que muitas histórias do teatro de bonecos populares provêm das dramaturgias contidas nos livretos de literatura de cordel. A etimologia da palavra ‘cordel’ deve-se ao fato dos livretos serem pendurado em cordas e expostos em vendas de mercado popular. Curiosamente os *Bonecos de Santo Aleixo*<sup>11</sup>, de manipulação por fios, apresentam-se em “duplos cordéis”. A função destes cordéis consiste em “embaralhar” a atenção do espectador para não ver o fio que conduz ao boneco, criando-se um efeito ‘ilusionístico’. Se o repertório do teatro de bonecos popular é fundamentado inicialmente nos autos medievais; que, por conseguinte inspira-se na literatura de cordel, pergunto-me se não teria uma ligação entre a palavra ‘cordel’ e os bonecos populares.

---

<sup>10</sup> Dados fornecidos por Henrique Delgado em ocasião de uma entrevista a Augusto Sérgio para a revista *Plateia* de 28 de outubro de 1969.

<sup>11</sup> Tem-se notícia que os *bonecos de Santo Aleixo* eram de manipulação por fios. Chamado de ‘*bonifrates*’, afirma Henrique Delgado (*apud* Ribeiro, 2011: 73): “As cabeças são talhadas com a ponta de uma navalha em ramos de nogueira e de laranjeira. O tronco é feito com bocados de cortiça. As pernas formam-se com panos enrolados, aos quais estão presos pés de madeira”.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

De acordo com Henrique Delgado, a característica dupla rede de cordéis nos bonecos de *Santo Aleixo* tem a sua origem na Itália. Abrindo suposições para as contaminações dos personagens-tipo da *Commedia dell'arte* e do *Pulcinella* (Polichinelo) que reinou nas praças públicas da Itália e em seguida na França. O *Polichinelo* apresenta características muito próximas do *Roberto* – manipulação de luva, de temperamento heróico, risonho, sabido e valente.

Doravante é possível traçar aproximações entre o *Don Cristobal*, boneco espanhol, com *Dom Roberto* devido à posição geográfica e as nuances culturais e políticas entre os dois países. Ambos de manipulação de luva, os personagens se assemelham quanto ao biótipo e tipologia de personagens herdados dos autos litúrgicos – o *Diabo*, a *Morte*, a *Alma Penada*. Os primeiros registros documentados em ambos os casos permeiam pelo século XVIII. Em busca da gênese de *Don Cristobal* é de interessante análise o artigo escrito por Adolfo Ayuso em *Titeresante - Revista de títeres, sombras y marionetas*:

Presentamos cómo hay constancia de su presencia a mediados del XVIII, Ramón de la Cruz lo menciona en su sainete Las tertulias de Madrid o el porqué de las tertulias, publicado en 1770, texto visitable en la página web de “cervantesvirtual” y que leímos conjuntamente. Vimos como al personaje de Don Cristobal se acompañaba del perro, el demonio y una mujer. Los mismos personajes que otros polichinelas europeos. Estudiamos entonces su proveniencia de los personajes de la Commedia dell’Arte y vimos como la fisonomía del Pulcinella italiano tampoco era constante y que solo más adelante se había configurado de la forma que ahora lo conocemos. Presentimos que la llegada a España debió de ser antes que a otras nacionalidades, pese a la creencia general de que fue más tardía, debido a que Nápoles y todo el sur de Italia se encontraban en el siglo XVII bajo dominio de la Monarquía Española, por lo que los viajes y contactos eran constantes entre ambos territorios: el teatro español era visto en la península italiana y el teatro italiano era visto en España, con una presencia natural y constante. Paco Cornejo y yo mismo dimos lectura a varios textos que recogían la presencia de don Cristóbal en las ferias andaluzas, en prensa del siglo XIX y comienzos del XX. Allí dibujaban literariamente su aspecto feroz, “de largas patillas”, de habla soez y ronca. Cornejo presentó un fragmento de El anónimo oficio de los titiriteros en Chile (1598 a 1910) de Sergio Herskovits (libro comentado en Titeresante), donde se habla de la presencia de Don Cristóbal en Chile. Como siempre en Latinoamérica han quedado huellas de nuestro pasado muy difíciles de encontrar en nuestro país.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Revista em formato digital disponível em <<http://www.titeresante.es/2015/01/28/don-cristobal-por-la-sierra-de-antequera-de-adolfo-ayuso/>> Acesso em 3 de agosto de 2015.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.



Figura 1 - Don Cristobal de Hermenegildo Lan, 1923.

Comum aos bonecos populares de origem *Pulcinella*, está o fato de suas representações serem em locais públicos, como as praças e feiras da cidade. Em Portugal apresentava-se *Robertos* em pavilhões de feira – No ano de 1958 consta a existência de 19 pavilhões. Estes teatros de lona e chapa representavam um lugar de experiências partilhadas, proporcionando à arte bonequeira a possibilidade de se legitimar como tal, constituindo formação de platéia e contribuindo para a transmissão dos métodos do fazer teatral através da oralidade. A feira é um veículo primordial de transmissão da arte para gerações posteriores, pois é um espaço social privilegiado. Bakhtin (1993) também enfatizou a praça pública como espaço de convergência de um determinado contexto, no caso a partir da obra de Rabelais. Suas formulações podem ser aproximadas da situação encontrada em Portugal:

A praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento formava um mundo único e coeso onde todas as ‘tomadas de palavra’ (desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados) possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas no mesmo ambiente

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

de liberdade, franqueza e familiaridade. (...) A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, de certa forma gozava de um direito de ‘exterritorialidade’ no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra. (...) Dessa forma, a cultura popular não oficial dispunha na Idade Média e ainda durante o Renascimento de um território próprio: a praça pública, e de uma data própria: os dias de festa e feira. (Sigaud, 1977: 132-133).

De acordo com Henrique Delgado, os pavilhões de feira surgiram devido a grande dificuldade financeira para alugar teatros na época. Porém é necessário pautar que o teatro de bonecos popular é feito ‘pelo povo e para o povo’. Sobre esta questão, elucidam-nos muito bem o mestre Manuel Costa Dias:

Qualquer manipulador de *Robertos* sabe que não se pode calar. Tem que estar permanentemente a fazer sons. Seja o que for, mas tem que estar permanentemente para chamar o público. Porque este espetáculo é um espetáculo de rua, um espetáculo que as pessoas passam. É um espetáculo de rua, das praças, das praias. Mas é de exterior, por isso tem que ser assim. Tem que ter muito barulho, e pronto. E a palheta também tem essa função; de ampliar a capacidade sonora do manipulador<sup>13</sup>.

Os bonecos de luva agradam pessoas simplórias enquanto as de fio estão mais focadas no público burguês e elitista. A dramaturgia inicialmente desenvolvida nos *Robertos* está pautada no cotidiano do espectador mais humilde; estabelecendo-se em trocas de poder, relações de trabalho e o modo de vida de trabalhadores rurais. Como dito pelo mestre anteriormente, o fato de se usar a “palheta”, comum a muitos bonecos populares de luva, está associado a ampliação da voz. Chamar o público que é heterogêneo e que está de passagem. Fatores estes, que o excluem de qualquer possibilidade de encaixe nos moldes do teatro clássico para o espectador burguês e elitista.

## **1.2. Confeção, montagem, palheta**

Os bonecos são feitos de madeira e tecido. A cabeça é esculpida em madeira, e pode ser de diversos tipos: *Oliveira*, *Nogueira*, *Figueira Verde*, *Pinho*. Segundo o Mestre José Gil escolhe-se a madeira que seja fácil de manipular e que tenha resistência suficiente para as futuras ‘pauladas e tigeladas’ que receberá o boneco durante a ação teatral - característica central da dramaturgia dos *Robertos*. De acordo com o mestre Vitor Santa- bárbara Costa, as personagens não são muito apegadas ao diálogo e sim às

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida pelo Mestre Manuel Costa Dias ao documentário produzido pelo *Museu da Marioneta de Lisboa "Teatro Dom Roberto - Alguns testemunhos"* em 2014.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

pancadas. Relata o mestre que necessita de restauros a cada apresentação, assim como a compra de novas ‘frigideiras’, um dos adereços utilizados para as pancadarias (para estes momentos utiliza-se panela, vassoura e pau).

As mãos do boneco podem ser feitas de madeira ou pele. A cor rosada das cabeças deve-se, segundo João Paulo Seara Cardoso, ao fato da cor ser a mais abundante nas terras do norte de Portugal devido à indústria da cerâmica. Os *Robertos* são desenhados com grandes olhos, nariz rosado em tons circenses, bochechas rosadas e sorriso rasgado. O sorriso marcante é uma das principais características do Dom *Roberto*, que se ri de tudo e de todos.

A barraca (guarita) onde se realiza as apresentações é feita de madeira ou metal e desmontável para facilitar o transporte. Geralmente existem ganchos de metal internos na barraca onde se pendura os bonecos em ordem de apresentação, facilitando a operacionalização da representação. A mesma estrutura pode ser verificada em outros teatros de bonecos popular. No Brasil, estes ganchos de metal se encaixam a meio da barraca por uma corda, usualmente feita de elástico.

A guarita do *Teatro Dom Roberto* é totalmente aberta permitindo ao bonecreiro explorar as suas extremidades. É possível que seja o único teatro europeu em que a barraca é aberta. Suas proporções são reduzidas, um quadrado de 1 x 1m, variando de acordo com as proporções do bonecreiro. Uma curiosidade da guarita é a presença de dois orifícios por onde o bonecreiro pode acompanhar o feedback da plateia; assim pode dosar o improviso e interação do boneco *versus* espectador.

As barracas são cobertas por tecido - chita<sup>14</sup> - também usando outros tecidos estampados. Como dito anteriormente, o predomínio da chita nas representações do teatro de boneco popular se deu pela grande comercialização na época das Grandes Navegações, inicialmente produzido na Índia e depois em Portugal<sup>15</sup>. São caracterizados pelas cores primárias e secundárias em tons vivos que cobrem as tramas de algodão, geralmente poucas, por isso barateado. Os tons intensos servem, não só para embelezar o tecido, mas também para disfarçar suas irregularidades. Muitas vezes são usados para fazer a indumentária dos bonecos; também encontrados vestidos de flanela ou quaisquer

---

<sup>14</sup>‘Chintz’ era originariamente um tecido estampado produzido na Índia entre 1600 a 1800. Utilizado pelos chineses para roupas de cama e retalhos para acolchoar almofadas e estofados.

<sup>15</sup> A região de Alcobaça até meados do século XIX era considerada um dos principais pontos de manufatura de fiação e tecelagem de algodão do país. Passando a ser denominado de “Chita de Alcobaça”.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

tecidos baratos. O corpo do boneco é feito em duas camadas: a camada interna para servir de suporte para as mãos e o figurino em si.

A palheta é a matriz dos *Robertos*, também presente em outros teatros de bonecos populares europeus. Consiste em duas placas de metal alocadas no palato da boca, que produz a voz característica dos bonecos. As duas placas são envolvidas com Fita de Nastro que auxilia no ajuste da afinação, proporcionando firmeza e envolvendo de maneira que não se machuque.

O metal da palheta normalmente usado em Portugal é o alumínio. Porém, de acordo com marionetista Vitor Santa- bárbara Costa usava-se antigamente chapas de latas de salsicha. Em seu depoimento afirma já ter engolido acidentalmente a palheta durante uma apresentação. Achei depoimentos de outros bonecreiros que foram parar no hospital por se engasgarem com a palheta.

Segundo o mestre José Gil, há relatos de vários materiais de palheta, entre elas, exemplares de prata e até mesmo ouro. Atualmente usam-se palhetas em inox por sua durabilidade e fácil higienização. Outra funcionalidade da palheta deve-se à acentuação sonora da letra “R” dos *Robertos*, legitimando-o.

Por fim, algo que nos desperta curiosidade deve-se a citação da palheta em várias expressões de cunho popular:

- O Som que a “palheta” produz é tão característico que deu origem a várias expressões populares:
  - tens muita palheta na língua: Falar alto, mas não convence ninguém, contar muitas histórias mas sem credibilidade, mentiroso. Como no teatro Dom Roberto onde o herói vence sempre enganando o adversário.
  - Estar à palheta: Estar na conversa, falar durante muito tempo, na parar de falar. Característica do teatro Dom Roberto em que existe sempre o som da “palheta” sem nunca se calar (Gil, 2013: 49 – 50).

É interessante esta ligação entre a palheta e as expressões populares pois levanta-nos a seguinte questão: o dialeto popular contaminou o teatro de bonecos ou o contrário? Paraphraseando Haroldo Campos (1984:32), o povo é um inventa línguas, na malícia da maestria, no matreiro da maravilha, no visgo do improvisado tentando a travessia. Assim, podemos afirmar que os meios de construção, confecção e técnicas utilizadas do *Teatro Dom Roberto* são importantes para se legitimar como tal.

### **1.3. Mestres de *Robertos***

“Manobro os meus bonecos como se eles fossem um instrumento musical ou, até mesmo um prolongamento do meu corpo” – fala do bonecreiro Manuel Rosado,

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

registrado por Henrique Delgado (*apud* Ribeiro, 2011: 129). Há uma extensa rede de ‘roberteiros’ que consolidam e legitimam esta arte. Rosado foi um dos mais importantes e conceituados bonecreiros catalogados na história do *Dom Roberto* - atuou em Portugal por volta de 1958. A partir da década de 60 é possível encontrarmos maior quantidade de registros.

A historiografia dos bonecreiros continua com o ex-sogro do Manuel Rosado em meados dos anos 50. O mestre Santa-Bárbara aprendeu o ofício e trabalhou durante muitos anos com Manuel Rosado. Entre 1967 a 1991 (o ano de sua morte) deu continuidade ao trabalho sozinho. Ensinou a arte ao seu filho Vitor Manuel Costa, que por sua vez, mantém a tradição até os dias atuais. Outra figura importante foi o aprendiz de Manuel Rosado - Domingos Moura - que junto a António Dias, trabalharam juntos ao mesmo tempo em que se mantinham concorrentes entre si. Domingos Moura faleceu no ano de 1995, transmitindo o ensinamento a Francisco Mota, que em 1994 montou o *Teatro de Robertos do Porto*.

António Dias aprendeu a arte com os velhos bonecreiros dos antigos pavilhões de feira. Na verdade não se ensinava ao discípulo as peripécias da manipulação do boneco. Aprendia-se observando, auxiliando o mestre com a montagem da guarita. Isso se dava por causa da grande concorrência entre os mestres. António Dias começou a atuar em meados de 1952, aos 16 anos, no qual manteve ininterrupta atividade até o ano de sua morte em 1986. Tem por discípulos o Manuel Costa Dias<sup>16</sup>, José Gil<sup>17</sup> e João Paulo Seara Cardoso.

Por sua vez, Cardoso foi o grande impulsionador dos *Robertos*. Resgatou quatro importantes obras e ajudou a perpetuar para as novas gerações. Fundou a *Companhia de Marionetas do Porto*. A companhia em questão será investigada mais adiante nesta dissertação como propulsora do Teatro de Formas Animadas na contemporaneidade portuguesa.

João Paulo Cardoso transmitiu o ensinamento do *Teatro Dom Roberto* para Nuno Correia Pinto<sup>18</sup>, Raúl Constante Pereira<sup>19</sup> e Sara Henriques<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Começou a atuar em 1987. Fundou em 1975 a companhia *Trulé – Investigações de Formas Animadas*. Manuel Costa Dias transmitiu os ensinamentos para Jorge Soares; que por sua vez, funda em 1995 a “Barraca do Gregório”.

<sup>17</sup> Começou a trabalhar com *Robertos* em 1998. Fundou a companhia *S.A. Marionetas Teatro de Bonecos*.

<sup>18</sup> Iniciou os trabalhos em 1998 e fundou a *Companhia Fio de Azeite*.

<sup>19</sup> Participa da *Companhia Limite Zero*.

<sup>20</sup> Sara Henriques faz parte da *Companhia de Marionetas do Porto*.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Em concomitância com os Mestres Manuel Rosado, Domingos Moura e António Dias, outra figura importante é a de Cesário Cruz Nunes. Nascido em 1925, o bonecreiro Cruz Nunes atuou entre 1946 e 1952. Seus bonecos estão atualmente sob os cuidados da *Companhia SA Marionetas* – estiveram presentes recentemente em exposição no *Museu de Marionetas de Lisboa*. Mestre Cesário iniciou-se na arte bonecreira aquando desempregado. Assistindo uma apresentação do mestre António Dias na *Feira de Ladra* em Lisboa, viu uma boa opção de rendimento. Segundo Dias, era muito bom com a “palheta”, mas não com manipulação de ambos. Pode-se observar um relato sobre o trabalho desenvolvido pelos dois bonecreiros em entrevista feita por Lúcia Serralheiro em 1990 e transcrita no livro de José Gil:

(...) Um dia António Dias convidou-me para trabalhar com ele. Eu andava sozinho e ele também, mas os dois juntos conseguíamos representar as peças que tinham mais personagens como era O Castelo dos fantasmas e Rosa e os três namorados, essas peças eram um espetáculo feitas por nós os dois (Gil, 2013: 31).



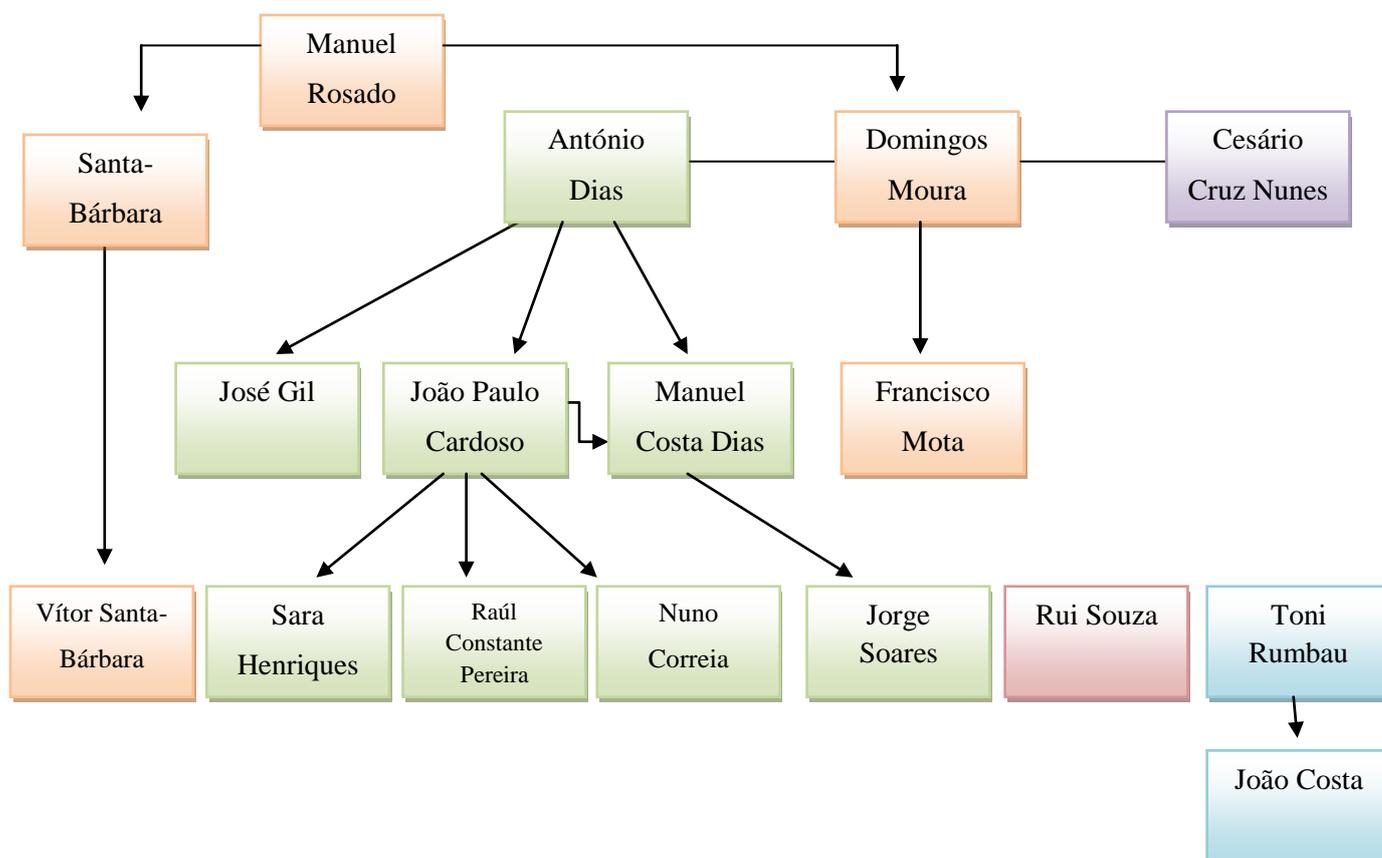
Figura 2 - Dom Roberto feito por Mestre Cesário em exposição no Museu de Marionetas de Lisboa.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Atualmente faz-se notável o trabalho do bonecreiro Rui Souza, que fundou em 2010 a *Companhia de Marionetas da Feira*. Também encontramos o bonecreiro João Costa, discípulo de Toni Rumbau, sob testemunho de aprendizado por José Gil.

Acredito que a tradição do teatro *Dom Roberto* está ‘segura’ pelo interesse da nova geração em resgatá-la e contextualizá-la para os novos tempos.

**Tabela 1 - Fluxograma dos Mestres de Robertos**



#### 1.4. Dramaturgia - heróis, vilões, diabos, fantasmas e muita paulada.

A tipologia de personagens no teatro de bonecos é o indicativo de um corpus coeso que legitima sua arte. Define um sistema homogêneo assegurando sua continuidade através da complexa teia de atores em relação a estes elementos e suas formas de transmissão. Desta forma, se torna necessário, um ‘roteiro’ que intercale a diversidade de olhares em relação a cada figura.

A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

A dramaturgia no *Teatro Dom Roberto* é entremeada pelo que denominamos de ‘rotina’. De acordo com José Gil é o nome dado pelos marionetistas a sequências de movimentos em que todos os executantes conhecem. Por exemplo: a rotina de aparecer por de trás de uma personagem e bater-lhe com um pau e desaparecer sem ser visto pela vítima. Estas rotinas funcionam para plateias há pelo menos duzentos anos. Temos como exemplo este diálogo:

- “Onde o rapaz está? Vocês viram onde está? (para a plateia) Por cá aonde? (vira-se para procurar)

- Não está não! Vocês estão a brincar comigo!

Acredito que as mesmas rotinas são usadas em outros bonecos populares do mundo. No Brasil observamos as mesmas rotinas no *Mamulengo*. Outro recorrente artifício cômico utilizado são as funções do corpo que aparecem sob forma de arrotos, bufas, urina e funções sexuais. Por exemplo, na peça *A Tourada*, a personagem *Touro* solta uma bufa no toureiro, e logo após; urina no espectador<sup>21</sup>. Os temas presentes nas cenas referem-se principalmente à inversão de hierarquia e disputas entre valentões. Também falam das festas, folgedos, supertições e crenças.

O tema sexual aparece nos conflitos matrimoniais que são sempre resultantes de possíveis traições e nas referências à procriação, quase sempre utilizando imagens hiperbólicas. A personagem *Dona Rosa*, da peça *Rosa e os Três namorados*, é empregada doméstica e queixa-se do seu trabalho e dos patrões. Num jogo criativo e cômico de interesses, Rosa está em dúvida entre quais dos namorados lhe dará um casamento mais rentável, e após ouvir deles a melhor oferta, mantém relações sexuais escondidas entre os três namorados emitindo sons – “truca, truca, truca” (palavras repetidas enquanto Rosa está com o namorado). Rosa esconde os pretendes na casa dos patrões e cria uma confusão. Esta é a única peça escrita documentada. Transcrição realizada pelo Azinhal Abelho em 1971, autor da coleção *Teatro Popular Português*.

Entre as rotinas usuais estão os personagens que engolem outros. Por exemplo, na peça *O Castelo dos Fantasmas*, *Dom Roberto* se apaixona por uma princesa que está presa em um castelo em apuros. A princesa faz um trato com o *Roberto*: se a salvar,

---

<sup>21</sup> O mecanismo de a personagem touro urinar na platéia foi idealizado pelo Mestre José Gil.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

casa-se com ele. Para tal, *Dom Roberto* passa por uma verdadeira ‘odisséia’. Enfrenta um crocodilo e um gigante que o querem comer. Além de fantasmas e o Diabo, que enfrenta heroicamente dando pauladas e matando-os. Importante diferencial nesta peça é a necessidade de um cenário. Pode-se constatar em registros fotográficos a presença de um castelo com várias portas e janelas. Reserva-se um espaço na barraca para a movimentação do boneco no exterior do castelo.

Outra situação comicamente presente é o enfrentamento entre o *Roberto* e o *Dragão*. O dragão quer engolir o Roberto e este lhe oferece uma flor. O dragão não resiste a uma flor e aceita. O Roberto encaixa a flor em sua boca, e este não o consegue fechá-la, não podendo, portanto comê-lo.

Os adereços adquirem um papel importante para o *Teatro Dom Roberto*: pau, lâmina de barbear (em tamanho exagerado), capa de proteção de barbearia, caixão, flor, entre outros. Os adereços complementam a narrativa e elucidam o público sobre questões da peça. A respeito do repertório de peças desenvolvidas entre os bonecreiros, mestre Francisco Mota afirma que:

Qualquer bonecreiro fazia três, quatro peças. Não fazia mais do que isso, “O Castelo dos Fantasmas”, “Dona Rosa e os três namorados”, “A tourada e o bonecreiro”. Depois, havia um ou dois bonecreiros, a partir da documentação deixada por Henrique Delgado, que faziam outras peças de caráter pessoal, mas que não se tornaram clássicas, uma vez que não se repetiram para outros colegas.<sup>22</sup>

Entre os artigos escritos por Henrique Delgado consta um escrito no qual relata a respeito de uma das apresentações do António Dias em que diz: “Embora disponha de um vasto repertório, Dias apresentou-se nesta última feira de Santarém apenas com três números – “revelação” de um galo que canta com o fado, “arriscadíssimos” números de circo executados por ratos brancos e a clássica “tourada” (*apud* Ribeiro, 2011: 156). Revela-nos que talvez tenha nos sobrado muito pouco do vasto repertório no qual Dias possuía.

Entre as peças mais recorrentes estão: *O Barbeiro Diabólico*<sup>23</sup>, *A Tourada*<sup>24</sup>, *Rosa e os Três Namorados*, *O Castelo dos Fantasmas*<sup>25</sup> e o *Saloio de Alcobça*. Este

---

<sup>22</sup> Entrevista do Francisco Mota ao documentário produzido pelo *Museu da Marioneta de Lisboa "Teatro Dom Roberto - Alguns testemunhos"* em 2014.

<sup>23</sup> Também chamado de *Barbeiro de Sevilha* e *O Barbeiro e o Freguês*.

<sup>24</sup> Também chamado de *A Tourada à Portuguesa* e *Largada de toiros em Vila Franca*.

<sup>25</sup> Também encontramos estas peças com o nome de *O Castelo Encantado* e *A Princesa Encantada*.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

último reescrito por José Gil como parte do trabalho de dissertação da Universidade de Évora e desenvolvido posteriormente em livro. José Gil resgata esta peça através de testemunhos e com intuição criativa - já que o mesmo é também bonecreiro e entendedor com afincos das nuances desta arte. Eis o seu depoimento sobre o resgate desta peça em questão:

Não existindo o texto que o autor original fez/escreveu como apoio para produzir o texto do espetáculo, mas apenas o título e algumas informações muito fragmentadas, a escrita foi realizada através da aprendizagem adquirida ao consultar todas as fontes que consegui obter relativas a esta peça e ao teatro Dom Roberto. A minha preocupação foi “como” escrever o que já foi dito (escrito) pelo autor originalmente, criando assim uma reescrita. O voltar a escrever o texto sem a preocupação de reproduzir o que o autor escreveu, mas elaborando a minha versão do texto, deu ao meu trabalho um estatuto equivalente ao de um autor, se bem que de uma forma “escondida”, levando o público a acreditar que se trata de um texto original de época. A razão pela qual não me apresento claramente como autor do texto deve-se a não ser minha intenção criar uma peça nova para o teatro Dom Roberto, apesar de em parte o ter feito, mas sim recuperar uma peça do repertório que se perdeu (Gil, 2013: 43).

O *Saloio de Alcobaça* passa-se no início do século XX. Conta a história de um vendedor de frutas e vegetais que sai de Alcobertas para vender em Lisboa os seus produtos. Porém ninguém sabe onde fica a cidade de Alcobertas e por isso percebe que ninguém quer comprar nada. Muda então o nome da cidade para ‘Alcobaça’ e tem êxito nas vendas.

O trabalho do Mestre José Gil contribui tanto para a imortalidade do repertório tradicional desta arte bonecreira, como insere caracteres complementares à versão anterior da peça estudada. A prática do artista-investigador pode revelar nuances até mais abrangentes do que se tivéssemos a peça tal qual era feita em épocas anteriores.

A busca do artista contemporâneo por tentar entender o processo de criação que nos norteia surge da demanda e da necessidade de novas formas de expressão que atinjam o objetivo primordial: expressão de idéias, sentimentos, aspirações de forma geral que atinjam o espectador e o transforme através da arte proposta.

Para conseguir ser um artista, é necessário dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada à concentração da arte (Fischer, 1987, p. 14). Segundo Ernest Fischer, a arte surge no momento em que o homem quer ser mais

A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

do que ele mesmo, quer ser um homem total, não lhe basta apenas ser um indivíduo separado.

Existe criação não apenas onde têm origem os acontecimentos históricos, mas também onde o ser humano imagina, combina, modifica e cria algo novo, por insignificante que esta novidade possa parecer se comparada com as realizações dos grandes gênios. Desta forma, os produtos da imaginação podem ser elaborados de tal forma que dão origem a algo novo e não necessariamente adveio da experiência prévia das pessoas. Estes artefatos culturais de natureza imaterial podem se converter em objetos reais e influir sobre outros objetos, como é o caso dos produtos da criação artística.

Outra obra de interessante análise para esta investigação é *O Barbeiro Diabólico*. Peça deixada de herança por António Dias e Domingos Moura. A história se passa com *Roberto* que vai se casar e por isso vai fazer a barba. Porém, o *Barbeiro* lhe cobra um preço abusivo e chama a guarda, há uma luta e o *Roberto* mata o *Barbeiro*. Em seguida entra o *Padre* com um caixão, porém o caixão é menor que o corpo e *Dom Roberto* resolve corta-lhe ao meio para caber. Em seguida chega o *Polícia* e pergunta ao público quem matou o *Barbeiro*. *Dom Roberto* aponta para alguém da plateia e em seguida mata o *Polícia*. *Dom Roberto* está em gargalhadas, até que entra o *Diabo* e pergunta-lhe se matou o *Barbeiro* e o *Polícia* e ele confessa. O *Diabo* ameaça levá-lo ao inferno. *Dom Roberto* decide tentar matar o Diabo, conseguindo enfim o intento. *Dom Roberto* ri muito, até que chega a *Morte* fazendo indagações sobre todas as mortes. Ameaça levá-lo. E, com uma frigideira na cabeça, a *Morte* morre e vence o anti-herói Dom Roberto.

Nem sempre esta peça se passou da mesma forma, dizem alguns relatos que o personagem *Barbeiro* é quem mata o *Roberto* e não o contrário<sup>26</sup>. Segundo o bonecreiro Vitor Santa-Bárbara, o seu pai mestre Santa-Bárbara colocava a mesma situação. Afirma que tem mais lógica, uma vez que *Dom Roberto* iria se casar com uma viúva, e já que não tinha dinheiro para pagar, o *Barbeiro* mataria o *Roberto*.

---

<sup>26</sup> Segundo José Gil (Gil, 2013: 29): “Na versão de António Dias confirmada recentemente através de uma cassete de gravação áudio registada por Lúcia Serralheiro em 1983, quem morre é o Freguês e não o Barbeiro. Esta mudança surgiu com a adaptação feita por João Paulo Seara Cardoso em 1982”.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Estas modificações dramatúrgicas surgem a partir do final do século XIX e início XX que consistia em modificar as histórias tradicionais a favor do herói popular, simbolizando o próprio povo. Fácil identificar este estereótipo pelo percurso histórico vivenciado neste período.

O início do século XX é marcado pelo surgimento de vanguardas artísticas. Temos como exemplo o movimento futurista Italiano (movimento artístico e literário iniciado em 1909 com a publicação do Manifesto Futurista, escrito pelo Poeta Filippo Marinetti no jornal francês *Le Figaro*) causava uma grande ruptura nas artes plásticas, na poesia, no cinema e também no teatro. Esta corrente estava intrinsecamente motivada pelas inovações técnicas, tecnológicas e industriais que resultava em uma linguagem associada ao grande trânsito de informações e sobre a velocidade da mesma. O resultado do movimento futurista está associado a novas regras de conduta, fragmentação, e negação. Tanto no que tange aos segmentos sociais e políticos, como no âmbito das artes, no qual era necessário rupturas e renovação artística: “tudo em arte é convenção, e as verdades de ontem são hoje, para nós, também mentiras (*apud* Bernardini, 1980: 42).

A dramaturgia dos *Robertos* permanece inalterada até o século XX, percebida pela quantidade de registros e documentos. A partir dos anos 60 há uma grande mobilização para tentar recuperar a tradição. Na ocasião temos o filme de Ernesto de Souza - "Dom Roberto" (1962) que impulsiona o trabalho do António Dias.

As transformações da dramaturgia acompanham os fatos históricos e políticos de um povo, criando-se novos paradigmas. Estas mudanças operam tanto nos elementos linguísticos como nos paralinguísticos. Supressões e/ou inclusões de letras, palavras e expressões possibilitam a criação de imagens cômicas que são complementadas pelos movimentos, gestos e qualidade vocal dos bonecos ao pronunciarem esses versos.

Para exemplificar as influências sentidas na dramaturgia, a transformação política pós-ditadura Salazar contribuiu para a criação de uma peça “Maria Liberdade” do mestre Manuel Costa Dias, conforme percebemos no seu depoimento:

Em 85 e 86 ainda era forte a imagem política do que tinha acontecido no 25 de abril. E a Maria Liberdade (...) é meu registo, é minha maneira de ver do 25 de abril. Então há um personagem que simboliza o antes do 25 de abril e que tem apresionado a “Maria Liberdade”. E depois, existe

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

o Roberto que simboliza o lutador pela liberdade, e ele vai se confrontando com os vários poderes do antes do 25 de abril<sup>27</sup>.

É importante dizer que houve uma diminuição de bonecreiros durante a época da ditadura Salazar que fez com os mestres procurassem outras fontes de subsistência. Para fazer os espetáculos era necessário o Alvará nº 511 concedido pela *Delegação da Inspeção dos Espetáculos* que autoriza a exercer divertimento ambulante de fantoches na via pública sem cobrar bilhetes (*apud* Ribeiro, 2011: 157-159). Esta intensa repressão aos bonecos populares contribuiu de certa forma para a supressão de passagens consideradas pelo poder vigente de caráter violento, de apologia sexual e crítica política. Transformando o teatro de bonecos para fins pedagógicos. Veremos mais detalhadamente adiante nesta investigação. Sobre esta questão, interessante análise faz o bonecreiro José Gil:

A primeira sessão pública foi pra aí uns 700 minutos, e de repente passa assim uma senhora e vem bater na barraca e diz assim, uma professora: olhe, isso é aquela história dos Robertos, que batem com o pau? E eu: é. Pensei que soubesse. E ela: pois, mas isso você não pode fazer. porque isso é antipedagógico. E aquilo ficou-me a remoer, remoer. Consciência não do artista, mas da pessoa. Pronto, e de repente, na primeira palavra, que o Roberto (deu) no barbeiro e o barbeiro ("pow!"...) (e o Roberto, numa forma de consciência diz: "coitadinho, está a dormir") e as 700 crianças disse assim: tá nada, tá morto! Dá-lhe com o pau, dá-lhe com o pau. e a partir daí, eu... Fez-se luz e disse-me: mas claro, é isso mesmo!E aquilo seguiu.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Entrevista do Manuel Costa Dias ao documentário produzido pelo *Museu da Marioneta de Lisboa "Teatro Dom Roberto - Alguns testemunhos"* em 2014.

<sup>28</sup> Entrevista do José Gil ao documentário produzido pelo *Museu da Marioneta de Lisboa "Teatro Dom Roberto - Alguns testemunhos"* em 2014.

A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

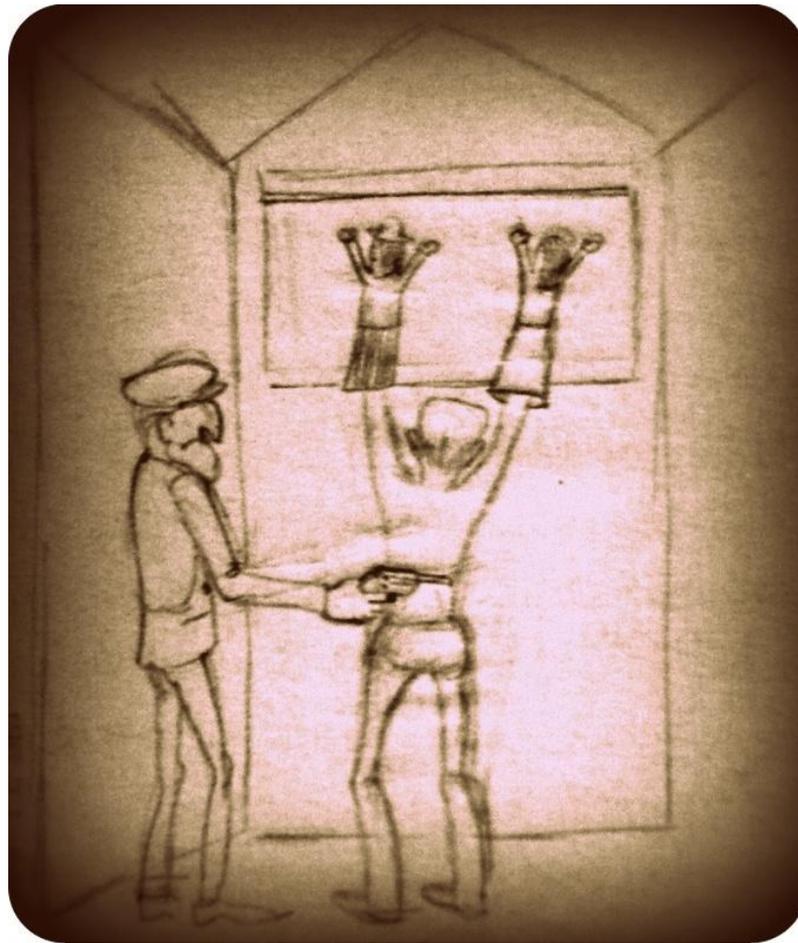


Figura 3 - Ilustração de Henrique Delgado para a capa posterior do volume *Titereiros Portugueses*.

Outra constatação das possíveis transformações da veia dramática aparece na peça *A Tourada* do mestre João Costa. Ele confeccionou uma marioneta que possui três bonecos juntos. Em uma das três cabeças possui um dispositivo que prolonga o pescoço de uma das cabeças para ver onde a personagem *Touro* se encontra. José Gil explica que não há uma forma de se fazer *Robertos*, há várias formas e essa é a nossa riqueza. Explica que a matriz seria a palheta, seria a paulada, o jogo da paulada, o jogo do brincar, do surpreender, com coisas sérias.

E é exatamente assim. O teatro é um jogo, uma brincadeira entre o ator e público. Como no inglês (*to play, a play*) ou no alemão (*spielen, Schauspiel*). Segundo Richard Schechner, o jogo é geralmente uma sequência ordenada de ações realizadas em lugares específicos por uma duração de tempo conhecida. A maior parte dos jogos é narrativa, com vencedores e perdedores, conflitos e com o despertar e demonstração de

A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

emoções (Ligiéro, 2012: 127). Nos cânones das Artes Cênicas temos o recentíssimo termo jogo dramático que reencontra, de maneira sintomática, a tradição espontânea e improvisada do jogo (Pavis, 1999: 219). Encontramos referência à palavra ‘brincadeira’ na fala introdutória de uma das peças do Manuel Rosado:

Vai dar o que falar  
esta linda brincadeira  
tem geral tem cadeiras  
para o povo de assentar (Ribeiro, 2011: 14)

Do exposto acima, concluo a importância da investigação do teatro de bonecos popular parafraseando Henrique Delgado “No dia em que os títeres tiverem retomado o lugar que lhe é devido, as pessoas que nunca foram capazes de supor, ficarão muito admiradas por verem do que eles são capazes”.

A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

## Capítulo 2 - O Mamulengo – poesia viva do nordeste brasileiro

«O destino do boneco é mover-se. É justamente a conduta, o comportamento físico do boneco que cria o seu caráter. O texto, se existe, tem também uma grande importância, mas se as palavras pronunciadas pelo boneco não se materializam de certa forma em gestos, elas se desligam do boneco e caem no vazio.» Serguei Obraztsov.

### 2.1. Mamulengo – Algumas definições

*Benedito*, *João Minhoca*, *Mané Gostoso*, *Mamulengo*, *João Redondo* e *Babau*<sup>29</sup>. São alguns nomes da família de bonecos de nacionalidade brasileira. É rica a diversidade de marionetas<sup>30</sup> que compreendem o teatro de bonecos popular no Brasil. De norte a sul do país estas figuras perpassaram gerações e traduzem a identidade de um povo. Para esta investigação escolhi tratar da dramaturgia que envolve o *Mamulengo*<sup>31</sup>, teatro de bonecos popular do estado<sup>32</sup> de Pernambuco no Brasil.

Pode-se dizer que o *Mamulengo* se estabelece em duas categorias: o rural e o urbano. A estrutura dramática acompanha as interferências geográficas nos quais se estabelecem. As encenações da região rural, que acontecem no interior do estado de Pernambuco – Na Zona da Mata<sup>33</sup>, situada no agreste do estado – ocorrem em quintas, fazendas e feiras. Apresenta-se como uma espécie de nicho da produção

<sup>29</sup> Os bonecos de luva diferenciam-se por regiões do Brasil: *Briguela* ou *João Minhoca* em Minas Gerais, também *João Minhoca* em São Paulo, Estado do Rio de Janeiro e Espírito Santo; *Mané Gostoso* na Bahia; *João Redondo* no Rio Grande do Norte; *Babau* e *Benedito* em certas regiões.

<sup>30</sup> *Marionetas* é um termo usado para bonecos de manipulação de luva, vara ou fios em Portugal. No Brasil, para manipulação de bonecos por fios, designa *Marionete*. A etnografia da palavra se origina do francês “*marionette*”. Contração de Maria (mãe de Jesus) usada nos antigos presépios de imagens articuladas.

<sup>31</sup> A mais antiga referência do termo *Mamulengo* é datada de 1889, e está em um verbete no *Dicionário de Vocábulos Brasileiros* do Visconde Beaurapaire Rohan, que transcrevo de Borba Filho (1987: 68): “Espécie de divertimento popular que consiste em representações dramáticas, por meio de bonecos, em algum palco alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada escondem-se, uma ou duas pessoas adestradas, e fazem que os bonecos se exibam com movimentos e fala. Tem lugar por ocasião das festividades de Igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus autores com pequenas dádivas pecuniárias. Os mamulengos entre nós são mais ou menos o que os franceses chamam de marionette ou polichinelle. Em outras províncias, como no Ceará e Piauí, dão a esse divertimento a denominação de ‘Presepe de Calungas de Sombra’. Aí os bonecos são representados por sombra, e remontam-se à história da criação do mundo. Na Bahia dão aos mamulengos o nome de Presepe e representam grotescamente os personagens mais salientes do Gênesis”.

<sup>32</sup> No Brasil os estados são formados por 27 unidades federativas. Correspondente em Portugal aos distritos administrativos.

<sup>33</sup> A *Zona da Mata* pernambucana é uma mesorregião formada pela união de 43 municípios distribuídos em três microregiões.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

mamulengueira, pois observamos o caráter mais tradicional da brincadeira<sup>34</sup>, provavelmente pela falta de interferência dos grandes centros urbanos ocasionados pelas longas distancias e difícil acesso.

A estrutura do espetáculo de *Mamulengo* é constituída pelo mestre mamulengueiro (criador do espetáculo e bonecreiro principal), o contramestre (bonecreiro assistente), Mateus (ator que tem o papel de intermediário entre o público e o boneco), folgazões (manipuladores secundários assistentes do mestre) e orquestra composta geralmente por três instrumentos: sanfona de oito baixos; triângulo (ou ganzá) e caixa (ou zabumba).

O espetáculo é constituído por música, cantorias, danças, loas e passagens. Denominamos *Passagem* uma cena composta de enredo (ação dramática) e tem a função de suporte dramatúrgico. A partir destas passagens, o mestre se utiliza de improvisos. Por sua vez, as passagens são entremeadas pelas loas ou glosas de aguardente<sup>35</sup> que são ditas pelos personagens através da narrativa para se apresentar ou para comentar situações. São versos recitados em entonação de louvor. Por vezes as partes narradas em recitativo podem substituir totalmente os diálogos.

A orquestra assume posição importante na composição dramatúrgica do *Mamulengo*, ocupando até 1/3 do tempo total do espetáculo. Os músicos se mantêm presentes durante toda a apresentação, com instrumentos de percussão, a participar da ação dramática. A disposição dos instrumentistas e cantores possui espaço reservado, geralmente ao lado da empanada<sup>36</sup>. O espetáculo inicia-se com música regional que fazem parte do repertório musical tradicional da população do nordeste brasileiro<sup>37</sup>. Outras músicas presentes no espetáculo são criadas para certos personagens e são tocadas antes de suas entradas em cena. Estas canções têm a função de anunciarem ao

---

<sup>34</sup> As apresentações de *Mamulengo* são conceituados como espetáculos de brincadeira. No sentido de jogar no mundo de faz de conta, imaginário ou ilusório. De acordo com Hermilo Borba Filho (Borba Filho, 1987: 73): “O mamulengueiro não diz: “Vamos representar hoje”. Diz: “Vamos brincar hoje”. *Brincar* no sentido de *jogar*, na sua acepção dramática”.

<sup>35</sup> Segundo a pesquisadora Adriana Schneider (Alcure, 2007: 19): “Loas são versos, improvisados ou não, ditos pelos personagens do mamulengo que se tornam marca de alguns. Segundo os mamulengueiros as loas são inventadas em rodas de homens reunidos para beber cachaça. Seria um divertimento decorrente das ‘lapadas de Pitú’. Por isso também são conhecidas como “glosas de aguardente”.

<sup>36</sup> Empanada também chamada pelos mamulengueiros de tolda, toda ou tenda. A estrutura pode ser de madeira ou alumínio. Geralmente aberta na parte superior e revestida de tecido (Chita). Alguns possuem cenário de fundo.

<sup>37</sup> Fazem parte do repertório tradicional nordestino ritmos como o *coco*, *forró* e *baião*.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

público qual o personagem aparecerá em cena, informando ao espectador aspectos físicos e/ou psicológicos desses bonecos. Chamadas de "baianos", ritmo caracterizado pela mistura de samba com forró e coco, estas músicas tem início sob o comando do boneco/apresentador - como, por exemplo, os personagens *Professor Tiridá*, *Simão*, *Benedito* e *Joaquim Bozó*.

Para entendermos como funcionam as loas e o acompanhamento musical, temos uma transcrição de uma apresentação do mestre Zé de Vina<sup>38</sup>, coletada pelo atual diretor do Museu do Mamulengo<sup>39</sup> Fernando Augusto Gonçalves Santos (Santos,1979: 73) e transcrita pelo investigador Marcondes Lima. Na cena descrita, estão os bonecos *Joaquim Bozó*, *Zé da Tapa*, *Goiaba* e *Cacho do Coco*. O primeiro a surgir em cena é *Joaquim Bozó*. O boneco entra em cena ordenando ao músico que toque um baiano:

Joaquim Bozó - (cantando)

Chegou Joaquim Bozó

Morador em grotta funda

Sou quebrador de cabeça

Rebentador de cocunda

É isso Zé, carne de porco, sarapatel

Camisa engomada, colarinho em pé

Cheguei derretendo, cacete na manhã

E faca comendo. (Lima, 2009: 42-43)

A legitimação do *Mamulengo* torna-se possível graças à relação entre o público e o bonecreiro. O *Mamulengo* é um teatro do riso, que exige do espectador uma participação ativa, constante e íntima. A plateia é composta por faixas etárias heterogêneas pertencentes a classes menos favorecidas e de reduzida escolaridade. É constituída de agricultores, pequenos comerciantes, pecuaristas e serviçais das lavouras de cana de açúcar da região rural em que vivem. O investigador Fernando Santos elucidou-nos sobre o público em questão:

---

<sup>38</sup> Zé de Vina e sua criação '*Mamulengo Alegria do Povo*' atua na cidade considerada "berço do mamulengo" – Glória do Goitá. É consagrado e respeitado por todos os bonecreiros da região em sua função de mestre de *Mamulengo*. Após anos neste ofício, tem incontáveis bonecos, muitos já foram vendidos e alguns estão no Museu do Mamulengo - Espaço Tiridá, localizado em Olinda - PE.

<sup>39</sup> O Museu do Mamulengo - Espaço Tiridá localizado na cidade de Olinda, estado de Pernambuco, é o Primeiro Museu de Mamulengos do Brasil e da América Latina. Inaugurado em 14 de dezembro de 1994, possui um acervo de aproximadamente 1200 bonecos de *Mamulengo* antigos e contemporâneos.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Por isso, sendo um teatro do improviso, do repente, [*O Mamulengo*] depende visceralmente do público assistente que alimenta, ignora ou castra a vertente de criação que sai do mestre, passa para o boneco e atinge o público. Ao reagir, a assistência oferece a inspiração necessária ao processo de criação improvisada, de que se constitui o espetáculo, formando um ciclo contínuo que envolve a todos, titireteiro, títeres e público (Santos, 2007: 20).

O elemento fundamental que estabelece o elo entre público e boneco é o personagem *Mateus*. O ator localizado na lateral da empanada tem o papel de dialogar com a marioneta, o público, os músicos e os espectadores. Também tem a função de arrecadar o dinheiro da plateia, hábito recorrente a todos os artistas mambembes - passar o chapéu<sup>40</sup>.

As encenações de *Mamulengo* que ocorrem em meio urbano apresentam personagens e assuntos referentes à realidade da cidade. São poucos os mamulengueiros que atuam nos grandes centros urbanos. Neste contexto, muitas vezes ocorre a perda de algumas características essenciais dos brinquedos considerados como tradicionais do *Mamulengo*. Tais como a duração da "função" e a interação com a plateia. Quando totalmente descaracterizados, são denominados pelos próprios artistas mamulengueiros de *Teatro de Mamulengo* – Teatro de bonecos que utiliza bonecos do *Mamulengo*.

Geralmente as apresentações do *Mamulengo* urbano são firmadas por contratos fechados. Festas particulares e/ou promovidas pela prefeitura da cidade que contrata para algum evento específico, ou mesmo de restaurantes de áreas turísticas da cidade. O público é bastante heterogêneo, sendo comum a presença de turistas e crianças. O espetáculo tem curta duração, pois são disputados com outras atrações: concertos de música popular, apresentações de dança de cunho folclórico, cultural, entre outros.

Ao contrário do que acontece na região rural do estado pernambucano nas quais as apresentações tem longa duração<sup>41</sup>, na região urbana os espetáculos são rápidos, em torno de quarenta minutos a uma hora de duração. É preciso conquistar a atenção do espectador, que geralmente, está de passagem pelas ruas da cidade.

---

<sup>40</sup> Importante salientar que o *Mateus* recolhe a oferta da plateia a pedido do boneco. Existem passagens e bonecos específicos para arrecadar o dinheiro. Por exemplo, o *Cego e a Guia*, *Chica do Cuscuz*, entre outros.

<sup>41</sup> No trabalho de campo em Pernambuco, entrevistando artistas, pesquisadores e produtores, diz-se que uma apresentação do “*Mamulengo* completo” tem em torno de oito horas consecutivas. O repertório de *passagens* é longo e diversificado.

A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

O teor das peças no âmbito urbano está estruturado em torno de peças com diálogos bem formados, sendo bastante restrito o uso da forma em verso. O enredo é caracterizado por apresentar fortes críticas aos problemas que o cercam: mobilidade urbana, violência, assuntos políticos (corrupção, compra de votos por partidos, promessas não cumpridas de políticos), a precariedade da saúde pública, dos setores de educação, saneamento básico e desemprego. Os assuntos abordados são referências da atualidade – artistas de televisão, músicas populares, futebol, entre outros. A dramaturgia é costurada através do improviso, de cunho pedagógico, já que a maior parte do público é composta por crianças e pré-adolescentes.

## **2.2. Mestres mamulengueiros e o texto**

No teatro popular de bonecos há uma discrepância em relação ao processo criativo dramático no que tange ao cânone das Artes Cênicas. O texto não é escrito previamente, nos moldes conhecidos de estrutura dramática constituídos de prólogos, atos e cenas. Devemos ao diálogo, e somente a ele, a instauração da textura dramática. Mas ainda assim, na dramaturgia do teatro de bonecos popular, o diálogo é construído durante a própria ação teatral.

O dramaturgo está ausente do verdadeiro drama, cuja situação é determinada pelas "decisões" autônomas dos personagens<sup>42</sup>. O próprio ator encontra-se anulado em favor de bonecos-atores que assumem a postura da cena. O diretor inexistente, pois é função do boneco reger a orquestra e comandar a ordem das *passagens* que vão sendo apresentadas no decorrer do espetáculo. Não é regra pontual a lógica de construção das cenas – criação de conflito e resolução dos mesmos. Também não há linha temporal e de lugar. Assim como as *passagens* não possuem ligação entre si.

O enredo é caracterizado pela presença das cenas de pancadaria aliadas à comicidade. Algumas contam anedotas, outras apenas comentam fatos conhecidos pelos espectadores. Outras passagens são operetas, canções que conta-nos as histórias dos bonecos, mitos e lendas da região.

---

<sup>42</sup> Inexiste a terceira pessoa do singular. A história é narrada em primeira pessoa, o boneco-personagem conta-nos a sua história.

A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Assim, encontramos rupturas no conceito tradicional de drama. O dramaturgo está ausente na narrativa. Ele não fala; institui a conversação e provoca conflitos. O drama não é escrito, mas posto em cena. O drama não pertence mais ao autor nem ao diretor e nem do público. Coexiste no momento da apresentação teatral.

Os diálogos são criados no próprio fazer teatral, em semelhança a um ensaio aberto. E realmente não há ensaios. De acordo com o espaço no qual esteja a apresentar e o tipo de público que esteja a assistir, o bonecreiro vai aprimorando o espetáculo conforme o *feedback* do espectador. São de conhecimento do público as características de suas figuras - temperamento, virtudes e defeitos. E então, posto em cena o boneco, é construída a narrativa. Parafrazeando a pesquisadora Adriana Schneider Alcure (Alcure, 2007: 183) é o virtuosismo que conta, e a referência a uma coerência textual que fica guardada na memória, como se o próprio boneco e o personagem que lhe dá alma carregassem em si textos coerentes possíveis de serem seguidos.

É uma verdadeira árvore genealógica de mestres que perpassam a arte bonecreira através da oralidade de uma geração de mamulengueiros para outra geração. Esta extensa rede de bonecreiros se afirma como atuantes e se legitimam como mestre. A grande maioria das *passagens* catalogadas faz parte do repertório tradicional do *Mamulengo* há muitos anos. Outras, entretanto, são criações individuais que abordam temas mais recentes.

Segundo estudiosos e mestres mamulengueiros, para se intitular mestre é necessário vivência de mais de quarenta anos de ofício como bonecreiro, ter um ‘mamulengo completo’ (composto por no mínimo 60 bonecos), ser batizado por um mestre respeitável quando este lhe qualifica como apto a assumir a profissão<sup>43</sup>. E, claro, conhecer bem as *passagens*, ter o dom do improvisado, boa dicção e habilidades para manusear o boneco. E o mais importante, ser respeitado e admirado pelo público, que se não o achar competente o suficiente, dificilmente conseguirá oportunidades de se apresentar na região. O investigador e professor Marcondes Lima elucidou-nos sobre o título de mestre:

---

<sup>43</sup> Interessante semelhança acontece aos teatros de bonecos de outras partes do mundo, como por exemplo, os bonecos japoneses Bunraku. Para manipular partes dos membros dos bonecos são necessários de 50 a 60 anos de ofício.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

É motivo de orgulho para muitos desses artistas a destreza em não repetir cenas, em fazer desfilar diante da audiência um grande número de figuras que se sucedem numa alternância de música, dança e representações. A resistência física adquirida no exercício de atividades braçais, vivenciadas cotidianamente, garante a qualidade do “traquejo”. Esse é o termo usado para designar o domínio técnico conquistado pelo artista (Lima, 2009: 41).

Em conversa que tive com o Mestre Bila<sup>44</sup>, ele contou-me que aprendeu o ofício com o mestre Zé Lopes<sup>45</sup> e cresceu na “função”<sup>46</sup>. Porém, com um pouco menos de 18 anos de profissão bonecreira, foi convidado a ministrar uma oficina na Ilha de Fernando de Noronha no estado de Pernambuco e quando lá chegou, foi indagado o seu título de mestre mamulengueiro, pois não aparentava ter idade avançada. Transcrevo um trecho da entrevista:

Mestre é aquele que tem um conhecimento muito grande naquela coisa, que você pode passar para outra pessoa (...). É um ensinamento que a gente passa [adiante], professor não é um mestre? Aí a gente diz mestre é a base. Mestre de Mamulengo são aquelas pessoas que sabem mesmo de Mamulengo. Por exemplo, chama uma pessoa sábia. Porque muitos mamulengueiros não sabem nem ler nem escrever. Eu mesmo também, eu não sei muito... Sei um pouquinho, mas não sei me mexer muito com as palavras. Mas a minha cabeça é tão boa de aprender as coisas, de aprender as canções, imagina você colocar um monte de bonecos e cada um ter a sua canção, entendeu? Pra entrar [em cena].<sup>47</sup>

Outra questão apontada pelo Mestre Bila é o fato de trabalhar com uma contramestra. Geralmente não existe credibilidade dos espectadores para a mesma ser capacitada para a brincadeira. Contou-me que o mestre Zé de Vina<sup>48</sup> adoeceu e pediu que se apresentasse em seu lugar em um sítio na cidade de Glória do Goitá e foi desacreditado por ser considerado muito novo para a profissão, e também por ter um contramestre do sexo feminino. Afirmou que tinha capacidade de se apresentar e após várias insistências, fez um acordo com o contratante – Se ao assistir o espetáculo o

---

<sup>44</sup> Entrevista concedida no dia 7 de fevereiro de 2015. José E. Ferreira de Lima aprendeu o ofício com o mestre Zé Lopes quando tinha 9 anos de idade (no ano de 1997).

<sup>45</sup> Zé Lopes aprendeu o ofício com Zé de Vina, que por sua vez aprendeu o ofício com Sebastião Cândido.

<sup>46</sup> A pesquisadora Adriana Alcure, elucida sobre este termo (Alcure, 2007: 73): “O termo função é uma das denominações utilizadas pelos mamulengueiros, pelos folgazões e pelo público conhecedor do mamulengo para designar a brincadeira, a apresentação, o espetáculo. Cascudo (Ediouro: 416) define o termo: “Antiga denominação das nossas festividades religiosas, e das familiares de batizados, casamentos e aniversários, uma vez que nesses bons tempos de outrora, como em 1842 escrevia Lopes Gama no seu *O Carapuceiro*, essa palavra de baile era desconhecida, e muito menos se sabia do tal soirée e partida. ‘Viola, minha viola, / Viola do coração! / Cantava uma cabra pachola / Tocando numa função. / Não há função. Nem brincadeira, / Que não acabe / Por bebedeira’. O termo clássico de função, cuja condenação, pelas modernas denominações, tanto escandalizava a Lopes Gama, é, porém, ainda mantido pelos músicos, que assim chamam às solenidades de qualquer natureza em que tomam parte (Pereira da Costa, *Vocabulário Pernambucano*, 355). Usa-se também deste termo para designar festa ou festim em casa, ou nos templos: esteve uma rica função”.

<sup>47</sup> Entrevista concedida no dia 7 de fevereiro de 2015 na cidade de Glória do Goitá.

<sup>48</sup> José Severino dos Santos nasceu no sítio Queceque, em Glória do Goitá, no dia 14 de março de 1940. Criou a companhia *O Mamulengo Teatro do Riso* que estreou no dia 2 de dezembro de 1982, na festa de Nossa Senhora da Conceição, em Glória do Goitá, tendo como mestres Zé Sales, Zé da Banana, Zé de Vina e o próprio Zé Lopes.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

mesmo gostasse da brincadeira receberia pela função. Disse-me com orgulho que fez um bom trabalho e recebeu o dobro do valor acordado. E completou a entrevista discordando sobre a titulação de mestre apenas aos que estão na função há muitos anos e afirmou sobre a importância deste conceito ser reavaliado.

Pelo que pude notar, é algo recorrente na região. Em conversa informal com Lucas Alves, produtor cultural de *Mamulengo* em Glória do Goitá, disse-me para o título de mestre é preciso ter no mínimo quarenta anos de profissão mamulengueira e explicou-me que tem muitos bonecreiros em Pernambuco que se consagra com tal título em falso.

Observei também os comentários dos espectadores durante uma apresentação do mestre Chico Simões<sup>49</sup>. O espetáculo era constituído de personagens (como por exemplo, o Benedito<sup>50</sup>) e *passagens* divergentes do conhecimento do público daquela região. Pude ouvir comentários “de que não era um mamulengo verdadeiro” que se tratava de um ‘pseudo-mamulengo’ e que o bonecreiro não era da região. Porém, o espetáculo estava sendo promovido pelo Lucas Alves, e por isso, merecia ser apreciado e assistido. Colocado os preconceitos de lado, os espectadores vibraram com os personagens, riram de suas anedotas e interagiram com os bonecos.

Estes fatos são importantes na medida em que o texto está corporificado no *Mamulengo* e faz parte do processo de aprendizado de um bonecreiro, “que deve aprender a dominar o universo dos personagens, para ser capaz de desenvolver as passagens, os enredos de cada personagem, e improvisá-los na presença do público” (Alcure, 2007: 183). É também muito comum a permuta de bonecos entre os mamulengueiros, que pedem encomendas ou que doam para os bonecreiros que estão começando a profissão.

Encontramos no *Mamulengo* os artistas que se auto-intitulam “bonequeiro” e não “mamulengueiro”, porque são artesãos de bonecos de mamulengo. Conheci o

---

<sup>49</sup> Francisco Simões de O. Neto criou o *Mamulengo Presepada*. Apresenta uma mistura de bonecos babau (origem de natal) com Mamulengo (pela sua influência com mestres mamulengueiros e a origem de sua família ser proveniente do estado de Pernambuco). Foi criado em Brasília (são chamados de Calungas – nordestinos que foram para Brasília no período de construção da cidade que viria a ser Distrito Federal). Tive a oportunidade de entrevistá-lo (em anexo na tese).

<sup>50</sup> *Benedito* é uma figura conhecida do imaginário popular do nordeste. Principalmente no estado de Natal e Alagoas. É um personagem afro-descendente, astucioso, esperto e malandro.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

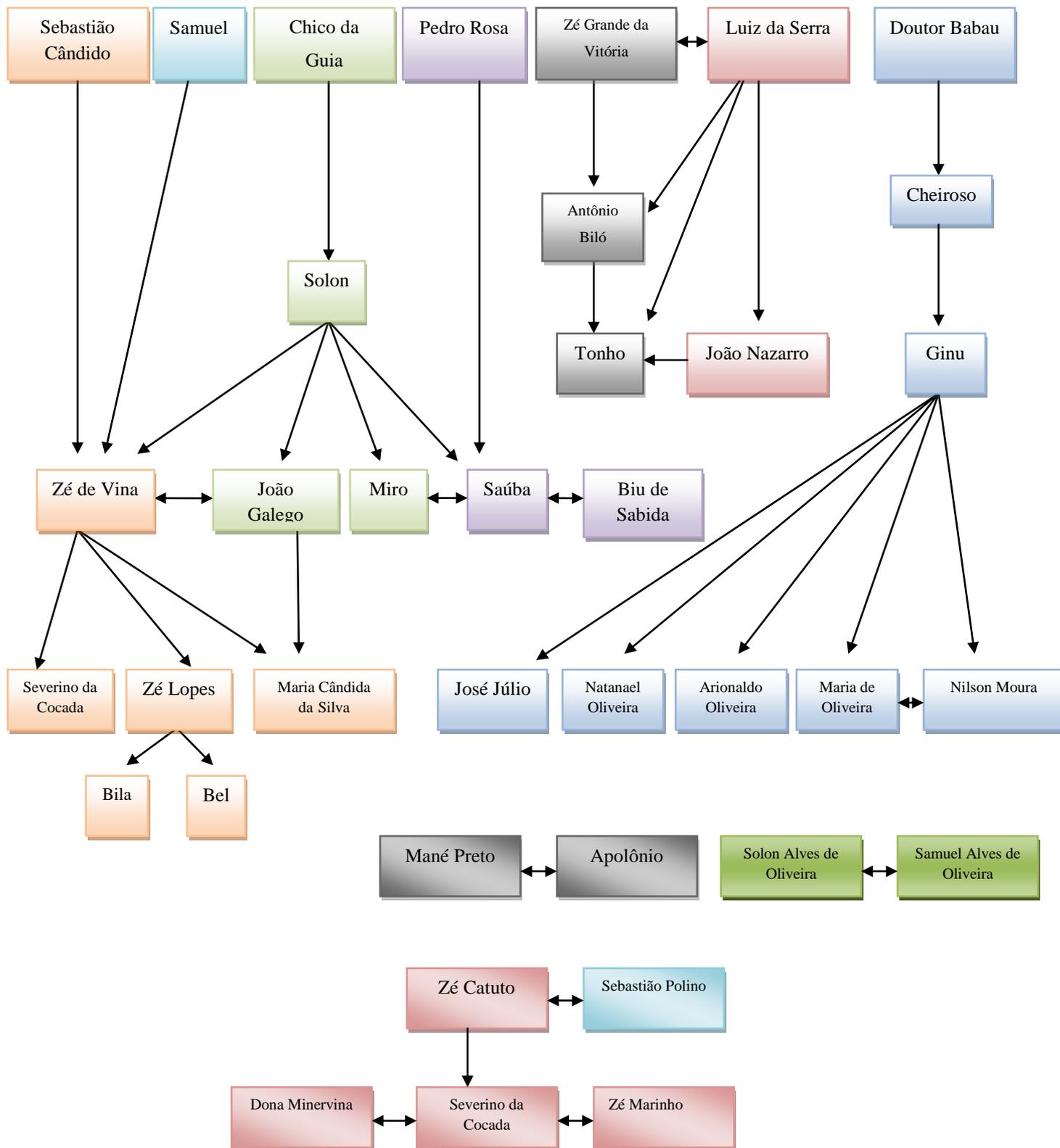
‘Maurício Bonequeiro’<sup>51</sup> na cidade de Glória do Goitá, que possui em seu ateliê um grande acervo de bonecos e burrinhas. Em conversa, ele afirma que não tem dicção e nem jeito para mamulengueiro, mas considera seu ofício importante para a manutenção da cultura mamulengueira.

---

<sup>51</sup> José Maurício da Silva Gomes começou os seus trabalhos como artesão em 2003.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

**Tabela 2 - Fluxograma dos mestres mamulengueiros**



A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

### 2.3. Estudo das Figuras *versus* o Texto

A diversidade de assuntos e temas bem como as cenas independentes, são características dessas *passagens* que, como o próprio nome diz, não passam de pretextos para determinado personagem atuar. Essas *passagens* podem ser criações originais dos bonecreiros, podem fazer parte da tradição do *Mamulengo* ou podem ser tomadas de um outro mamulengueiro e, com o tempo, sofrem adaptações. Fernando Santos (1979) oferece a seguinte catalogação de cenas: *passagem-pretexto*, *passagem narrativa*, *passagem de briga*, *passagem de dança*, *passagem de peças* ou *tramas*:

Passagens-Pretexto: em que tudo se resume ao boneco que aparece, diz alguns gracejos, cumprimenta o público, canta uma loa e sai. A intenção visível não é narrar, nem interpretar um personagem qualquer numa situação determinada. É simplesmente, o boneco que, por sua força, se impõe na cena, independentemente de um sentido lógico para sua aparição.

Passagens-Narrativas: que, de modo versegado e à maneira dos metas repentistas, um ou dois bonecos narram fatos, acontecimentos ou histórias imaginárias.

Passagens-de-Briga: de constituição amplamente arbitrária, onde aos bonecos são permitidos, e só a eles sendo possíveis variados jogos de movimentação guerreira e onde são submetidos a verdadeiras provas de resistência artesanal dado ao grande número das pancadarias e violentas contorções que são típicas dessas *passagens*. Estas são, talvez, as de incidência mais numerosa nos espetáculos de *Mamulengo*.

Passagens-de-Dança: servem primordialmente como recurso dos mais utilizados, e por vezes até de uso abusivo, para ligação entre as diversas *passagens* que compõem o espetáculo. Nelas têm participação ativa os instrumenteiros e os bonecos-dançarinos.

Passagens-de-Peças ou Tramas: São as que, do ponto de vista da estruturação formal do espetáculo de teatro, podemos considerar como pequenas peças, às vezes aproximando-se de comédias, outras vezes de moralidades e farsas, ou ainda de autos religiosos e sátiras sociais (Santos, 2007: 27).

Em um espetáculo de *Mamulengo* rural, a maior parte destas *passagens* catalogadas é apresentada ao público. Quanto mais diversificadas as figuras (personagens) durante um espetáculo mais valorosa é a apresentação e a destreza do mestre em questão. Comumente, o mamulengueiro possui por volta de vinte diferentes cenas, que raramente são apresentadas todas no mesmo espetáculo.

Todavia, a entrada dos personagens em cena varia de acordo com o tipo de público e horário das apresentações. Em espetáculo de longa duração é habitual as primeiras horas constarem a presença do público infantil e feminino. No decorrer da madrugada nota-se a presença de um público masculino e a temática passa a se concentrar em assuntos de cunho mais violento e com apologia sexual.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

É corriqueira a temática de pancadaria dos bonecos e a consequente naturalidade do público infantil da região da Zona da Mata a este teor de espetáculo. Esta característica é muito comum em vários teatros de bonecos pelo mundo, como por exemplo, nos *Karagöz* (Turquia), *Pulcinella* (Itália) e nos *Robertos* (Portugal) que pontuarei mais a adiante a este estudo.

Os bonecos são, em sua maioria, feitos de *Mulungu*<sup>52</sup>, madeira da árvore *leguminosa-papilionácea*. O tronco utilizado é o que está envelhecido, apresenta-se poroso e são mais leves e fáceis de talhar. Hoje se tem dificuldades em achá-la, devido à grande produção de bonecos para a comercialização, optando por outros tipos de madeiras da região, por exemplo, o *brasileirinho*. No *Mamulengo* urbano encontra-se bonecos feitos de materiais diversificados, tais como o papel machê, resina e materiais recicláveis.

Segundo o investigador Hermilo Borba Filho (Borba Filho, 1966: 119) encontramos cinco tipos de bonecos: o de luva, mais comum, manejado pelos dedos polegar, indicador e médio<sup>53</sup>; o de haste, onde o boneco é manejado por uma vara encaixada nos membros inferiores; o de fio, puxado por baixo e não por cima, movendo apenas os braços e a articulação da boca; a boneca de pano, no qual o titereiro manuseia pelas pernas; e os animais de corpo inteiro, manipulados com a mão pelo tronco do animal.

Entre as figuras mais populares do *Mamulengo* rural estão<sup>54</sup>: o *Simão*<sup>55</sup>, a *Quitéria* (ou *Quiterra*)<sup>56</sup>, *Caroquinha* e *Catirina*, *Coronel Mané Pancaru*<sup>57</sup>, *Cabo 70*<sup>58</sup>,

---

<sup>52</sup> *Erythrina corallodendron*; *L.erythrina mulungu*

<sup>53</sup> Mestre Bila em entrevista, conta-nos que nos anos anteriores à *Ditadura Militar* esta manipulação era diferente. Usavam-se os dedos Polegar e Mínimo para as mãos do boneco e o Indicador para a manipulação da sua cabeça. Os dedos Anular e Médio usava-se para segurar os adereços de cena. Isso porque se usava uma faca verdadeira nos espetáculos. E para não ocorrer acidentes, os usos destes dedos davam mais estabilidade para o bonecreiro em cena. Porém, com a censura dos anos 60 foi proibido o uso de objetos cortantes nos espetáculos de *Mamulengo*.

<sup>54</sup> Segundo o Mestre Bila, em entrevista concedida, afirmou que possuía cerca de 60 personagens no seu *Mamulengo*. Disse-me que existe cerca de 660 personagens no *Mamulengo*, número no qual que não consegui comprovação. Cataloguei ao todo 241 personagens.

<sup>55</sup> *Simão de Lima Condensa*, é um personagem-apresentador. Manipulado por luvas. Eis sua fala de entrada em cena: “Sou eu Simão de Lima Condessa, Fulô de Cravo de Albuquerque Pegê Pau de Cangaia Pão Doce, querido das moça, odiado das véia, tai os meninos que o digam, né, meninos?”

<sup>56</sup> *Quitéria* é um personagem de dança, manipulado por vara.

<sup>57</sup> *Coronel Mané Pancaru* é um senhor de engenho.

<sup>58</sup> *Cabo 70* é um personagem autoritário, porém, fácil de ser enganado.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

*Cobra Xibana*<sup>59</sup>, o *Diabo*, a *Morte*, o *Doente*, o *Médico*, a *Burrinha*<sup>60</sup>, o *Homem de Duas Caras*<sup>61</sup>, *Caboclos*<sup>62</sup>, o *Fiscal*, *Maria Bonita e Lampião*, *Inspetor*, *Padre*, *Causo Sério*, *Pisadores de Milho*, *Chica do Cuscuz*, *Goiaba*, *Ritinha*, *Caboclinhos*.

Concomitantemente, as *passagens* mais recorrentes encontradas no *Mamulengo* rural são: *Caroca*<sup>63</sup>, *Caroquinha e Catirina*, *Bambu e a Morte*, *Vila Nova*, *Caboclinhos*, *Caboclo de Orubá*, *Zangô e Ritinha*, *Chica do Cuscuz e Pisa Pilão*, *Simão*, *Mororó e Machado*, *Fiscal*, *História de São José e o Rico Rei Avarento*. Entre os mestres catalogados como atuantes atualmente do *Mamulengo* rural estão: Zé de Vina, Zé Lopes, Saúba, Bila, Tonho e Sebá.

Entre as figuras mais importantes do *Mamulengo* urbano estão o *Professor Tiridá*, *Coronel Javunda*, *Patrão*, *Cabo 70*, *Diabo*, *Dona Quitéria* (Quitéria ou Quitera), *Viúva*, *Fiscal*, *Candidato*. Entre as *passagens* mais encontradas estão: *A viúva Alucinada*, *As bravatas do Professor Tiridá na usina do Coronel de Javunda*, *De como o Cão ganhou uma porção de almas*, *Ismael O filho amaldiçoado*, *O recruta*. Entre os catalogados como atuantes no *Mamulengo* urbano estão: Doutor Babau (Severino Alves Dias), Cheiroso, Ginu (Januário de Oliveira) já falecidos. O Capitão Anastácio/Professor Tiridá (Natael Oliveira), Arionaldo Oliveira (Capitão Jatobá) – há incertezas se ainda atuantes. E José Júlio (Mamulengo Jurubeba) no qual utiliza as *passagens* do mestre Ginu como suporte para o seu improviso. Tive a oportunidade de entrevista-lo e acompanhar diversas apresentações nos quais transcreverei mais adiante algumas observações dignas para esta investigação.

Para elucidarmos quanto à proporção entre os mamulengueiros rural e urbano em Pernambuco, quantifiquei-os a partir dos dados obtidos nas fontes declaradas na metodologia desta investigação: entrevistas, teses e dissertações, revistas e museus. A partir destes dados, compreendidos entre os anos de 1910 e 2015 pude estabelecer três gráficos: histograma de atuação entre os mamulengueiros rural e urbano versus o ano de atuação; quantidade de mamulengueiros atuantes na zona rural e urbana e as cidades atuantes dos mesmos:

---

<sup>59</sup> *Cobra Xibana* é um personagem manipulado por luva e que engole outros personagens.

<sup>60</sup> Animal que retrata o Burro. Acompanha no trabalho braçal dos trabalhadores do campo.

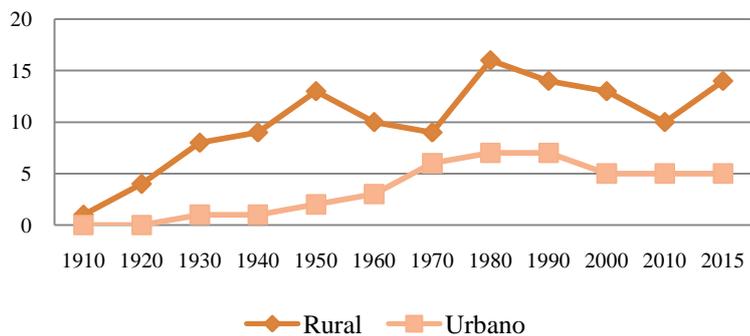
<sup>61</sup> *O Homem de Duas Caras* possui duas feições: alegre e triste.

<sup>62</sup> *Caboclo* é a pessoa de cor mestiça: indígena e afro descendente.

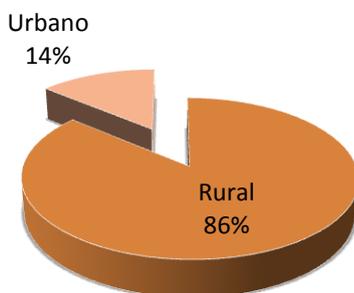
<sup>63</sup> *Caroca* é um trabalhador da roça.

A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

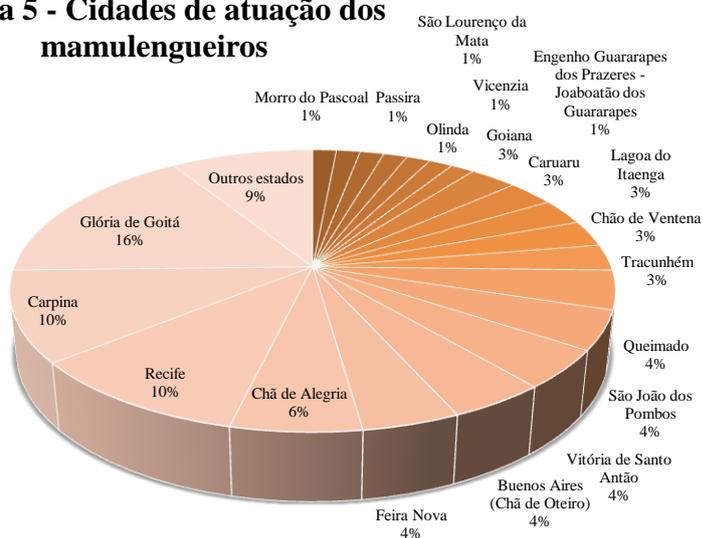
**Tabela 3 - Mamulengueiros Histograma**



**Tabela 4 - Mamulengueiros**



**Tabela 5 - Cidades de atuação dos mamulengueiros**



A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

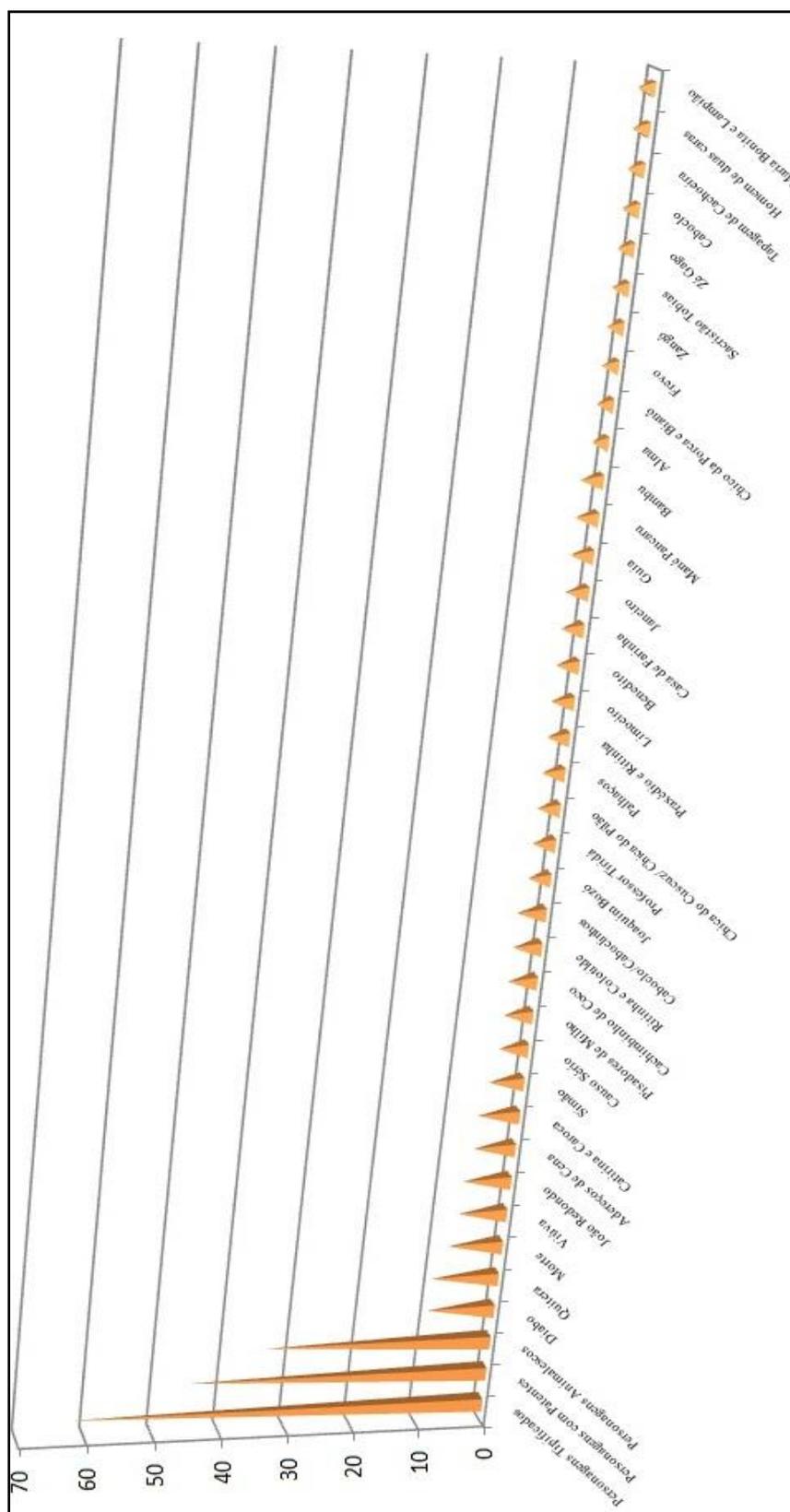
Quanto à quantidade e diversidade de figuras; cataloguei<sup>64</sup> as mais recorrentes entre os mamulengueiros rural e urbano; observa-se no gráfico de barras a seguir:

---

<sup>64</sup> Em anexo segue a lista das figuras coletas na íntegra, assim como a lista de mamulengueiros e os anos de atuação respectivamente.

A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Tabela 6 - Quantificação de personagens do *Mamulengo*



A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Para fins didáticos para esta investigação, é possível dividir as figuras do *Mamulengo* por tipologias:

- **Apresentadores:** *João Redondo* (também chamado de João Redondo da Alemanha), *Simão*<sup>65</sup>, *Professor Tiridá*<sup>66</sup>, *Benedito*, *Joaquim Bozó* (chamado também de *O Valente*). São caracterizados por personagens-narradores, geralmente iniciam o espetáculo, se apresentam e comandam as músicas que serão tocadas durante o espetáculo. Fazem parte das “*passagens-pretexo*”, aparecem em vários momentos do espetáculo para contar alguma história, ou fato cotidiano, entre outras situações.
- **Personagens de Dança:** *Quitéria* (também chamada de *Quitiera*, *Dona Quitéria*, *Madame Quitéria*), de manipulação por vara, por debaixo de uma saia rodada, possui muitos enfeites (colares, brincos, pulseiras) Acredito que esta personagem esteja presente em quase todos os espetáculos de *Mamulengo* rural e urbano. Percebo notícias deste personagem desde os anos de 1910 até os dias atuais. Também está presente a *Ritinha* e a *Colotilde* (fazem papel de irmãs). *Caroca* e *Catirina* (fazem papel de marido e mulher) Todas estas personagens se enquadram na narrativa de “*passagens-de-dança*”, explicada anteriormente.
- **Autoridades com Patente:** Temos uma diversificada gama de personagens militarizados no *Mamulengo*. Entre elas, a mais famosa é o *Cabo 70*. Encontramos estes personagens tanto no *Mamulengo* rural como no urbano (Entre as patentes de Cabo estão também *Cabo Vela*, *Cabo Zé Fincão* e *Cabo 100*). É comum a presença dos Capitães (*Capitão Raimundo*, *Capitão Lamora*, *Capitão Tobias*, *Capitão de Bumba-meu-boi*, *Capitão Goiaba* e/ou *Goiaba*, *Nego Goiaba*), Coronéis (*Coronel Raimundo*, *Coronel Mané Pacaru* e/ou *Manuel Pacaru*), Tenentes, Policiais e Guardas (*Guarda-Civil*, *Guarda-noturno*)

---

<sup>65</sup> Antes da sua chegada o mamulengueiro anuncia cantando (Alcure, 2007: 265): “Vou pra Limeira, Simão / apanhar lima, Simão / a fruta é boa, Simão / vou chupar lima, Simão”. Ou também esta toada: “Eu vou me embora dessa ribeira / só tenho pena das moça namoradeira / ai, meu xexéu, meu xexéu de bananeira / eu morro, mas não caso com moça dessa ribeira / só não caso se ela não quiser / porque se ela quiser telecotecoteco, talacotacotaco”.

<sup>66</sup> Personagem criado por Januário de Oliveira (Mestre Ginu). Negro, sabido e esperto. Em sua entrada, se apresenta (Borba Filho, 1987: 91): “(Sobe) “Boa noite. Aqui chega o professo Tiridá. Mas a verdade: o meu nome não é esse. O meu nome é um pouquinho grande, mas porque eu sou do interiô. O meu nome sempre é maiô do qui os outro. Eu me chamo Tiridá Lotério Conrado Negreiro de Albuquerque de Lima da Costa Leão do Rego da Cunha Machado Barbosa Lelé Castanha Direita da Chica Bicuda ademais e ai! Este é qui é o meu nome. Bem, acontece qui eu tenho qui apresentá as minhas bravatas, mas é na usina do coroné de Javunda. Não é aqui. E aí vem ele (desce)”.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

e Inspetor (*Inspetor Peinha*) e *Fiscal*. Este último, também conhecido como *Frescal*, popularmente conhecido.

- **Personagens do Imaginário Popular:** a *Morte* (presente em praticamente todas as apresentações), o *Diabo* (também denominado como *Cão*, *Demônio*, *Diabo Futusco*) e a *Alma*.
- **Personagens Animalescos:** *Boi* (também representado como *Boi Melão* ou *Bumba-meu-Boi*) é um personagem presente em praticamente todos os espetáculos, está associado ao trabalho na lavoura e aparece em várias tradições do folclore, tais como o *Bumba-meu-boi*<sup>67</sup> e *Cavalo-marinho*<sup>68</sup>. Também é recorrente a presença do *Vaqueiro* (boneco montado em seu cavalo), a *Burrinha*, a *Cobra* (*Cobra Xibana*, *Cobra Sicuri*), a mãe da cobra (*Dona Xôxa* ou *Xôxa*) A *Cabra* e/ou *Bode*, *Onça* (*Onça Genoca*).
- **Personagens da Lavoura:** *Pisadores de Milho* e *Casa de farinha*<sup>69</sup>. São bonecos articulados por roldanas e cordas que se movimentam. Encenam o trabalho de moer o milho, ou moer a farinha de mandioca. Tem também a *Chica do Cuscuz*<sup>70</sup>, que peneira a farinha de milho que faz o cuscuz, prato tradicional do nordeste. É um momento da plateia para arrecadar dinheiro, o personagem faz o cuscuz por um preço determinado e recita um verso improvisado, aos moldes do repente, para o espectador pagante.
- **Personagens Tipificados:** *A Mãe*, *O Patrão*, *O Padre*, *O Sacristão*, *Comadres*, *O Candidato*, *O Doente*, *O Médico*, *Moça Grávida*, *A Mulher*, *O Homem*, *O Industrial*, *O Menino*, *O Narrador*, *A Galega*<sup>71</sup>, *O Cheira-cola*<sup>72</sup>, ‘*Donas*’ (*Dona Loló*, *Dona Cocota*, *Dona Juvita*, *Dona Maroquinha*, *Dona Creusa*, *Dona*

---

<sup>67</sup> Segundo Hermilo, *Bumba-meu-boi* é (Borba Filho, 1982:5): “auto ou drama pastoril ligado à forma de teatro hierática das festas de Natal e Reis, o Bumba-meu-Boi é o mais puro dos espetáculos populares nordestinos, pois embora nele se notem algumas influências europeias sua estrutura, seus assuntos, seus tipos e a música são essencialmente brasileiros”.

<sup>68</sup> O Cavalo Marinho é um folguedo cênico brasileiro, típico da Zona da Mata de Pernambuco. É festejado durante os festejos natalinos.

<sup>69</sup> As *casas de farinha* são bonecos instalados sobre uma mesa e com mecanismos articulados. Movidos por manivela, produzem movimentos seqüenciados pertinentes àquelas tarefas. Exemplos: lida com o gado, cangaceiros em batalha, entre outros.

<sup>70</sup> Boneca afro descendente, vestida de chita, carregando na mão uma peneira de forma que, quando se manipula, dá a sensação de que está peneirando o alimento. A música cantada por Chica do Cuscuz tem como refrão os seguintes versos: “Na beira da praia mora um cidadão / na beira da praia mora um cidadão / quando ele pede eu dou / um aperto de mão / Pisa-Pilão / eu não posso pilar / o milho está seco / pra gente pilar”.

<sup>71</sup> Mulher caucasiana que possui cabelos loiros.

<sup>72</sup> Criança que usa cola de sapateiro para se drogar e para ficar entorpecida na hora do assalto.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

*Condessa*, *Dona Joaquina*, *Dona Vitorina*, *Dona Meleca*, *Dona Cafifa*). *O Coadjuvante* e também *A Viúva*, personagens recorrentes tanto no *Mamulengo* urbano como no rural.

- **Adereços Cenográficos:** *O Telefone*, *A Assistência*<sup>73</sup>, *A Tintureira*<sup>74</sup>, *A Faca*, *A Injeção*, *A Rede*.
- **Outros Personagens Recorrentes:** *Lampião e Maria bonita*<sup>75</sup>, *Homem de Duas Caras*, *Cachimbinho de Coco*<sup>76</sup>, *Causo Sério* (ou *Caso Sério*), *Bambu*, *Caboclinhos*, *Guia*, *Limoeiro* e *Fumador* ou *Maconheiro*.
- **Presépios de fala:** As figuras estão norteadas em histórias da Bíblia, como por exemplo, nas passagens: *Rico Rei Avarento*, *Mestre-Sala e Lazo* e *São José*.

Na ordem quantitativa de bonecos colocados com mais frequência pelos mamulengueiros estão: os *Personagens tipificados*, *Personagens com Patentes*, *Personagens Animaescos*, *Diabo*, *Alma*, *Morte*, *Quitéria*, *Viúva*, *João Redondo*, *Adereços de Cena*, *Catirina* e *Caroca*, *Simão*, *Causo Sério*, *Pisadores de Milho*, *Cachimbinho de Coco*, *Ritinha* e *Colotilde*, *Caboclo e/ou Caboclinhos*, *Joaquim Bozó*, *Professor Tiridá*, *Chica do Cuscuz* ou *Chica do Pilão*, *Palhaços*, *Praxédio* e *Ritinha*, *Limoeiro*, *Benedito*, *Casa de Farinha*, *Janeiro*, *Guia*, *Mané Pacaru*, *Bambu*, *Chico da Porca* e *Bianô*, *Frevo*, *Zangô*, *Sacristão Tobias*, *Zé Gago*, *Tapagem de Cachoeira*, *Homem de Duas Caras*, *Maria Bonita* e *Lampião*.

#### 2.4. A dramaturgia do Mamulengo na contemporaneidade

Durante o período de trabalho de campo na Universidade Federal de Pernambuco<sup>77</sup> e após me debruçar sobre as *passagens* mais atuantes do *Mamulengo*, percebi que estudar as *passagens* é, concomitantemente, estudar as figuras que atuam nestas *passagens*. O boneco tem uma história de vida: família, trabalho, virtudes, defeitos, manias e modos de se vestir e atuar. Trata-se de um ator/boneco que ao entrar na tolda incorpora a sua entidade conhecida por todos.

---

<sup>73</sup> Ambulância

<sup>74</sup> Carro Policial para transporte do preso.

<sup>75</sup> Personagens heróicas da história do Cangaço Nordestino. Ver referências em “*Estrela de Couro: Estética do Cangaço* de Fernando Frederico Pernambucano de Mello – 2010”.

<sup>76</sup> Cassimicoco, Cacho de Coco.

<sup>77</sup> A investigação foi possível através da *Mobilidade Brasil* na Universidade Federal de Pernambuco e financiada pela bolsa *Iberoamericana* no "Programa Santander Universidades" no período de setembro 2014 a março de 2015, sob orientação do professor Marcondes Lima da UFPE.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Diante da diversidade de textos desenvolvidos, articulados e transmitidos através da oralidade, resolvi catalogar os personagens que a representam. Percebi a dificuldade desta tarefa após a ida ao *Museu do Mamulengo* em Olinda, onde o acervo compreende em torno de 1200 figuras, datado do final do século XIX até os dias atuais. Muitas marionetas não tinham autoria, e, portanto, dificultava o entendimento de sua correlação com a *passagem* em si.

Através de investigadores no assunto, tais como Adriana Schneider Alcure, Fernando Santos, Isabel Brochado, Marcondes Lima e Hermilo Borba Filho, pude organizar uma rede de mamulengueiros (rural e urbano), as principais passagens e personagens. Contudo, percebi certa defasagem no material dos pesquisadores em questão, pois os dados obtidos referiam ao período entre os anos de 1966 a 2007. Ao conversar com os mestres que atuam nas cidades litorâneas e interioranas do estado, deparei-me com mudanças notórias.

Os espetáculos tradicionais de *Mamulengo* da cidade de Glória do Goitá, reconhecida como o ‘Berço do Mamulengo’ não apresenta mais espetáculos de longa duração (8 horas) e raramente adentra pelas madrugadas. Não se apresentam mais em sítios afastados contratados por fazendeiros. Havia um tom de nostalgia dos antigos mamulengueiros da região sobre os ‘bons tempos de outrora’, no qual se percebia quantidade e/ ou qualidade das brincadeiras. Consequentemente, houve uma queda do número de *passagens* durante a apresentação. Assisti a apresentações que variavam entre quarenta minutos e uma hora. Em Glória do Goitá foi inaugurada uma associação de mamulengueiros onde promovem oficinas de construção dos bonecos. Possuem uma grande demanda de contratos para eventos, palestras e apresentações. Há grande oferta de bonecos à venda e as verbas financeiras são gerenciadas por um gestor.

Doravante, é possível perceber que o *Mamulengo* legitimou-se como cultura folclórica da região. Os espetáculos passaram a ser configurados como “o tradicional”, deixando à parte os bonecreiros que não se mantêm nas mesmas diretrizes. É necessário entender as mutações e transformações que a arte evoca-nos a cada dia. Creio não existir mais o que se chama de espetáculo fidedigno. Observa-se a preocupação sobre a manutenção do tradicional na fala do mestre Bila:

## A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

(...) Este negócio de contrato de Mamulengo, de tá sempre o mamulengueiro viajando cortou muito. Antigamente era (...) vamos dizer assim, 7, 8, 9, 10, 11, meia noite, uma hora, duas, três da manhã (...). Eram 7 a 8 horas de Mamulengo. Hoje é meia hora (...). Eu vou para festival de *Mamulengo* em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Chega lá, monta a tolda e aí vai lá o *Mamulengo* e diz que é uma hora para cada um. Daqui a pouco, na hora do evento, "olha, só bota meia hora", "olha, só bota 20 minutos", aí sai cortando e então não dá para mostrar o seu trabalho todo. E as pessoas querem ver o seu *Mamulengo* e não tem mais. Acabou.

O mestre Bila também fala sobre a inserção da mulher no *Mamulengo*<sup>78</sup>:

Era muito preconceito de mulher no *Mamulengo*. *Mamulengo* é para o homem. A mulher se quisesse [ser bonequeira] podia assistir o boneco. Mas não podia entrar numa tolda e nem se apresentar dentro de uma tolda. Entendeu? (...) Meu *Mateus* mesmo, no meu teatro é uma mulher. Mas muita gente não gosta, diz que a gente está tirando o foco do que é *Mamulengo*. Mas hoje em dia a mulher ganhou uma dimensão enorme no mundo. E então foi na hora que eu coloquei. A minha *Catirina* mesmo, quem faz é uma mulher. Tenho duas mulheres no meu *Mamulengo*.

É possível perceber na entrevista sobre a mudança na confecção dos bonecos:

Antigamente a *Quitéria* era feito com cabelo de mulher mesmo. O mamulengueiro cortava o cabelo da esposa e colocava na boneca. Eu tenho uma boneca que o cabelo dela é de humano, e é uma boneca antiga. Foi de mestre Solon, já falecido há muito tempo (...) hoje não faz mais isso. Aí tiraram o cabelo de mulher e colocaram o rabo de boi. Aí depois modificaram de rabo de boi e estão colocando peruca. Então, é como eu falei pra você, cada diz mais está caindo a tradição. Porque o boneco é tudo entidade, e então você mexe naquilo, ou o seu Mamulengo cai de uma vez ou seu Mamulengo vai pra frente.

Durante o período de trabalho de campo notei mudança em algumas passagens, assim como a criação e mudança de algumas personagens. Também é possível perceber a inclusão de anedotas ligadas a modismos contemporâneos.

Em entrevista ao Mestre Chico Simões é comentado as transformações da dramaturgia na contemporaneidade. Sobre a figura do *Boi*, afirma que é tradição no *Mamulengo Rural* esta passagem ocorrer às 5 da manhã quando o sol nasce (todos os personagens têm uma hora da noite para aparecer e seguir a lógica dramatúrgica). Já que as apresentações não duram mais a noite inteira, o personagem vai desaparecendo das brincadeiras. São dinâmicas que vão acontecendo naturalmente com o decorrer dos anos. Mestre Bila cita a questão do personagem *Cabo 70* e *Peinha*, que eram de manipulação de vara e transformou-os em bonecos de luva - afirma que está modificando as tradições; deixando de fazer '*Mamulengo*' para fazer '*Teatro de Mamulengo*'.

---

<sup>78</sup> No mamulengo é raro a presença da mulher. Em alguns casos, as esposas acompanham os mestres auxiliando nos trabalhos. Esta questão se assemelha a outras tradições teatrais: no Kabuki e Nô Japoneses e Javaneses.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Doravante, é possível notar reminiscências do *Mamulengo* na região urbana de Recife. O Mestre José Júlio - *Mamulengo Jurubeba* – ao longo de 27 anos de trabalho, adaptou as peças *A Viúva Alucinada*, *As bravatas do Professor Tiridá na usina do Coronel de Javunda* do consagrado Mestre *Ginu*<sup>79</sup>. Utilizando os mesmos personagens, aborda questões de cunho social e político inerentes da cidade do Recife. Está na pauta: a violência, a infraestrutura do pavimento urbano, os programas populares do Governo, a falta de leis de incentivo à cultura pernambucana. Concomitantemente, especula a qualidade de músicas nacionais, e em certa passagem, a figura do *Diabo* ameaça levar consigo os músicos *Michel Teló* e *Pablo da Sofrência*, alegando que são “músicos dos infernos”.

Em relação aos dados ofertados para esta pesquisa, resolvi transcrevê-lo com o intuito de tratar de um trabalho mais analítico para futuras investigações. Não pretendo aqui aprofundar tais textos e analisar um a um, mas tratar a dramaturgia como um organismo vivo sempre em processo de construção.

---

<sup>79</sup> Mestre Januário de Oliveira (1910-1977) criador do personagem Professor Tiridá, foi sucessor de Mestre Cheiroso. Atuou na cidade de Recife.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

## Capítulo 3 - Travessia – uma conversa entre *Robertos* e *Mamulengos*

«Há já mais de cinco anos que dedicamos todos os minutos livres da nossa vida à actividade marionetística. Poderá ser ridículo dizê-lo, mas a verdade é que acordamos e deitamo-nos a pensar em fantoches. Isto é que constitui uma obsessão.»  
Henrique Delgado

### 3.1. Recife e Porto – distância geográfica, parentescos aproximados

A motivação para esta investigação despontou pela vivência nas duas cidades: Recife (Brasil) e Porto (Portugal). Durante o primeiro ano do curso de Mestrado na Universidade do Porto tive o contato com os bonecos *Robertos* durante uma visita guiada ao Museu de Marionetas do Porto, que, por coincidência, estava a ocorrer aquando um passeio pela Rua das Flores. Os atores contavam-nos animadamente sobre as apresentações da companhia e mostrava-nos as marionetas sob um olhar carinhoso e nostálgico. Após fazer algumas perguntas notaram o meu interesse pelos *Robertos* que estavam na exposição e imediatamente falaram sobre a semelhança entre a marioneta portuguesa e o *Mamulengo* do Brasil. Acredito que foi neste momento que tive a certeza que gostaria de me debruçar sobre esta investigação.

Outro fato curioso sobre os primeiros meses de investigação foram os dizeres do Luís da Câmara Cascudo sobre os portugueses povoadores do Nordeste brasileiro. No período colonial os portugueses pertenciam em maior percentagem ao norte de Portugal - do Porto a Caminha. Com isso, emigraram tradições de cunho folclórico e popular, assim como vocábulos só vistos no nordeste brasileiro e nas regiões do Alto Douro e Minho – sargaço, alpercata, ‘de hoje a quinze’, ‘de hoje a oito’, e outras, que por curiosidade, resolvi tomar nota durante a estada no Porto.

Foi possível perceber a tradição viva da Festa Junina do *São João*<sup>80</sup> do Porto em semelhança com a da cidade de Recife em Pernambuco. As cores alegres das bandeirinhas e dos balões e o costume de desejar ao próximo “um bom São João para você”. As músicas de ambas as cidades se coincidem no entoar dos instrumentos musicais, assim como nas tradições culturais e religiosas dos quatro santos juaninos: São José, Santo Antônio, São João e São Pedro.

---

<sup>80</sup> O *São João* é padroeiro da cidade do Recife e do Porto. Instituído feriado em ambas as cidades.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Embora também existam comemorações do *São João* em outras regiões do Brasil, é apenas no nordeste que se festeja com tanto colorido e fé de farta colheita para os agricultores da região. Atualmente as cidades do Porto e Recife devido às semelhanças econômicas e político-culturais são consideradas cidades-irmãs pelo Patrimônio Histórico e Cultural da UNESCO<sup>81</sup>.

### 3.2. Primeiras referências documentadas de Marionetas do Brasil e Portugal

Concomitantemente a ambos os países; é impossível determinar com precisão o aparecimento das primeiras manifestações das marionetas. Primeiramente devido ao largo espaço de tempo que o cercam, caindo no terreno das suposições, embora lógicas. No caso dos *Robertos* em Portugal, existem publicações que remota ao início do século XVIII. No Brasil o que temos de primeira documentação sobre marionetas refere-se também ao mesmo período, com aparecimento na cidade do Rio de Janeiro, por conseguinte duzentos anos após o descobrimento<sup>82</sup>. Na época, existiam três tipos de bonecos: o de luva, o de fio e o *homem-palco*.

Sobre o *homem-palco* acho interessante uma rápida análise por se tratar de uma semelhança tanto no Brasil como em Portugal. Em um dos artigos escritos por Henrique Delgado, percebemos a existência dos *bonifrates de capa* em Lisboa em inícios do século XIX. Tinha uma estrutura rudimentar muito simples: um homem, uma capa e os bonecos. Pode ser observado num retratado em um quadro a óleo pintado por Pursche. Coincidentemente é extraordinário perceber que há relatos de titereiro semelhantes no Período Imperial brasileiro. O seu corpo é o próprio palco. O bonecreiro veste um amplo capote, largo de ombro a ombro, capaz de movimentar um boneco no seu interior. Escondido na pregaria da capa que tomba até os joelhos do *homem-palco*, está um guri que dá ao personagem de pano e massa o movimento necessário (Borba Filho, 1987: 57). Também encontramos referência desta forma de teatro de bonecos popular

---

<sup>81</sup> Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). A Geminção entre duas cidades tem por objetivo criar relações e mecanismos protocolares, essencialmente em nível econômico e cultural, através dos quais as cidades estabeleceriam laços de cooperação.

<sup>82</sup> O investigador Luiz Edmundo explica-nos que (Edmundo, 1932: 447): “O teatro de bonifrates supria no século XVIII, entre nós, a deficiência de palcos e casas de espetáculos. Era uma ingênua diversão do povo. (...) Por certa documentação por nós compulsada em Lisboa, chegamos a compreender a existência de três grupos distintos desse curioso teatro de bonecos no Rio de Janeiro, pela época dos vices-reis: o grupo que se pode chamar dos títeres de porta, improvisado espetáculo vivendo apenas do óbulo espontâneo dos espectadores de passagem, o títeres de capote, ainda mais rudimentar que o primeiro, embora mais popular e mais pitoresco e, finalmente, o dos títeres de sala, este último já em franca evolução para o teatro de personagens vivas e com ares gentis de pátios de comédias”.

A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

no livro de Jacques Chesnais<sup>83</sup> quando se refere aos teatros de formas animadas da Europa Central. Embora não faça menção sobre uma criança que o auxilia na manipulação do boneco, enquanto o bonecreiro empresta o seu corpo para a construção do palco e a sua voz para o boneco, suas mãos seguram o instrumento musical.

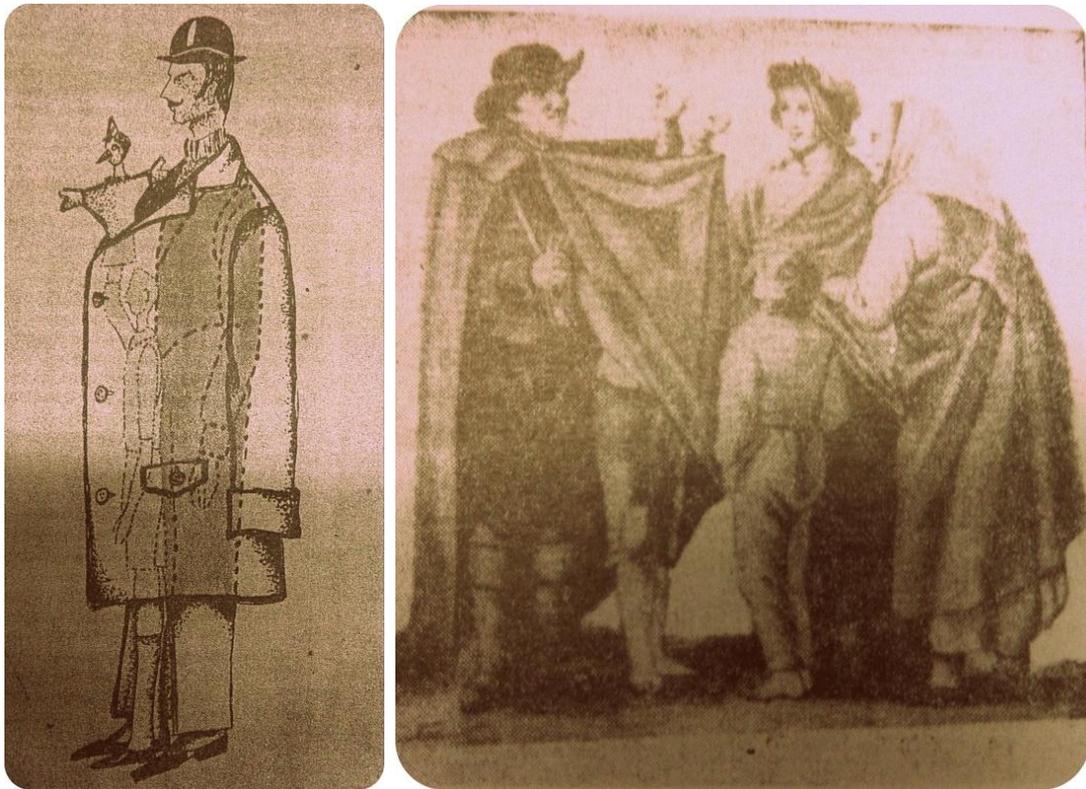


Figura 4 e 5 – Respectivamente 'Homem-Palco', foto retirada do livro *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. E foto do 'Bonifrates de Capa', espetáculo de bonifrates, em Lisboa, nos inícios do século XIX retirada do livro *Contributos para a História da Marioneta em Portugal*.

Outra estrutura semelhante e curiosa presente em Portugal é o titereiro que veste uma cogula negra, relatada em uma publicação do Henrique Delgado na revista alemã *Perlicko-Perlacko* de interessante notoriedade:

Uma cogula negra com duas presilhas no peito, junto às cavas, serve ao titereiro popular Manuel Rosado para formar a base de sustentação de um palco para teatro de fantoches espantosamente singular. Para que o palco apareça, Rosado não necessita mais do que uma vara de madeira e de um pano com bainha cuja largura seja ligeiramente inferior ao comprimento do pau e cuja altura corresponda à distância que medeia entre o solo e as referidas presilhas. A bainha deverá apresentar dois orifícios largos feitos só de um dos lados, e situados, entre si, à mesma distância a que se encontrem as presilhas da cogula (...) Fica uma questão intrigante: qual a origem de tal sistema? Será ele caracteristicamente ibérico, tal como pensa Manuel Rosado? A verdade é que em mais parte alguma do mundo ele foi – segundo supomos – detectado. (...) Porque a cogula era vestimenta utilizada pelos membros de determinadas ordens monásticas, somos tentados a pensar que a referida maneira de apresentar espectáculos de figuras artificiais tenha sido inventada por

<sup>83</sup> CHESNAIS, Jacques. *Histoire générale des marionnettes*, Bordas, Paris, 1947.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

algum frade ou por um leigo de convento – também conhecido em Espanha pelo nome de monigote (termo que em língua castelhana significa igualmente “muñeco e figura ridícula hecha de trapo ó cosa semejante. Pintura é estátua mal hecha”, concluindo nós daqui haver uma relação entre monigotes e figuras de teatro de bonifrates, a que os galegos chamam umas vezes monifates e outras bonifates (*apud* Ribeiro, 2011: 126 – 128).



Figura 6 - Cogula Negra. Foto retirada do livro *Contributos para a História da Marioneta em Portugal*.

Encontramos semelhanças também entre Portugal e Brasil no que se refere aos *Túteres de Porta* - fantoches apresentados por um bonecreiro que, para o efeito, se “encaixa” no umbral de uma porta (*apud* Ribeiro, 2011: 236). Fato também observado no Rio de Janeiro no período imperial, provavelmente exportado pelos portugueses. Assim, é possível estabelecer elos entre os tipos de manipulação de teatro de bonecos ibero-brasileiros – semelhantes na escolha do tipo de manipulação, baseados no improvisado e na itinerância dos centros urbanos.

### **3.3. Gênese das marionetas: O *Presépio de Fala*.**

Sobre a origem que concerne ao *Mamulengo* são vagas as precisões documentadas. Há relatos sobre a influência da *Companhia de Jesus* no qual o Padre

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

José de Anchieta utilizou-se de espetáculo de marionetas para fins pedagógicos<sup>84</sup>. Porém o que nos chega de registro mais concreto é o *Presépio de Fala* que tinha lugar por ocasião das festas da Igreja: Natal, Festa do Espírito Santo, sábado de Aleluia e domingo de Páscoa. Os presépios fazem parte dos resquícios da tradição das marionetas presentes nos mistérios medievais. Nessas ocasiões, o teatro animava-se através de fios e mecanismos que movimentavam as imagens de Cristo, da Virgem e dos santos. Diz a lenda que a origem do presépio foi em Grécio, em 1223, no qual São Francisco de Assis quis comemorar o Natal com uma festa inédita: representação do nascimento de Jesus em uma manjedoura. E a partir daí, os franciscanos conservaram o costume do presépio e levaram aos tempos posteriores.

Segundo Frei Luiz de Souza este tipo de representação litúrgica foi iniciado em Portugal no *Mosteiro do Salvador de Lisboa* no ano de 1391. Erguendo-se no centro do templo o estábulo de Belém, com figuras (Borba Filho, 1987: 65). Por conseguinte, no século XVI, passou-se a representar *autos* no qual a temática seria a religiosa. O especialista Teófilo Braga diz o seguinte:

Como em todos os povos católicos em que as festas religiosas do Natal, Reis Magos e Paixão era a base do teatro hierático, tivemos esses autos ou vigílias, que se ligavam às manifestações do culto, sobretudo no tempo em que a Igreja admitia o povo à participação da liturgia. Foi por um monólogo de natureza da visitação da lapinha ou do presépio, que Gil Vicente começou a elaborar a forma literária do auto hierático (Borba Filho, 1987: 65).

É possível entender o âmbito do teatro português através do estudo do *Teatro Vicentino*<sup>85</sup> no qual remete a imagens do fazer teatral. Sabemos que seu teatro é feito sob encomenda para a corte e encenado na corte. As representações se realizam nas festividades: dia de natal, dia de reis, carnaval, quaresma, sexta-feira santa, ressurreição; assim como nas entradas régias da corte, celebração de casamentos ou nascimentos. Estas festividades aconteciam em diversos locais: representadas num palácio, no quarto da rainha, numa igreja (*Tomar*, *Caldas da Rainhas*), no convento de *Odivelas*, no

---

<sup>84</sup> O livro *História do Teatro Brasileiro* investiga sobre o *Teatro Jesuítico* e elucida-nos (Faria, 2013: 23): os projetos que os jesuítas traziam de Portugal, ao criar a Província do Brasil em 1552, logo estaria o de realizar representações escolares que, reafirmando o ponto de vista católico contra os protestantes, na linhagem da Contrarreforma, dessem ainda aos alunos de seus colégios a oportunidade de praticar o latim, a exemplo do que se fazia na Europa. A precariedade cultural do Brasil, todavia, nesses bravios tempos de colonização em que os próprios idiomas europeus podiam figurar como estrangeiros, levou os responsáveis pela Companhia a transigir, admitindo em seus espetáculos, ao lado do português e do espanhol, até mesmo o tupi, ou língua geral, a única capaz de atrair aquela porção do público, a indígena, que mais interessava aos jesuítas conquistar.

<sup>85</sup> O Teatro de Gil Vicente concerne ao período entre 1532 a 1536.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

*Hospital de Todos-os-Santos*, ou na casa do Embaixador de Portugal, em Bruxelas (Sletjõe 1965), dentre outros locais. Por esta demanda e pela pressuposta ostentação da riqueza da corte, alimentamos o imaginário do aparato cenográfico que traduzissem estes anseios.

As representações teatrais que antecederam o período vicentino em Portugal sucederam com certa frequência nas bodas reais, e apresentam-se através de grandes espetáculos de momos. Segundo historiadores, temos três representações notáveis para festejar núpcias regias: em agosto de 1451, por ocasião do casamento da infanta D. Leonor com o imperador Frederico III da Alemanha e em novembro de 1490, por ocasião do casamento do Infante D. Afonso, filho de D. João II, com a Infanta D. Isabel. Estas grandes celebrações invocam-nos os modos de produção de imagens da maquinaria cenográfica e abrange as relações entre os produtores e encomendadores da obra e a finalidade na qual se propunha.

Para que tenhamos ideia do que seria este espaço de representação teatral e os possíveis meios cenográficos utilizados para tal, e que mais tarde seriam aproveitados por Gil Vicente, leiamos uma passagem da Crônica de D. João II, em que Garcia de Resende nos descreve uma representação teatral, classificada de “entremês” pelo próprio cronista:

[...] Entrou [El-Rei] pelas portas da sala com nove bateis grandes, em cada um seu mantenedor, e os bateis mettidos em ondas do mar feitas de panno de linho e pintadas de maneira que parecia agua; com grande estrondo de artelharia que tirava, e trombetas, atabales e menestris altos que tangiam, e com muitas gritas e alvoroços de muitos apitos de mestres, contra-mestres e marinheiros, vestidos de brocados e sedas com trajos de allemães, e os bateis cheios de tochas, e muitas velas douradas accesas com toldos de brocado, e muitas e ricas bandeiras. E assi vinha uma não á vela, cousa espantosa, com muitos homens dentro, e muitas bombardas, sem ninguem ver o artificio como andava, que era cousa maravilhosa. O toldo e toldos das gaveas de brocado, e as velas de tafeté branco e roxo, a cordoadá d'ouro e seda, e as ancoras douradas. E assi a não como bateis com muitas velas de cera douradas todas accesas, e as bandeiras e estandartes eram das armas d'El-Rei e da Princesa todas de damasco, e douradas; e vinham deante do batel d'El-Rei, que era o primeiro, sobre as ondas um muito grande e formoso cirne, com pennas brancas e douradas, e após elle na proa do batel vinha o seu cavalheiro, em pé, armado de ricas armas e guiado d'elle, e em nome d'El-Rei sahio com sua falla, e em joelhos deu á Princesa um breve conforme a sua tensão, que era quere-la servir nas festas do seu casamento, e sobre conclusão de amores desafiou para justas d'armas com oito mantenedores a todos os que o contrario

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

quizessem combater (...). E acabado, os bateis botaram pranchas fora, e sahio El-Rei com seus riquissimos mômos, e a não e bateis que enchiam toda a sala se sahiram com grandes gritos e estrondo de artilharia, trombetas e atabales, charamelas e sacabuxas, que parecia que a sala tremia e queria cahir em terra. [...] (Figueiredo, 1950: 122-123)

Podemos observar a engenhosa maquinaria cênica necessária para abrigar os nove barcos que, provavelmente, ocupariam todo o espaço cênico. As dimensões dos barcos deveriam ser suficientes para ocupar as tochas, bandeiras, estandartes, além de abrigar os vários personagens. Os tecidos que simulavam as ondas do mar poderiam cobrir todo o espaço da representação, artifício utilizado até nos dias de hoje para mover grandes dimensões de tecidos pelas bordas no exterior da sala. Interessante notar o ótimo efeito estético do artifício no qual se movimentava o barco “(...) muitas bombardas, sem ninguém ver o artifício como andava”.

Alguns estudiosos afirmam que as origens do *carro-palco* ou *cadafalsos* que serviam de suporte para os adereços cenográficos, remontam ao ano de 1264, quando o papa Urbano IV instituiu na festa de Corpus Christi, e que foi depois celebrada com procissões solenes por toda a Europa ocidental:

(...) O desenvolvimento do palco processional e do palco sobre carros deu-se de maneira independente da literatura dramática. Sua natureza móvel oferecia duas possibilidades: os espectadores podiam movimentar-se de um local de ação para outro, assistindo a sequencia das cenas à medida que alterava a própria posição; ou então as próprias cenas, montadas em cenários sobre os carros, eram levadas pelas ruas e representadas em estações predeterminadas. (Berthold 2001: 208-209)

É possível que a corte portuguesa estivesse habituada ao uso do *carro-palco* durante as representações no período que concerne ao fim da Idade Média. Embora só possamos evocar hipóteses, quer a partir de textos, quer de relatos, quer de imagens, onde pairam ainda muitas dúvidas. O mais relevante para este estudo é que o sistema cênico era composto de diversos palcos construídos em carros, plataformas e tablados, de maneira que os cenários seriam montados em sequência, conforme o conteúdo de cada auto.

Interessante notar que a corte não era apenas espectadora dos autos, mas obtinha muitas vezes a condição de participante; isto denota a dimensão política, a centralização

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

do poder e a imagem passada à sua população. Podemos constatar esta ostentação da corte na *crônica*:

De um cabo do cadafalso saiu um fremoso cisne com um colar d'ouro a seu colo onde trazia atada ua cadea a que vinha amarrado um batel toldado de veludo crimisim e dentro um fremosso cavaleiro armado de todas armas, o qual logo saiu fora e guiado do cisne per entre o arvoredado foi ter ao pé de um grande limoeiro de limões dourados e cheio de muitas candiinhas acesas e no meo estava ua grande espera çarrada toda d'ouro onde o cavaleiro chegando-se combateu com um forte liam que o {a} guardava e o matou e tomando com a mão no limoeiro a espera se abriu por meio e pareceu dentro ua fremosa e ricamente vistida donzela com ua coroa d'ouro na cabeça que representava a rainha e logo, a rogo do cavaleiro, ela desceu e com gentileza o abraçou e dando ambos graças a Deus por aquela ventura asi acabar veo um anjo com duas coroas d'ouro e os coroou e cada um sua e a que a rainha tinha que era somenos que a que lhe pôs tornou a levar pera o ceo (Gaspar Correia, edição de 1992: 130 -131).

Esta longa descrição sobre o desenvolvimento da cenografia em Portugal é importante para dialogarmos com os modos de produção dos *Presépios de Fala* que, por vez, possuem estruturas semelhantes. Estes presépios com figuras articuladas eram expostos em uma plataforma horizontal, no qual uma série de roldanas e fios movidos muitas vezes a manivela, tornava-a foco de surpresa e admiração por parte do público.

No livro *História do Teatro Português*, Teófilo Braga referiu-se ao uso que havia no século XVIII de representar com figuras artificiais ou títeres os *Autos de Natividade* e dos *Reis Magos* para assim fazer a exibição de ricos Presépios. A popularidade que a exibição dos presépios chegou a alcançar fez concorrência às comédias e óperas italianas. 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.

Há relatos que em 1742, Francisco Luiz Almeno, o editor das "*Óperas Cómicas Portuguesas*" que aconteciam no Bairro Alto em Lisboa, arrendava bonecos para a "Casa do Presépio"<sup>86</sup> (palco para teatro de fantoches) levando-se a crer que este termo "presépio" advinha de épocas anteriores ao século XVIII, "onde se tinha o costume de representar autos sacramentais, tais como a *Natividade*, com bonecos-actores, que as

---

<sup>86</sup> O investigador Henrique Delgado confirma a hipótese da existência do termo "presépio" (*apud* Ribeiro, 2011: 227): Lê-se num recibo passado pelo Hospital de Todos-os-Santos: Pagou Francisco Luiz, por seu fiador Victoriano Vaz Gonçalves, por conta que devia de arrendamento dos bonecos da Casa do Bairro Alto, réis 120\$000, entrando naquela quantia 60\$000 da Casa do Presépio.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

designações de presépio e de teatro de fantoches se confundiam” (*apud* Ribeiro, 2011: 227-228).

No Brasil, o folclorista Manuel Quirino fala-nos sobre os *Presépios de Fala*, onde se armava uma tenda ao ar livre ou se improvisava uma empanada em casas particulares em meados do século XIX:

(...) para esse tipo de representação um grande pano de boca com uma abertura dava idéia da boca de cena do pequeno teatro com o respectivo tablado, imitando o palco. Ao fundo, uma vista da cidade. Entre esta e o pano, postavam-se as pessoas encarregadas das falas, dos cantos e da movimentação dos bonecos, que eram marionetes a fio. (...) A função começava com cantos acompanhados de flauta, pandeiros, castanholas, ganzás e violas e, ao abrir-se o pano, víamos o Padre Eterno, criando o mundo, seguindo-se as outras etapas do Gênese: a expulsão do Paraíso, a divisão das terras, Caim e Abel, o dilúvio, tudo com intromissão do diabo que se chamava Compra-Barulho. A representação terminava como havia começado: com música e canto (Borba Filho, 2011: 61).

Nota-se em Pernambuco que através de apresentações de presépio surgiram duas formas de representação: os pastoris<sup>87</sup>, com atores e os *Mamulengos* com os bonecos<sup>88</sup>. Este último, no que concerne o *Mamulengo* rural, encontra-se ainda presente nas passagens que trazem a estrutura de uma peça de moralidades<sup>89</sup>. Norteadas em histórias da Bíblia, como por exemplo: *Rico Rei Avarento*, *Mestre-Sala e Lazo* e *São José*. A passagem de *São José* foi gravada pela pesquisadora Adriana Alcure em ocasião da entrevista com Zé de Vina, registrado em agosto de 1999. Vejamos um trecho:

São José de porta em porta / com agasalho sem achar / e debaixo da manjedoura / onde ele foi se agasalhar / ô, de casa, ô, de fora, ô, da pousada senhora” ou esta: “Meu Deus, quem me dera / eu lavar meu peito / é uma faca de ponta ô, sim dô lê / pra vencer a guerra / as cabocla chora, ô, sim dô lê / pra vencer a guerra / nossa nação desembarcou / nosso rei chegou, chegou/ nosso rei chegou, chegou / nossa nação desembarcou (Alcure, 2007: 144).

Henrique delgado exemplifica o *Presépio de Fala* em Portugal por um diálogo muito significativo que encontramos numa peça de Manuel de Figueiredo de interesse neste estudo:

Florinda - "Nunca viu a comédia?"

Lésbia - "Eu a Teatro fui só ver o Presépio: tão bonito! Tinha um boneco lá, que se chamava Manuel Gonçalves... muito me fez rir".

<sup>87</sup> Pastoril é um folguedo popular brasileiro que encena o nascimento de Jesus Cristo.

<sup>88</sup> De acordo com o pesquisador Pereira da Costa, o presépio em Pernambuco foi introduzido no século XVI com representação no Convento dos Franciscanos, em Olinda.

<sup>89</sup> Patrice Pavis diz-nos que (Pavis, 1999: 250): “(a partir de 1400) de inspiração religiosa e com intenção didática e moralizante. As ‘personagens’ (de cinco a vinte) são abstrações e personificações alegóricas do vício e virtude. A intriga é insignificante, mas sempre patética ou enternecedora. A moralidade participa ao mesmo tempo da farsa e do mistério. A ação é uma alegoria que mostra a condição humana comparada a uma viagem, a um combate entre o bem e o mal, donde o caráter pedagógico e edificante das peças”.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Florinda - "E que mais tinha?"

Lésbia - "Tinha muitas coisas: tinha o passo da Freira!".

Lycori - "Sim!"

Lésbia - "Aquilo é que é cantar."

Florinda - "Que graça!"

Lésbia - "Era um menino do Coro da Sé Velha".

Lycori - "Que mais tinha?"

Lésbia - "Tem a arca de Noé; os animais tão próprios, os camelos!..." (*apud* Ribeiro, 2011: 228).

É importante esta perspectiva histórica, para entendermos que os bonecos articulados dos antigos presépios encontram-se difundidos no *Mamulengo* em uma espécie de plataforma de mesa como, por exemplo, as “casas de farinha”; também encontradas em Portugal<sup>90</sup>.

Há de se considerar a presença do *Presépio de Fala* como de fundamental importância para o desenvolvimento das marionetas populares do eixo ibero-brasileiro. Embora o teor dos dramas religiosos na dramaturgia do teatro de bonecos esteja ladeado pela veia cômica e profana, constitui-se “um facto espantoso de sobrevivência que só tem paralelo em países do Extremo Oriente tais como a China, o Vietname, a Indonésia e o Japão” (*apud* Ribeiro, 2011: 59).



Figura 7 - 'Casa de Farinha'. Foto retirada no Museu Tiridá em Olinda em março de 2015.

<sup>90</sup> Henrique Delgado achou um bonecreiro que tinha em seu acervo estas maquetes em 1967, e o entrevista (*apud* Ribeiro, 2011: 152): “(...) e Quantas barracas deste género há em Portugal? - Duas. A minha, que comparece em quase todas as feiras do Centro e do Sul do País, e uma outra (em tudo idêntica) que só visita as localidades nortenhas. Em 1930 havia seis "atrachões" destas dentro das nossas fronteiras. A tendência é, pois, para acabarem, embora eu não esteja desanimado. O que ganho vai dando para as despesas.

A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.



Figura 8 - Bonecos Mecânicos. Foto retirada do livro *Contributos para a História da Marioneta em Portugal*.

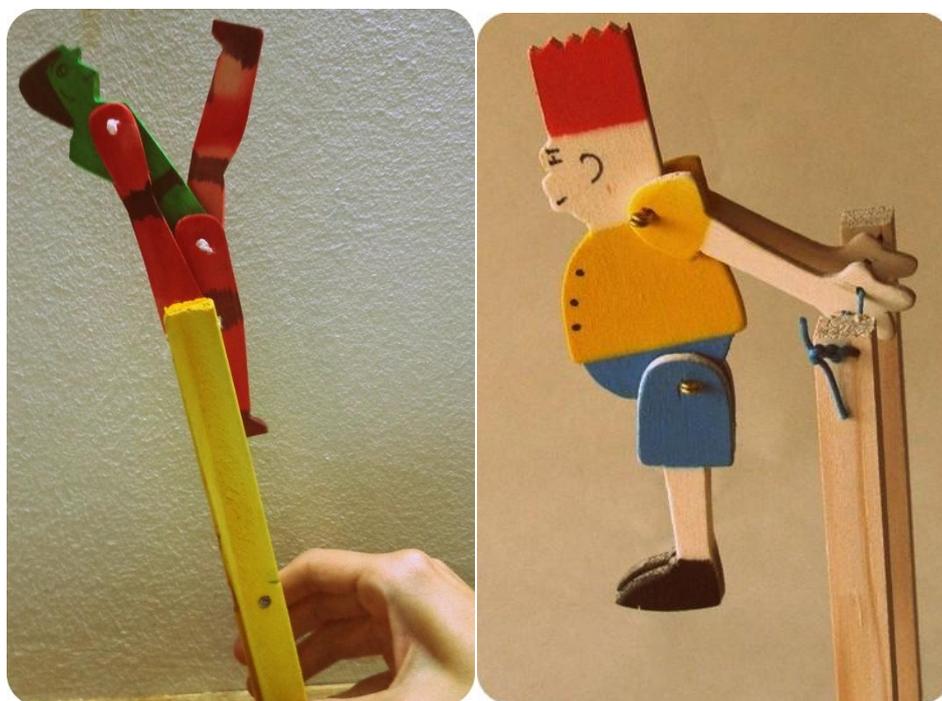
### **3.4. *Robertos e Mamulengos – construção teatral***

Outra constatação sobre as possíveis semelhanças e contaminações entre *Robertos* e *Mamulengos* deve-se a sua origem etimológica. Segundo os professores Sílvio Rabelo, José Lourenço de Lima, José Brasileiro e Hermilo Borba Filho é possível associar a origem do *Mamulengo* a duas hipóteses: a primeira hipótese é que veio do brinquedo popularmente conhecido como *Mané Gostoso*. Um boneco de engonço com movimento nas pernas e braços que se agitam quando puxados por um cordão. Este nome permeia entre os divertimentos populares, entre eles o *bumba-meu-boi*. A segunda hipótese deve-se ao fato dos mamulengueiros do começo do século XX referir-se ao *Mamulengo* como “brincadeira do molengo”, originando-se posteriormente a palavra ‘mamulengo’. Relativo à primeira teoria, o investigador Hermilo Borba Filho aborda que o boneco *Mané Gostoso* era conhecido em sua infância como ‘Mamulengo’:

É possível que a palavra mamulengo tenha vindo do nome Mané Gostoso: Manu, diminutivo de Manuel, com a substituição do *n* pelo *m* para torna-lo mais brando, mais ao jeito da própria figura, juntando-se o sufixo lengo, de lengo-lengo, corruptela de lenga-lenga (narração fastidiosa, monótona), expressão onomatopaica do barulho monótono que faz o boneco ao ser movido por um movimento da mão, dando cambalhotas, ficando de cabeça para baixo, com uma perna atrás da orelha, etc. O fato é que o teatro de bonecos ainda se chama, atualmente na Bahia, de Mané Gostoso, convindo esclarecer que o mamulengo, a princípio, não era o divertimento boneco que, por extensão, deu nome ao jogo, empregando-se a palavra jogo no sentido de representação dramática (Borba Filho, 1987: 69).

A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Ao refletir sobre esta suposição, resolvi pesquisar sobre a existência do boneco *Mané Gostoso* em Portugal. Perguntei a alguns amigos portugueses sobre tal brinquedo e todos confirmavam conhecer e remetiam à infância. Porém, muitos não se lembravam do seu nome. Por acaso, conheci uma artesã que fabricava bonecos antigos de madeira e afirmou existir dois nomes para o *Mané Gostoso* em Portugal: *Gregório* ou *Trapezista* (também chamado de *Trapezista Malaquias*). Não pude deixar de divagar sobre as possíveis ligações com os *bonecos Robertos* ou com os *Bonecos de Santo Aleixo*. Trata-se somente de vagas suposições, mas também não é impossível encontrar na ingenuidade dos antigos brinquedos infantis o elo perdido da origem do teatro de bonecos popular.



Figuras 9 e 10 - 'Mané Gostoso' adquirido no Mercado de São José em Recife-PE e 'Gregório' ou 'Trapezista'. Foto retirada do site <http://www.almanostra.com/> em 28/07/2015.

Durante esta investigação, após análise cuidadosa, no que tange às semelhanças do fazer teatral entre os *Robertos* e *Mamulengos* é possível notar as seguintes características:

- **Desenvolvimento na zona rural:** enquanto em Pernambuco o *Mamulengo* se desenvolvia na região canavieira, se apresentando em feiras e fazendas; em

A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Portugal, os *Robertos* e *Bonecos de Santo Aleixo* também foram inicialmente desenvolvidos na região rural - feiras e pavilhões.

- **Manipulação:** Os bonecos *Robertos* e *Mamulengos* são em sua maioria de manipulação de luva. A cabeça e as mãos dos bonecos são feitas de madeira e o corpo é feito de tecido. Embora também encontremos nos *Robertos* algumas mãos de bonecos feitos de tecido. O tecido usado popularmente em ambos é a *Chita*.
- **A empanada:** as duas empanadas são, geralmente, feitas em estrutura de madeira, desmontável e possuem tamanhos semelhantes, dependendo das medições físicas do bonecreiro. Tanto uma como outra tolda são envolvidas com a chita. Possuem dois orifícios pelos quais acompanham a reação do espectador. Não pude constatar este fato nas toldas do mamulengo. Esta constatação adveio do mestre Bila que afirma utilizar este artifício<sup>91</sup>. É importante salientar também que algumas empanadas são abertas e outras apresentam uma espécie de *boca de cena*. Por vezes nota-se a presença de cenários em profundidade.
- **Adereços cenográficos:** Nos *Robertos* e *Mamulengo*, os bonecos fazem uso de objetos de cena que auxiliam na construção da narrativa. Exemplos: *O Telefone*, *A Assistência*, *A Tintureira*, *A Faca*, *A Injeção*, *A Rede*, entre outros.
- **Presença de personagens tipificados:** É comum nas duas formas de teatro de bonecos a presença dos personagens-tipo: “o cliente”, “o padre”, “a polícia”, “a mulher”. Assim como a categoria de bonecos-apresentadores: *Simão*, *Benedito*, *Professor Tiridá* (*Mamulengo*); e *O Saloio de Alcobaça*, *O Roberto* (*Robertos*). É comum os nomes dos bonecos remeterem ao seu temperamento e/ou qualidades: “Zé das moças”, “Zé porradas”. O mais usual entre ambos é a presença dos seres do imaginário popular: *O Diabo*, *A Morte*, *A Alma*. Percebemos também a presença dos animais: *boi* e/ou *ouro*, *a cobra*<sup>92</sup>. Os personagens representam diferentes formas de poder, de políticos ou eclesiásticos em oposição à classe menos desfavorecida. É, portanto, uma crítica constante à sociedade local.

---

<sup>91</sup>Áudio da entrevista completa do Mestre Bila em anexo.

<sup>92</sup> A manipulação deste personagem é feita da seguinte forma: a luva é encaixada no braço fazendo-se de corpo da cobra (ou ‘jacaré’ no *Mamulengo* e ‘dragão’ nos *Robertos*) e a boca feita de madeira, que ao movimento das mãos, abre-se. Observa-se o mesmo mecanismo tanto no *Mamulengo* como nos *Robertos*.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

- **Estrutura dramatúrgica:** no *Mamulengo* a maior parte das cenas é improvisada, embora tenha certo roteiro a cumprir. Nos *Robertos* atém-se mais fielmente ao roteiro. A duração do *Mamulengo* é mais longa, enquanto nos *Robertos* é curta e concisa. Alguns pesquisadores afirmam que a curta duração das peças do *Dom Roberto* deve-se ao fato do uso da palheta, que exige do bonecreiro maior destreza. O teor das peças possui cenas de pancadarias, sendo comum em ambos o uso do marrete (pau de madeira). Constatei que em ambos, há uma preocupação de estudar previamente a plateia que irá se apresentar - para maior discernimento de passagens que serão colocadas.
- **Mestre:** ambos bonecreiros são denominados de mestres e são auxiliados pelo contramestre no interior da empanada. Outro fator importante é que o mestre adquire muitas funções: carpinteiro, pintor, escultor, carvoeiro, fundidor, electricista, mecânico, diretor, cenógrafo, figurinista, contra-regra e bonecreiro.
- **Mestre-Sala:** As duas formas teatrais possuem *Mestres-Sala* – atores que se posicionam no exterior da empanada para fazer a ponte entre o espectador e o boneco. No *Mamulengo* chama-se *Mateus* e tem-se por característica o rosto pintado de branco. Os atores portugueses que representam o *Mestre-Sala* estão mascarados. Encontramos o *Mestre-Sala* tanto nos *Robertos* quanto nos *Bonecos de Santo Aleixo*.<sup>93</sup>
- **Coreografia:** O movimento coreográfico dos bonecos durante uma ação teatral possui semelhança. O jogo de ‘esconde-esconde’ e as trapaças de perseguição seguem a mesma estrutura teatral.
- **Censura:** Nota-se a interferência da censura política nos teatros de bonecos dos *Robertos* e *Mamulengos* respectivamente no que tange à *Ditadura Salazar* e *Ditadura Militar*. Estes regimes serviram de certa forma, para inibir e/ou impulsionar os processos de construção da narrativa dramatúrgica. Parafraseando o bonecreiro Manuel Rosado “... O trabalho dos fantoches vêm de tempos muito difíceis, tínhamos de agarrar tudo para sobreviver”.

---

<sup>93</sup> Henrique Delgado diz-nos que (*apud* Ribeiro, 2011: 72): “(...) Este curioso personagem nunca se furta ao diálogo com o público, antes o estimula. Substitui, afinal de contas, o dialogador que, no teatro “Robertos” tão nosso conhecido, está fora da barraca servindo de intermediário entre o público e os Fantoches. Porém, enquanto nas ruas de Lisboa ou nas feiras o “bonecreiro” está perante uma assistência composta por indivíduos que se encontram ocasionalmente, que o desconhecem entre si - até acontece pertencerem a estratos sociais diferentes - nos “montes” alentejanos tanto actores como espectadores (trabalhadores rurais uns e outros) se intrometem com o à-vontade de quem se trata por tu.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

- **Origens na *Commedia dell'arte*:** Suas características nos remetem à tipologia clássica de alguns personagens da comédia ocidental, que nos remonta aos períodos da farsa atelana, derivando das máscaras do teatro romano à *commedia dell'arte*. Entre outros bonecos semelhantes estão: *Pulcinella* (Itália), *Karagöz* (Turquia), *Guignol*<sup>94</sup> (França) e *Kasper*<sup>95</sup> (Alemanha).
- **Origem na literatura de Cordel:** os ritmos e o teor das peças remetem à *Literatura de Cordel*. As métricas das narrativas e poesias populares desempenham um papel importante no texto. Em algumas cenas, os bonecos dialogam inteiramente em formas versejadas.

Outra curiosidade é que ambos os mestres (português e brasileiro) guardam os bonecos em um grande baú de madeira. A dedicação do mestre à carreira de marionetista gira em torno dos cinquenta anos a sessenta anos. Começa-se geralmente muito cedo, ainda jovem e raramente se aposentam. Geralmente os mestres têm baixa escolaridade e vivem em condições financeiras difíceis. Muitos mestres iniciam a atividade bonecreira por perceber o rápido retorno financeiro ofertado pelos espetáculos. Desenvolvidos na zona rural, é comum o acentuado número de apresentações no período da entra-safra agrícola, no qual o rendimento financeiro proporcionado pelo ofício decai.



Figura 11 - Baú de Mamulengos do Mestre Bila. Foto tirada em Glória do Goitá em fevereiro de 2015.

<sup>94</sup> Segundo Daniel-Roger Bensky, no seu livro *Structures textuelles de la marionnette de langue française*, diz que o Guignol tem origem na cidade de Lombardia, Chignollo. Outros pesquisadores afirmam que esta figura substituiu o Polichinelle francês e foi divulgado por Laurent Mourguet em 1808. A origem do nome viria da expressão *c'est guignolant*.

<sup>95</sup> Segundo Fournel (1982:25): “(...) Kasperl qui, né en Autriche, deviendra Kasperek en Tchécoslovaquie, puis de nouveau Kasperl en Allemagne où il détrône Hanswurst (Jean Saucisse).”

A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.



Figura 12 - Baú de marionetas do Manuel Rosado. Foto retirada do livro *Contributos para a História da Marioneta em Portugal*.

Entre as dificuldades financeiras encontradas por pessoas que se dedicam ao ofício, cito o exemplo do Mestre português António Dias que faleceu após um incêndio em sua casa ocasionado por utilizar-se de velas na falta da luz elétrica, pois não tinha condições de pagar à companhia de energia. Por este motivo, perdeu todos os bonecos no incêndio. Há muitos relatos de mestres que se desfizeram dos seus bonecos para pagar dívidas.

Há de se pontuar que o fato do bonecreiro se desfazer de suas criaturas é um sinal de extrema necessidade pessoal, pois raramente se desfazem de suas obras, vendendo ou doando. Esta observação é relevante neste caso, pois se atribui caráter místico à marioneta. Nota-se que os bonecreiros são imbuídos de certa religiosidade em relação à imagem do boneco. Para exemplificar esta zona mística da confecção dos bonecos, os mamulengueiros restringem o acesso do público aos bonecos no interior da empanada e quando precisam de algum conserto, são os próprios criadores que o consertam. No momento que a marioneta vai representar no palco, não se pode mais retocá-la ou pintá-la novamente.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Em certas passagens de caráter religioso, acredita-se que o boneco assume vida própria, como se estivesse possuído de alma. É como se assumissem uma situação de transe mediúnicos, incorporando seres (os bonecos), trabalhando como se estivessem possessos ou possuídos por espíritos diferentes e de variadas categorias de acordo com o tipo e a personalidade de cada boneco (Santos, 1979:163).

Certos personagens, como por exemplo, o *Caboclo de Orubá*<sup>96</sup> no qual o boneco faz o papel de uma entidade religiosa; é comum os bonecreiros afirmarem que ao representá-lo, sua alma foi incorporada junto com a do boneco. A pesquisadora Adriana Alcure registrou em entrevista com o mestre Zé Lopes sobre esta passagem e diz:

No final da apresentação, Zé Lopes confidenciou-me que não gostava muito de colocar essa passagem, porque ele sempre sente “presenças” das entidades e acaba “atuando” também. Segundo ele, na entrada da Preta Velha, sentiu uma “presença forte” e, por ter o “canal da mediunidade” aberto, foi levado a dizer coisas que não eram dele, mas, sim, de alguma entidade. Zé Lopes revelou ser muito comum nas passagens que tratam desse tipo de religiosidade, como a dos Caboclinhos e a do Xangozeiro, acontecerem essas manifestações, em que uma entidade anima o mamulengueiro, que anima um boneco. Numa entrevista com seu João Nazaro, de Pombos, já falecido, ele se refere ao fato de muitos bonecos que coloca em cena darem passagem a entidades correspondentes a esses personagens. É interessante pensar um personagem que tenha um tipo extracorpóreo, capaz de se manifestar no objeto, no boneco, por intermédio de seu manipulador (Alcure, 2007: 165).

Vejamos o trecho da passagem do *Caboclo de Orubá* para entendermos as nuances da religiosidade e o caráter ritualístico atribuído pelos marionetistas:

Caboclo de Orubá  
Rei de Orubá quando vem  
Ele vem pelas ondas do mar Orubá  
Rei de Orubá quando vem  
Ele vem pelas ondas do mar Orubá  
Orubá, Orubajé  
Trabalha caboclo na ponta do pé  
Orubá, Orubajé  
Trabalha caboclo na ponta do pé  
Rei de Orubá, rei de Orubá  
Trabalho bonito é do rei de Orubá  
Rei de Orubá, rei de Orubá

---

<sup>96</sup> É um personagem presente no cavalo-marinho, mamulengo e maracatu. É uma entidade espiritual que se manifesta no Xangô, Umbanda, Cultos da Jurema e Rituais de Toré.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Bonita chegada do Rei de Orubá

Rei de Orubá, rei de Orubá

Bonita falange do Rei de Orubá

Rei de Orubá, rei de Orubá

Flecha de jurema do Rei de Orubá

Rei de Orubá, rei de Orubá

Bonito cocar é do Rei do Orubá

Rei de Orubá, rei de Orubá

Ciência bonita tem Rei de Orubá (Antonio Prifino *apud* Alcure, 2007:166-167).

Há de se relevar mais explícito o caráter místico na fala do Mestre Januário de Oliveira (Mestre Ginu) registrado em depoimento pelo Museu da Imagem e do Som – MISPE - FUNDARPE no qual diz: “Quando entro pra torda pra trabalhar, não sou eu mais” (...) “Eu só sou eu após o espetáculo”. O Mestre exemplifica mais detalhadamente nesta citação:

Esses bonecos não me pertencem, não são meus e sim de um poder invisível, de uma força desconhecida. Se me roubarem um boneco, não sou eu quem vai buscar, nem a polícia. Me roubaram um, na Campina da Torre, em espetáculo que eu dei: - Dias depois (o ladrão) veio me entregar doente, muito doente, com a cara toda inchada... Acredite se quiser mas tudo no mundo existe (Ginu *apud* Santos, 1978: 27).

É importante esclarecer que o Mestre Ginu foi seguidor da *Umbanda*<sup>97</sup> por cerca de vinte anos, e para ele, ser mamulengueiro tratava-se de uma “missão de vida”. Era de seu gosto que ao morrer, seus bonecos não fossem parar em outras mãos e/ou museus, e sim deveriam ser queimados: “Quando eu morrer, a fumaça deles tem que subir comigo, para o além”<sup>98</sup>. E a vontade foi feita, o mestre faleceu em 1977, infelizmente pobre e esquecido.

Fato curioso também encontrado em um titereiro português, que, antes de morrer, pediu que o enterrassem juntamente com os seus bonecos não só porque gostava deles, mas também porque não queria que eles viessem a cair nas mãos de um fantocheiro seu rival (*apud* Ribeiro, 2011: 39).

---

<sup>97</sup> Religião afro-brasileira.

<sup>98</sup> Entrevista realizada no dia 23 de dezembro de 1975, Arquivo do Museu da Imagem e do Som, fita N° 46.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Pelo exposto, fica demonstrado o multiculturalismo da arte bonecreira dignas de intensa investigação. Sobre a gênese entre *Robertos* e *Mamulengos*, em viés humanizado e descentralizado dos paradigmas acadêmicos, faço um apêndice sobre outra teoria da gênese dos bonecos ibero-brasileiros à luz da entrevista concedida por Mestre Chico Simões<sup>99</sup> para esta investigação:

"Eu me interesso muito sobre assuntos da gênese. Porém, não me interesso muito pela história oficial. É a história da classe dominante. Então este papo de que os bonecos começaram num Convento em Olinda, pra mim isto tudo é papo furado. Pra mim isto foi 'eles' que quiseram dizer e escrever e deixaram lá escritos. Os próprios jornais só vão dar notícia daquilo que chegam até o jornal. (...) Eu sei que isso [a gênese] começou muito antes. Pra mim foram os portugueses mais degradados, os marinheiros, que chegaram por aqui e foram brincando. A classe dominante nem se interessava por essas brincadeiras. (...) É notável, por exemplo, a presença 'afro' [cultura africana] nas brincadeiras e, nos documentos, nenhum vai fazer referência a este fato. Esta 'coisa eurocêntrica' diz que tudo nasceu por lá. Os artistas mambembes sempre viajaram muito. Então estas caravelas deviam ter muitos artistas. (...) Então o que sei de Portugal, é que teve uma época que estava proibida [a representação de bonecos]. A Igreja sempre foi dúbia em relação a estas brincadeiras populares: uma hora ela aceita, permite e tenta enquadrar; mas outra hora ela persegue e proíbe. Eu sei que na época das grandes navegações, Portugal estava proibida oficialmente. (...) Quando cheguei em Portugal encontrei os bonecos de *Santo Aleixo* e *Dom Roberto*. E lógico, estava em casa, eu amo Portugal. (...) Eu me 'reconectei'. Até umas expressões [verbais da língua portuguesa] que ficaram aqui no sertão [Pernambuco] e que no Litoral brasileiro não usa mais, e costumes também, encontrei em Portugal"<sup>100</sup>

Chico Simões afirma que os grandes responsáveis pelas influências artísticas no teatro de bonecos ibero-brasileiros advêm do Oriente Médio durante período das Grandes Navegações. Exemplifica a figura do *Benedito*, afro descendente, com vestimenta vermelha, muito semelhante a uma figura existente nos *Bonecos de Santo Aleixo*. É também um personagem negro, responsável por instigar intrigas e promover confusões. Similar a estas duas figuras está o boneco iraniano. Etimologicamente significa "abençoado" assim como 'Benedito'. Outra semelhança é o uso da palheta, comum aos bonecos iranianos e portugueses. A sonoridade 'estridente' aparece também na voz do *Benedito*.

Chico Simões afirma que estas semelhanças estão presentes em todos os teatros de bonecos populares por se tratar de uma cultura teatral universal. As constantes influências e trocas comerciais entre Portugal, China e Índia no período das Grandes Navegações vão ser impactadas no Teatro Português. O mesmo acontece em relação à

---

<sup>99</sup> Chico Simões recebeu um prêmio do Ministério da Cultura (*Bolsa Virtuose*) para estudar as origens do teatro popular de bonecos na Península Ibérica (foco em Portugal e Espanha).

<sup>100</sup> Entrevista gravada no dia 8 de fevereiro de 2015 na Cidade de Glória do Goitá em Pernambuco.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Turquia, na presença do *Karagöz* (boneco turco) - figura que representa o trabalhador oprimido e escravizado que nas horas vagas brinca invertendo as relações de poder.

É interessante pensar que estas características são universalizantes a todos os teatros populares de bonecos e que há muito para se investigar na Academia. Finalizo este capítulo com a entrevista do Mestre Zé Lopes de Pernambuco aquando presença em festival de marionetas em Portugal, que por sua vez, aponta as diferenças entre a sua arte e as figuras do teatro popular português:

(...) já ouvi muitas histórias: que veio da Europa, em marionete pra Igreja católica chamar fiéis, lá em Olinda. Só que de lá de Olinda ele se tornou profano. Outras pessoas diz que os escravo que fizeram, mas os escravo veio da onde? Os escravo veio da África, não é isso? E diz que fizeram um mamulengo lá, pra bater no patrão, no feitor. O patrão viu aquilo, achou bom e continuou. Dizem que foi uma pessoa lá na roça, molenga. Um cara que não gostava de trabalhar e estava lá sentado num toquinho, começou cortando a madeira, fez um boneco e começou a representar e disse: “Ah! esse negócio dá pra brincar”. Aí chegou em casa, começou brincando, e a turma “Faz um negócio, uma tenda”, e começou a brincar. Muita gente diz assim. Então quem fez o mamulengo? Foi eu? Quem foi que fez? Essa resposta fica no ar. Porque eu fiz parte do mamulengo. (...) Eu não sei o da Europa, pelo menos o que eu vi lá na Europa, os mamulengo contam a história dos reis, história do tal palácio, e até mostra certos palácios, assim, cenário de palácio, rei, rainha, vassalo, escravo, essas coisas. O nosso mamulengo é tudo da roça: Vaqueiro, Trabalhador da roça, a Cobra, o Boi, o Pássaro da lagoa. É tudo que tem numa fazenda: o capitão, o Inspetor Peinha, que é aquele inspetor lá da fazenda. Tudo o que existe numa fazenda: o Coronel Mané Pancaru. E quando ele chega: “eu sou fazendeiro, estou precisando de um empregado de confiança”. O mamulengo é uma fazenda (Zé Lopes *apud* Zuerbach, 2002: 175-176).

Para concluir, parafraseando o Mestre Chico Simões, "(...) os bonequeiros sempre viajaram muito e as fronteiras não foram nós que inventamos. As fronteiras foram sempre dos estados, dos governos. Quem viaja e quem brinca não reconhece essas fronteiras. Então, na estrutura dramática, tem uma ‘coisa’ que eu acho que é universal do teatro de bonecos”.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.



Figura 13 e 14 - Cobra e/ou Jacaré, foto tirada no Museu Tiridá - Olinda-PE e Manuel Rosado em 1967. Foto retirada do livro *Contributos para a História da Marioneta em Portugal*.

### **3.5. A censura velada das marionetas: aspectos sociais e políticos nas marionetas Ibero-brasileiras**

O teatro de bonecos é integrante do universo da cultura popular, porém, nos cânones das Artes Cênicas, é considerado portador de uma teatralidade particularmente excêntrica - É tema em debates de investigações, montagem de espetáculos contemporâneos e criação dramatúrgica.

A excentricidade da marioneta popular encontra-se permeabilizada tanto no campo da antropologia e sociologia como no hall de discussões políticas. Historicamente, o teatro de bonecos popular apresenta-se ativa e/ou passiva em relação ao poder (político, jurídico, econômico e religioso).

Portugal foi marcado pelo regime fascista que se estendeu por mais de 40 anos suscitando constante repressão aos espetáculos de rua. Assim, as apresentações quando não proibidas completamente, eram toleradas salvo restrições: os bonecreiros tinham que eliminar, por obrigação, as partes violentas e as alusões sexuais dos espetáculos

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

para apresentarem-se em escolas e alcançar o público infantil, resultando aos bonecos funções pedagógicas e moralizantes.

A ditadura Salazarista em Portugal majoritariamente aplicava multas aos marionetistas que não seguissem o protocolo, e em muitos casos prisão. O mesmo ocorreu aos mamulengueiros da Zona da Mata pernambucana no Brasil no período da Ditadura Militar. A investigadora Adriana Schneider em sua tese dedicada ao *Mamulengo* pontua o surgimento de personagens que satirizam os anos de chumbo brasileiro. Explica que os bonecreiros do *Mamulengo* eram obrigados a retirar, mediante o pagamento de taxas, duas licenças para poderem realizar o brinquedo: uma na polícia, outra na prefeitura. Caso não fossem retiradas, o brinquedo era destruído, e seus integrantes apanhavam ou eram presos (Alcure, 2007:38). Em entrevista ao mestre mamulengueiro Zé de Vina, relata este período vivido em Pernambuco:

Se você contratava um mamulengo pra brincar na sua casa e não comunicava o policiamento, eles vinham de noite, acabava, porque não comunicou o destacamento. Aí nós ia tirar uma licença, pagava uma taxa, naquele tempo, ao delegado, e ia pra prefeitura tirava outra taxa, porque estava armado o mamulengo dentro do município. Aquele tempo atrasado. Então nós tinha que brincar com duas licenças no bolso. Quando era de madrugada, que a polícia chegava: ‘cadê a licença do mamulengo, tem?’ Apresentava, tudo bem. Aí chegava o fiscal da prefeitura ‘a licença do mamulengo, tem? Aí apresentava [a licença]. (apud Alcure, 2007:38).

Um dos personagens criados neste período ditatorial no *Mamulengo* é o *Fiscal*, ou *Frescal*. A figura tem autoridade para fiscalizar embora não tenha nenhuma patente militar ou policial como os outros personagens (inspetor, sargento soldados). Adriana Alcure explica esta passagem:

O *Fiscal* trabalha para a prefeitura, e sua tarefa é requisitar a licença de realização do brinquedo ao dono do mamulengo, ao Mateus ou ao contratante. Caso não apareça a licença, o brinquedo permanece parado, e o Fiscal chama o Inspetor Peinha e seus soldados para resolverem a situação, ficando evidente que existe uma pré-combinação entre eles. Tudo acaba em confusão e, quase sempre, em morte (Alcure, 2007:37).

Na peça reescrita pelo pesquisador Hermilo Borba Filho “As Trapaças de Benedito”, de Manuel Amendoim, também aparece um trecho sobre esta questão da obrigatoriedade de ter licença nas apresentações, deste caso, a figura do *Cabo 100*:

Cabo 100 – Me diga uma coisa: dissero qui Benedito botou bricadeira sem tirá licença?

O Homem de Fora – Tirou.

Cabo 100 – Você viu ele tirá licença?

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

O Homem de Fora – Eu vi.

Cabo 100 – A polícia manda na casa de todo mundo!

O Homem de Fora – Cabo 100!

Cabo 100 – Hein?

O Homem de Fora – Deixa de brabeza qui é milho.

Cabo 100 – Brabeza, não. Botá brincadeira sem tirá licença! Isso é de home ou de cabra safado?

O Homem de Fora – Ele tem licença dele.

Cabo 100 – Tem licença o quê! Já viu nego tê licença! (saí) (*apud* Borba Filho, 1987: 136).

O personagem *Cabo 70* já foi um figura mais importante nas mãos dos bonecreiros *Doutor Babau*<sup>101</sup> e em *Cheiroso*<sup>102</sup>. Atualmente, transformou-se em uma espécie de fanfarrão arrogante, que é logo acovardado na primeira ‘pancadaria’. Assim como *Dom Roberto*, o *Mamulengo* também adquire caráter pedagógico dependendo da circunstância onde se apresenta. É realizado em festas religiosas, escolas, festas privadas ou comícios políticos. Assim, o enredo pautado em pancadarias e apelos sexuais é subtraído para que possa apresentar-se nesses locais.

Um fato curioso é a reação dos marionetistas em relação à censura relatado pelo investigador e bonecreiro José Gil no documentário produzido pelo *Museu da Marioneta de Lisboa "Teatro Dom Roberto - Alguns testemunhos"* em 2014.

(...) E como não tinha dinheiro para comer ou dormir (...) eles [bonecreiros] se viam um polícia a passar, a primeira coisa eles faziam era: interromper a história seja qual história for, e levantar o polícia e começar a bater no polícia (...) e abusar do polícia e chamar de nomes e tudo na tentativa de serem presos. Porque quando eram presos, tinham direito de borla: uma cama, um teto e uma refeição. Aí, o que aconteceu, fizeram isso tantas vezes, tornou-se prática comum com os chefes da guarda. Na altura, o que faziam era, muitas vezes, deixavam apresentar os espetáculos, mas pediam o ‘boneco do polícia’ e era guardado na secretária do chefe da polícia e quando ele saísse da localidade era entregue outra vez. Só para [os bonecreiros] não baterem no polícia.

Em Portugal, Henrique Delgado partilha através de correspondências à Alexis Robert Philpott (1904 – 1978)<sup>103</sup> as contrariedades sociais e políticas vivenciadas pelo *Estado Novo*. Revela as dificuldades encontradas pelos artistas em Portugal face à censura política. Exemplifica que a censura proíbe a representação da peça *O Judeu* de Bernardo Santareno, de quem tem amizade e compara o cenário político à situação

<sup>101</sup> Severino Alves Dias atuou na cidade de Goiana (Pernambuco) aproximadamente entre os anos de 1910 e 1940.

<sup>102</sup> ‘Cheiroso’ atuou em *Morro do Pascoal* (Pernambuco) aproximadamente nos anos de 1940.

<sup>103</sup> A carta para Philpott data de 4 de novembro de 1969. Alexis Robert Philpott (1904-1978) era dramaturgo, professor e investigador sobre a arte das marionetas.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

vivenciada por Antônio José da Silva em Portugal durante o período da Inquisição no século XVIII.

Antônio José da Silva, conhecido como ‘o Judeu’, dramaturgo e diretor, teve suas peças encenadas no teatro do Bairro Alto em Lisboa entre 1733 e 1738. Sua vida está intrinsecamente relacionada ao contexto inquisitorial da época, cuja censura intelectual não permitia encenações e, muito menos, publicações fora dos dogmas cristãos. Segundo Alberto Dines, biógrafo de Antônio José, transpõe o que a alcunha de ‘o Judeu’ lhe rendeu: um destino terrível, pagando com a própria vida a segregação religiosa feita pelo Tribunal da Santa Inquisição durante o século XVIII em Portugal, cuja implantação data desde o reinado de D. João III, em 1536.

Antônio José da Silva escreve para as marionetas. Estão imbuídos nos seus textos os dogmas judaicos - Certamente as atribulações da Inquisição influenciaram significativamente na sua obra. A própria experiência em mascarar-se de cristão se traduz no disfarce em suas peças. As máscaras, disfarces, fingimentos são os principais ingredientes que seus personagens utilizam nas confusões e trapaças dos *graciosos* para conquistarem seus objetivos em meio aos conflitos das peças. A utilização das marionetas como opção de expressão artística transpassa na escolha de determinados elementos textuais que traduzem esta forma de teatro. É possível tratar suas obras com as ressonâncias de um teatro popular feito em território nacional português, e ressignificações no que hoje conhecemos como o *Teatro Dom Roberto* ou os *Bonecos de Santo Aleixo*.

Pelo exposto, é notável a interferência da censura em várias camadas temporais da arte bonecreira. É também importante frisar o papel da Igreja na história do teatro de bonecos popular. A participação das marionetas nos mistérios medievais foi um importante aliado na divulgação e propagação da Igreja sobre as massas, porém a censura dos bonecos mecanizados adveio com o repúdio à magia. As marionetas tinham aparência humanizada, e causava grande mobilização nas feiras de rua. Na Inglaterra do século XIV via-se em Bosley um cristo mecanizado; na catedral de São Paulo uma pomba descia da grande nave representando o Espírito Santo; e em Witney a Ressurreição era representada por meio de estátuas animadas. Em 1538 todas essas marionetas foram quebradas e queimadas na praça pública (Borba Filho, 1987: 24).

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Este panorama histórico sobre as marionetas é importante na legitimação dos objetos decodificados nesta pesquisa, pois verificamos que a censura esteve presente no decorrer dos séculos e em diversos bonecos populares. O Guignol, por exemplo, adquiriu papéis distintos na sociedade francesa. Atuou inicialmente nas feiras de ruas e posteriormente, no período da revolução industrial, passou a ser representado nos salões, teatros e cafés literários. De caráter popular e burguês, agiu em favor das grandes massas operárias e também divertiu a elite. O pesquisador Henrique Delgado discursa sobre estas camadas sociais do Guignol:

Até a data da revolução industrial, o teatro de fantoches era o teatro do povo rural. Depois, com o advento da industrialização, começam a aparecer formas de divertimento mais mecânicos, mas técnicas, cuja natureza se adapta melhor a uma civilização onde a técnica ganha cada vez mais terreno. De entre os factores que prejudicaram o teatro de fantoches, desejo dar um relevo especial à criação de organismos de censura prévia dos textos dramáticos. Veja-se, por exemplo, o que aconteceu no sul da França onde havia a figura popularíssima do operário fundidor cujo nome toda a gente conhece – Guignol. Pois as representações de Guignol atraíam o público proletário e faziam-no vibrar intensamente. A partir do momento em que as autoridades resolveram limitar a liberdade de expressão do Guignol ele conservou o nome mas aburguesou-se e morreu (*apud* Ribeiro, 2011: 26).

Mais tarde, o Guignol também se tornou espécie de instrumento de boas maneiras, com refinamentos e conceitos morais. Também serviu de recurso pedagógico para recriações infantis, fato recorrente em muitos países.

Outro boneco de interessante análise é o *Kasper Theater*. Volátil, serviu como ferramenta na ascendência dos sistemas políticos, agindo a favor do regime nazista na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial. Esta figura está presente no Instituto de Teatro de Bonecos do governo alemão (Reichsinstitut für Puppenspiel). Instituto criado em 1937, possui o *Kasper* como figura central de uma série de peças anti-semitas e pró-expansionista do império alemão (Bohlmeier, 1998). O *Kasper* também atuou nas trincheiras e nos hospitais militares divertindo soldados, e mais tarde serviu de propaganda comunista na Alemanha oriental. A movimentação de teatro de bonecos no front da Segunda Guerra Mundial, e sua importância como instrumento de propaganda e de informação, não foi um fato isolado na Alemanha, mas sim de toda a Europa em guerra (Kolland, 1998).

Assim como o *Guignol*, o *Kasper* também se encerra para fins educacionais. Esta característica dos bonecos para uma função mais pedagógica é também vista nos bonecos de Portugal. Segundo o marionetista João Paulo Seara Cardoso, os bonecos

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

passaram a adquirir característica pedagógica entre 1920 e 1930. Em entrevista ele explica:

O que me parece é que no século passado, nos anos 20 e 30, quando foi inventada uma coisa que se chama teatro infantil, todas estas formas de teatro popular foram inferiorizadas, por isso é que perdem a palheta. Por que perdem a palheta? Para tornar a compreensão mais fácil por parte do público criança, assim perde parte da violência, mas também ganha uma infantilização. Aquela violência característica do polichinelo do Punch é amenizada quando esses teatros são apresentados ao público infantil (Moretti, 2011:81).

Assim, é possível estabelecer nos teatros de bonecos populares os traços polémicos da propaganda e censura. Os bonecos assumem tanto o caráter de agentes pacíficos ou ativos da história política, religiosa ou social de um país, exemplificados no recorte deste estudo pelo *Guignol*, *Kasper*, *Robertos* e *Mamulengos*.

A história da marioneta é a história do mundo. O fato do Henrique Delgado afirmar que, até a data da Revolução Industrial o teatro de fantoches era o teatro do povo rural; apresenta-nos uma constatação sentida tanto no *Mamulengo* quanto nos *Bonecos de Santo Aleixo* em Portugal.

Afastados dos grandes centros urbanos, em regiões rurais, no período que concerne até os anos 80, os *Bonecos de Santo Aleixo* eram representados em celeiros ou em amplos barracões. A iluminação da sala de espetáculos era improvisada com candeeiros de petróleo e os espetáculos estendiam-se pela madrugada. Tem-se notícia que as apresentações dos *Bonecos de Santo Aleixo* chegavam a durar 6, 7 e até mesmo 8 horas. Sendo o inverno alentejano uma estação desfavorável para os trabalhos no campo, os bonecreiros viam nos bonifrates um forma de ganhar dinheiro. Cria-se então um nicho, e uma estreita relação entre os marionetistas e os espectadores. Henrique Delgado mais uma vez, elucida-nos:

Como já observámos, os espetáculos destes bonecos, realizam-se durante a estação invernosa em locais servidos por vias de comunicação bastante deficiente. Por vezes, em noites de grandes chuvadas os marionetistas dificilmente acreditam que vão ter, como assistentes, outras pessoas que não sejam aquelas que vivem nos "montes" onde se encontram. Contudo, verificam muitas vezes assombrados que momentos antes da hora fixada para o espetáculo começam a chegar homens e mulheres de todas as idades, com uma candeia na mão, quase completamente encharcados em água e cobertos de lama. Já por várias vezes alguns desses fiéis apreciadores dos "bonecos de Santo Aleixo" caíram em riachos caudalosos que o denso negrume das noites escondia aos seus olhos (*apud* Ribeiro, 2011:86).

É interessante notar que nestes espaços de feiras e nos pavilhões se legitimavam em locais de universos sociais compartilhados, combinando o trabalho, a diversão

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

social, o negócio e a política. Diante deste cenário, pode-se consolidar e manter as tradições da cultura ativa como também garantir a transmissão da tradição bonecreira através da oralidade para gerações posteriores.

A região da Zonta da Mata pernambucana está localizada numa área onde predominam o cultivo da cana-de-açúcar e suas usinas produtoras de açúcar e álcool. E este cenário proporcionou a consolidação do *Mamulengo* como produto artístico do povo local. Se estendendo posteriormente para o litoral com o advento da industrialização e o declínio da produção canavieira da região. Freyre (1967: 163) destaca que as expressões artísticas e culturais foram promovidas a partir deste sistema social de relações, "quer através do seu espírito popular, do seu folclore matuto, do seu bumba-me-boi glorificador do negro e do boi de engenho, de sua arte anônima de doce, de renda, de faca de ponta (...)".

A dramaturgia é associada a estes fatores, pois se encontra permeado no cotidiano rural entre os bonecreiros e os espectadores. A figura do *Touro*, por exemplo, animal presente na lida diária, é recorrente nas representações da cultura popular rural. Assim, os personagens: o *vaqueiro*, o *cavalo*, a *burrinha*, o *boi*, o *bode* são figuras dos mamulengueiros da zona rural por estarem presentes em seu cotidiano. O mesmo acontece com os personagens *Patrão* e *Empregado*, e a consequente inversão dos papéis sociais - criam anedotas ao público, ri do que vê porque se identifica.

Por vezes acontece no *Mamulengo* do boneco travar diálogos com certos espectadores populares, estreitando laços afetivos. Ou mesmo expor problemas da região: um problema de eletricidade, de segurança pública, ou ainda a falta de escrúpulos de certo político, etc.

Ao mesmo tempo, emergem figuras populares entre os espectadores: o "fumador" ou "o maconheiro". Traduz o costume do uso da maconha na região. Este boneco tem um mecanismo que consiste em colocar um tubo de plástico em seu interior até a boca do boneco. O bonecreiro pode sugar e expulsar o ar, viabilizando que o boneco fume um cigarro. Atualmente pude constatar o mesmo boneco fazendo o papel de um 'bêbado', que conectado a uma garrafa d'água, o boneco 'vomita' nos espectadores. Esta passagem é colocada pelo Mestre José Júlio em Recife, e é sempre bem sucedida, causando grande furor de risos no público.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Esta relação intrínseca entre os fatores externos da sócio-política aplicados aos teatros de bonecos populares, podemos emergir à luz de Bertolt Brecht e o seu *Teatro Político* questões de interesse para a futuras investigações acerca da dramaturgia. O Teatro de Bonecos Popular é antiilusionista, as cenas são independentes entre si e fazem-se referências ao próprio espetáculo. Os mesmos intérpretes desempenham vários papéis, não há preocupações com cenários, subvertem-se as unidades de tempo, lugar e ação. As músicas têm a função de comentar a ação. Os espectadores são movidos por causas que o são habituais, estabelecendo-se uma crítica à situação exposta.

Brecht utiliza uma série de procedimentos que impedem a identificação do público com o “herói” da ação. O palco não deve ser ilusionista, permanece iluminado e com toda a aparelhagem de luz visível, a orquestra também tem o seu lugar determinado no palco e é iluminada nos acontecimentos musicais. O suspense é anulado, pois o desenlace dos acontecimentos é previamente anunciado através de cartazes e projeções de títulos; tais títulos são, em sua maioria, vinculados por uma linguagem conotativa, traduzindo-se como apelo ao espectador. É plausível um diálogo entre a filosofia brechtiana e o teatro de bonecos popular uma vez que percebemos pontos coincidentes da teoria e prática dos espetáculos.

Este panorama histórico-político sobre as marionetas é importante na legitimação dos objetos decodificados na cinética dramatúrgica proposta nesta investigação. A marioneta adquiriu papéis distintos na sociedade, estabelecendo traços polêmicos da propaganda e censura. Concluimos que os bonecos podem assumir tanto o caráter de agentes pacíficos como também ativos da história política, religiosa ou social de um país.

A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

## **Capítulo 4 – Contemporaneidade do Teatro de Formas Animadas à luz da Companhia de Teatro de Marionetas do Porto**

«*Eu só queria dizer que as marionetas não morrem*». Teatro de Marionetas do Porto

### **4.1. O Teatro de Marionetas do Porto – caminhos para a construção de uma dramaturgia contemporânea.**

O *Teatro de Marionetas do Porto* fundada por João Paulo Seara Cardoso em 1988 constitui-se uma das mais importantes companhias portuguesas no campo do Teatro de Formas Animadas. Tem-se por principal característica a versatilidade de gêneros literários, bem como a diversidade de palhetas cênicas. É constante o uso da marioneta aliada a outras camadas de teatralidade, tais como a dança, a performance, as artes plásticas, a música e as artes cênicas. Constam em seu repertório até o momento quarenta e dois espetáculos. As raízes criativas pautavam inicialmente na recuperação da tradição dos *Robertos*, transformando a linguagem cênica ao longo dos anos em vertentes mais contemporâneas.

O diferencial do *Teatro de Marionetas do Porto* é a sua capacidade de transformação e adaptação de textos clássicos para a linguagem do Teatro de Formas Animadas. A escrita dramática e o texto teatral estão em uníssona interação, recriando camadas teatrais no decorrer dos ensaios dos seus integrantes. O texto nem sempre é o ponto de partida para o processo de criação da companhia. Tive a oportunidade de assistir ao “Encontro com o Artista” promovido pelo *FIMP – Festival Internacional de Marionetas do Porto 2013* com a companhia em ocasião da montagem do espetáculo *Pelos Cabelos*.

A encenação e cenografia da peça *Pelos Cabelos* são assinadas pela atual diretora Isabel Barros. É possível perceber que o estímulo para a criação deste espetáculo foram as ilustrações do artista plástico João Vaz de Carvalho. Pelo o que pude perceber durante a conversa, as marionetas foram sendo construídas a partir das ilustrações. Somente nos ensaios começou a surgir o texto em si.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

O interessante deste espetáculo é o uso de marionetas em tamanhos diferentes; proporcionando várias camadas lúdicas sobre um habitat indefinido. Os atores contracenam tanto com as marionetas como com objetos, sendo possível inserir o espetáculo também na categoria de *Teatro de Objetos*. Os objetos assumem a mesma funcionalidade que uma marioneta, porém, causa-nos um imediato estranhamento por estarem no hall de objetos usuais em nosso cotidiano. Outro diferencial no espetáculo é o uso da multimídia. A marioneta feita em várias proporções também é vista em ecrã de animação. Ampliando assim as camadas de teatralidade.

Outra obra teatral que tive a oportunidade de assistir foi o *Capuchinho Vermelho XXX*. De criação do João Paulo Cardoso no ano de 1989, pude ver em 2014 ao espetáculo com direção de Isabel Barros. A clássica história infanto-juvenil adquire nesta peça novas roupagens destinadas ao público adulto. A trama é narrada por um cozinheiro que ao chegar da feira, expõe os ingredientes sob a bancada da cozinha e conta-nos de forma inusitada a história. O personagem *Lobo* é um frango, a *Capuchinho* é uma salsicha, a floresta é a alface, etc. No final, como se pode imaginar, o frango é recheado com os ingredientes e posto para assar para ser comido pelo chef, o então marionetista do espetáculo. Na revista de comemoração dos 20 anos do *Teatro de Marionetas do Porto* tem o relato do ator e diretor Quico Cadaval que assistiu na ocasião de estréia, e explicita muito bem o espetáculo:

No espetáculo que vi, um monstro da cena portuguesa, João Paulo Seara Cardoso, disfarçado de ex-agente da PIDE com dificuldades econômicas, contava a história do Capuchinho Vermelho dum modo paranóico servindo-se para as suas manipulações marionetísticas de produtos alimentares que trazia num saco de supermercado. A avó era um chouriço regional, o Capuchinho uma salsicha e o lobo um frango, que se chamava Francisco Frango. A história já se sabe como acaba, o frango é recheado com os embutidos. A arte de João Paulo para dar vida àqueles objectos era fascinante, manipulava melhor do que os mass-media. Era tão bonito que eu, mal-agradecido, pensei num paralelismo entre a política e as marionetas<sup>104</sup>.

É de interessante análise a ressignificação dos adereços de cena no teatro contemporâneo. Uma simples cadeira, por exemplo, posta em palco tem a função de adereçar o cenário. Esta mesma cadeira colocada no Teatro de Formas Animadas assume uma função que não é apenas a de se sentar. O objeto de natureza morta adquire vida. Não é mais o coadjuvante na cena e sim o ator principal. É uma marioneta e

---

<sup>104</sup> Revista “20 anos - Programação Especial 2008” disponível no arquivo do *Museu de Marionetas do Porto*.

A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

também objeto. É exatamente este duplo papel de realocar os objetos que nos são conhecidos no dia-a-dia que trás à cena a teatralidade que completa o espetáculo.

Outra peça que pude ver em vídeo é o *Boca de Cena* realizado em 2007-2008 com encenação e cenografia do João Paulo Seara Cardoso e coordenação coreográfica da Isabel Barros. Trata-se de um *Teatro-Jantar* no qual os espectadores estão convidados a jantar com os atores durante a realização do espetáculo. Entre todas as obras da companhia que pude assistir é o mais complexo em termos de linguagens artísticas. Entremeados de performances, danças, *music-hall*, multimídias e marionetas. O espectador é estimulado por todos os cinco sentidos: olfato, paladar, audição, visão e tato. Pode-se dizer que o espetáculo traduz todas as ânsias de um teatro contemporâneo. Infelizmente só pude assistir a gravação da peça, mas pude colher testemunhos de que este *Teatro-Jantar* que assinalou o 20º ano de aniversário da companhia marcou eternamente os seus convidados.

Doravante, pontuo para esta investigação uma peça de mérito que pude assistir em gravação – *Miséria* (1991). De encenação e interpretação do Cardoso, é um espetáculo cujo texto se aproxima da dramaturgia de teatro de bonecos popular. É desenvolvido a partir de um conto popular português. Conta-se a história de um personagem chamado *Miséria*. Um senhor de idade, que vivia sozinho em sua casa e que tinha uma noqueira de estimação. Tinha muito amor por sua vida e não desejava morrer. No entanto, “falou então a *Morte* do alto da noqueira e fez com o velhinho um contrato: poupar-lhe a vida enquanto o mundo fosse mundo. O velhinho consentiu e a *Morte* desceu. Por isso, enquanto o mundo for mundo a *Miséria* existirá sobre a terra”<sup>105</sup>.

É uma história muito recorrente na dramaturgia do *Teatro Dom Roberto* - Entremeios entre céu e inferno e artifícios para enganar a *Morte* e o *Diabo*. Nesta peça é atribuída aos personagens uma delicadeza e profundidade de sentimentos inigualáveis. O cenário montado é feito com miniaturas e os bonecos são de manipulação por vara. A descrição de Carlos Porto é de valia nesta ocasião:

O que há de espantoso neste espetáculo é o jogo entre o que pertence às marionetas e o que pertence ao actor em carne e osso, ao mesmo tempo manipulador e intérprete. Não há muito a

---

<sup>105</sup> O trecho do conto português foi retirado da Revista “20 anos - Programação Especial 2008” disponível no arquivo do *Museu Marionetas do Porto*.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

dizer de um espetáculo como este. Obra-prima do teatro de marionetas, obra-prima do teatro simplesmente. Veja-o que possa, espero vê-lo ainda mais vezes (Carlos Porto, *Jornal de Letras*).

Entre os espetáculos dignos de referência estão as adaptações dos textos clássicos revividos pela companhia: *Máquina-Hamlet* (1997), *o Nada ou Silêncio de Beckett* (1999), *Macbeth* (2001) e os *Encantos de Medeia* (2005). Para este capítulo, analisarei a teatralidade desenvolvida na peça *Máquina-Hamlet* e a dramaturgia do espetáculo *Encantos de Medeia* em concomitância com o texto do António José da Silva.

#### 4.2. “Eu era Hamlet, Ator, Máquina, Marioneta...”

Decodificar, regurgitar, transcender. São algumas palavras-chave para entender o espetáculo *Máquina-Hamlet* da Companhia de *Teatro de Marionetas do Porto* e companhia de *Balleteatro*<sup>106</sup>. Realizada a partir do texto *Hamletmachine* do Heiner Müller a encenação propõe escolhas teatrais ousadas, através dos recursos de luz, cenário e figurino e principalmente a presença da figura das marionetas. Há uma transfiguração do ‘teatro de fantoches’, que em conjunto com os atores, dança e música, destrói e reconstrói conceitos acadêmicos acerca da contemporaneidade teatral.

É corajosa a escolha da companhia por um texto pós-dramático, não realizável ou beirando impossibilidades cênicas – temos o personagem Hamlet que em primeira fala diz: “eu era Hamlet”. O teatro de Heiner Müller ultrapassou o drama. O que escreve não pode mais ser chamado de “peça dramática”, mas sim de “peça teatral”. Müller nos oferece um material aberto, uma colagem de Shakespeare com sua própria vivência. Verdadeira *découpage*, com indicações de rubricas e possibilidades cênicas. Aliás, ele próprio prefere chamar suas peças de “materiais teatrais”, destruindo a visão dos pesquisadores mais conservadores que se sentem desorientados frente à grande abertura que sua obra propõe.

Temos a presença de um texto clássico shakespereano que é transfigurado por Müller e temos a *Companhia de Teatro de Marionetas do Porto* que transforma seu

---

<sup>106</sup> Fundado em 1983 por Isabel Barros, Jorge Levi e Né Barros, foi reestruturado em 1989 e 1994 o que contribuiu de forma relevante para a construção de uma comunidade artística que, até então, não existia na cidade. Iniciou-se um trabalho ao nível da formação em dança para crianças e adultos, tanto numa perspectiva lúdica quanto profissional, vertentes que ainda hoje se mantêm.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

texto, traduzindo-o em teatralidade: o cenário é uma grande máquina, o ator é a carne e a marioneta é o metal.

O texto *Hamlet-Machine* é difícil de ser analisado por se tratar de uma obra no qual foi rompida a barreira condicionante do texto convencional que conhecíamos até então. Segundo o estudioso Lionel Fischer:

O que às vezes acontece mundo afora com aqueles que trabalham com suas peças é que as pessoas buscam uma interpretação literária e não teatral de suas ideias. Consideram suas peças tomadas de posição e não um material aberto a partir do qual deverá se realizar a criação do espetáculo. A leitura da obra de Heiner Müller não é uma experiência ordinária. As peças são mutáveis, abertas e inexoráveis ao mesmo tempo. Variam os ângulos, mas para melhor atacar. Para desmascarar e aniquilar cada mentira. Somos obrigados a desistir de "interpretar" suas peças. Para melhor encená-las é preciso encontrar a posição exata de se relacionar com o texto. Müller não recompõe as obras que reescreve. Ele as decompõe, corta e retalha como um cirurgião. Seu enfoque não é crítico, é cirúrgico. *Quartett*, por exemplo, é uma variação irônica sobre a visão pós-moderna do fim do mundo, inspirada na decadência aristocrática do século XVIII. Assim ele retorna a Sófocles, Shakespeare, Laoclos e os incorpora à sua escritura. Talvez isto não seja exatamente o retorno aos mortos, mas é incontestavelmente o retorno de alguma coisa. (Fischer, 1994)

Müller consegue nesta obra transcender conceitos e se encaixar no que se designa o Teatro Pós-Dramático. Termo que surge na intensa busca dos acadêmicos em tentar organizar as narrativas que se encontram multifacetadas no teatro que vai dos anos 70 aos anos 90 do século XX. Segundo a pesquisadora Silva Fernandes a esta designação, consta no seu livro *Teatralidades Contemporâneas* a seguinte afirmação:

(...) Pois o conceito de pós-dramático vem juntar-se a uma série de nomeações que, há pelo menos três décadas, tenta dar conta da pluralidade fragmentária da cena contemporânea, especialmente dessas espécies estranhadas de teatro total que, ao contrário da *gesamtkunstwerk* wagneriana, rejeitam a totalização, e cujo traço mais evidente talvez seja a frequência com que se situam em territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, além da opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para constituição de sua teatralidade e seu sentido (Fernandes, 2010:43).

No livro *Postdramatisches Theater* (Teatro Pós-Dramático), Hans-Thies Lehmann afirma que o teatro dramático é constituído da ilusão e reprodução do mundo e que a realidade do novo teatro começa exatamente com a desaparecimento do triângulo drama, ação, imitação, o que acontece em escala considerável apenas nas décadas finais do século XX. Para Lehmann, mesmo as vanguardas históricas não conseguem escapar totalmente ao modelo, pois preservam o essencial do teatro dramático ao permanecerem fiéis ao princípio da mimese da ação.

O fato de Müller deixar sua obra inacabada, com várias possibilidades para o acontecimento teatral, denota uma obra encaixada no que chamamos de teatralidade.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Segundo Alain Rey, este conceito: "É precisamente na relação entre o real tangível de corpos humanos atuantes e falantes, sendo esse real produzido por uma construção espetacular e uma ficção assim representada que reside o próprio do fenômeno teatral" (Pavis, 1999: 373-374). Ainda, Patrice Pavis define teatralidade:

Conceito formado provavelmente com base na mesma oposição que literatura/literalidade. A teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico) no sentido que o entende, por exemplo, A. Artaud, quando constata o recalçamento da teatralidade no palco europeu tradicional: "Como é que o teatro, no teatro pelo menos como o conhecemos na Europa, ou melhor, no ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão pela fala, pelas palavras, ou, se quisermos, tudo o que não está contigo no diálogo (e o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização em cena, e exigências dessa sonorização), seja deixado em segundo plano?" (1964b:53) Nossa época teatral se caracteriza pela busca dessa teatralidade por demasiado tempo oculta. Mas o conceito tem algo de mítico, de excessivamente genérico, até mesmo de idealista e etnocentrista. Só é possível (considerada a pleora de seus diferentes empregos) observar certas associações de ideias desencadeadas pelo termo teatralidade (Pavis, 1999: 372).

Assim, acredito que a obra do Heiner Müller deve ser entendida como uma ponte para sua criação no palco. Como ele próprio diz: considero uma necessidade haver peças que não possam ser encenadas na sua forma escrita original. É esta a maneira de fazer com que os teatros progridam e se desenvolvam (Müller, 2005: 170). Só é possível uma análise textual quando o ator, o cenário e o figurino estão traduzidos em cena.

Esta teatralidade é percebida com grande esmero em palco português. 'Transformar o corpo num autômato'- É o que trata a *Companhia de Teatro de Marionetes do Porto* neste espetáculo *Máquina-Hamlet*. Temos uma crise de representação proposta por Müller no embate entre Hamlet e o seu intérprete e nesta encenação temos a presença das marionetas que assumem outro signo cênico. É, portanto, uma 'não-interpretação' de Hamlet e, dentro desta visão, temos a presença da marioneta como 'não-ator', fazendo o 'não-Hamlet'.

O espetáculo *Máquina-Hamlet* tem direção e encenação do João Paulo Seara Cardoso, fundador da companhia e Isabel Barros, atual diretora. Estrearam na cidade do Porto em 1997, dois anos após a morte de Müller. Através de considerável empenho e destemor em enfrentar um texto nos limites da 'não-representação', conseguiram colocá-la em palco de forma fidedigna. O espectador se depara com a densidade, angústia e claustrofobia do texto e é levado conscientemente aos abismos do ser humano. A teatralidade é desenvolvida pela companhia através de diferentes camadas na qual tentarei analisá-la.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Primeiramente no que concerne ao espaço cênico, encontramos neste espetáculo uma espécie de instalação de arte. Utilizando principalmente materiais semelhantes ao metal, o cenário é construído a partir de vários andaimes de construção, proporcionando vários níveis de altura, que ajuda a construir a narrativa plural do texto. Um dos níveis deste cenário é constituído de placa de metal que ajuda nos efeitos sonoros e nas rupturas de ação dos atores. O espaço é delimitado por cones de sinalização de trânsito, no qual separa o espectador do público, dando-nos impressão de um lugar que não se deve ‘ultrapassar’. Na passagem do texto em que temos um monólogo do Hamlet, os cones são mudados de lugar, traduzindo-se como contentor das grandes massas da população durante manifestações e rebeliões. Vejamos esta passagem no texto<sup>107</sup>:

(...) O meu drama, se ainda tivesse lugar, realizar-se-ia na época da revolta. A rebelião começa como um passeio. Contra as normas do trânsito no horário de trabalho. A rua pertence aos pedestres. Aqui e ali um carro é virado. Pesadelo de um atirador de facas: lenta travessia através de uma rua de mão única na direção de um parque de estacionamento irrevogável que está cercado por pedestres armados. Policiais, se estivessem atravessados no caminho, são arrojados no acostamento da rua. Quando o cortejo se aproxima da sede do governo, é barrado por um cordão de policiais. (...)

A mudança de cones e a preparação dos atores para o monólogo do Hamlet, também é um momento de pausa. Os atores começam a se preparar e se posicionam de frente para o público; quebra-se a ‘quarta parede’ e os atores despem os seus personagens. Este recurso de estranhamento muito lembra Bertolt Brecht. A narrativa dos espetáculos épicos utiliza técnicas particulares, como a comunicação direta entre o ator e público, o emprego da música servindo de comentário da ação, a ruptura de tempo-espaço entre as cenas, a exposição do urdimento, das coxias e do aparato cenotécnico, o posicionamento do ator como um crítico das ações da personagem que interpreta e como um agente da história, que neste caso, além da presença desses elementos no texto, também aparece na encenação. Vejamos o trecho do monólogo do Hamlet:

Não sou Hamlet. Não represento mais nenhum papel. As minhas palavras não têm mais nada a dizer-me (...). O meu drama já não se realiza. Atrás de mim monta-se a cena. De pessoas a quem o meu drama não interessa, para pessoas a quem ele não diz respeito. A mim também ele já não interessa (...). A montagem cénica é um monumento. Apresenta, cem vezes aumentado, um homem que fez história. A petrificação de uma esperança. O seu nome é (...) [substituível]. A esperança não se concretizou. O monumento encontra-se por terra, demolido três anos depois do funeral de estado, esse que foi odiado e venerado pelos seus sucessores no poder.

---

<sup>107</sup> Para este estudo utilizo o texto: MÜLLER, Heiner. Hamlet-Máquina. Obra de domínio público em formato digital, disponível em <[https://groups.google.com/forum/#!topic/teatropuc2012/13mz\\_IjF6oc](https://groups.google.com/forum/#!topic/teatropuc2012/13mz_IjF6oc)> Acesso em 8 de junho de 2014.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

É de fundamental importância o cenário permitir a simultaneidade de acontecimentos em uma cena. No primeiro ato Hamlet aparece no primeiro plano, enquanto logo abaixo, aparece um ator representando um espectro e ao lado, três atores manipulando três marionetas. Os três atores e as três marionetas manipuladas, são caracterizados com maquiagem que reflete a proximidade com a morte, transmitindo à cena seu caráter forte e impactante, repetindo a fala: “o cadáver é de um grande/ homem que dava esmolas”. Concomitantemente com o cenário, a iluminação cênica atribui a dramaticidade necessária, através da luz ‘a pino’ sobre o ator, e o uso da ‘luz lateral’ iluminando metade dos rostos e mantendo na penumbra outras partes. Em conjunto com os cones de sinalização de trânsito, a cena se inicia e termina com uma sirene ligada, como se nos devêssemos ‘preparar’ para uma tragédia que está para acontecer, e no final, devêssemos também nos preparar para a vida trágica que nos espera fora do teatro.

A trilha sonora compunha o espetáculo através de retalhos musicados: coro formado pelos atores, sonoridade provocados pela placa de metal do cenário, som de discursos políticos em alemão, sons de aviões de guerra e músicas que lembram peças de órgãos de Johann Sebastian Bach. A pluralidade musical do espetáculo conferia certo estranhamento, alusão a Bertolt Brecht. A concepção brechtiana de música não é a de intensificação, mas sim de neutralização do seu poder encantatório, ou seja, é a quebra do fluxo ilusório do teatro convencional, um elemento não natural em meio à naturalidade artificial do mesmo. Ela tem a característica de comentar o texto, de tomar posição frente a ele, de acrescentar-lhe novos horizontes, sendo um dos instrumentos mais importantes de distanciamento. Pode-se dizer que a trilha deste espetáculo cumpre esta função.

Outro fator importante é o figurino, proporciona *corpus* ao texto e atribui valores interessantes. Em sua maioria, vestem-se com a indumentária na cor preta, geralmente usada pelos atores quando querem mostrar neutralidade em relação ao personagem, quando não estão ‘incorporados’, ‘encarnados’. O único ator que veste cores diferentes é o interprete de Hamlet. O coro se apresenta na primeira cena *Álbum de Família*, vestindo também a cor negra, mas usando os rufos como vestimenta, caracterizando o período no qual Shakespeare viveu, e conseqüentemente remetendo para a peça *Hamlet*.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

A passagem de Ofélia para a cena *Universidade dos mortos*. É resolvida com a presença da dança. Há uma coreografia entre as personagens, enquanto a Ofélia se transforma em prostituta, aparece uma personagem que, com vestido branco e luvas vermelhas, possui uma marioneta (cabeça humana e corpo com estrutura de metal) agarrada ao seu ventre. E ao lado, pendurada por uma corda, uma marioneta de tamanho humano, com o corpo estruturado de metal, talvez aludindo ao possível suicídio cometido por Ofélia.

A dança está presente em vários momentos durante o espetáculo e, através do movimento frenético dos atores e às vezes dos atores com as marionetas, traduz a esquizofrenia do texto. Na primeira cena *Álbum de família* há uma coreografia entre os atores em que, utilizando um pedaço de carne animal, transpassa veracidade ao dizer as palavras do texto: “carne vai bem com carne”. Através da dança, conseguimos notar as passagens do texto que não conseguem exprimir com clareza um pensamento, uma ideia. É através da expressão corporal que os signos da revolução, da marcha dos soldados, da angústia do ser humano, traduz as ideias de Müller. Na terceira cena, por exemplo, há uma indicação nas rubricas que diz: “A dança torna-se mais rápida e mais selvagem. Gargalhadas saem do caixão. Numa cadeira de balanço, a madona com câncer no seio. Horácio abre um guarda-chuva, abraça Hamlet. Paralizam-se no abraço debaixo do guarda-chuva. O câncer no seio brilha como um sol”. Estas indicações cênicas são substituídas apenas com a coreografia dos atores, que repetem exaustivamente a frase anterior apontada no texto: “aquilo que mataste tens também de amar”.

A dança muitas vezes é complementada pelo uso das marionetas, que neste estudo, recebe uma maior atenção. Encontramos neste espetáculo bonecos feitos com uma estrutura diferente do que usualmente vemos. O corpo do boneco é composto por uma estrutura de metal, em alusão a uma máquina, um androide, mantendo apenas a cabeça humana.

O fato de a marioneta ter semelhança a um androide e a dança estar presente complementando a narrativa cênica nos aproximam de questões ligadas ao paradoxo do ator-marionete debatido pelo alemão Henrich Von Kleist no manifesto *Sobre o teatro das marionetes*. Embora o texto tenha sido escrito em 1810, ganhou maior notoriedade

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

no início do século XX por conta das intenções estéticas e filosóficas da modernidade, e contribuiu posteriormente nas ideias de Gordon Craig, Kantor e Meyerhold no qual defendem a supressão do ator e bailarino para uma elevação da marioneta como perfeição.

O estudo do termo ator-marionete parte do pressuposto de que este constitui um paradoxo, pois a função “ator” remete a uma autonomia, a um corpo condutor, enquanto que na função “marioneta” está implícita a ideia de condução, ou seja, a manipulação por outro que esteja fora de seu corpo.

Retornando a encenação, uma figura interessante na peça é a presença do anjo. Vestido de preto, com asas de metal, aparece em cena com um carrinho (parecido com os que encontramos nos supermercados), transportando corpos ou personagens ‘semimortos’. Assim como o *Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, o anjo assume um papel funesto: o elo entre a terra e o inferno. Em certo momento, Hamlet assume o controle da ‘barca’ e leva a sua mãe (uma marioneta vestida com um manto vermelho) que diz: “agora eu te levo, minha mãe, no seu invisível rastro, no invisível rastro de meu pai. Sufoco o teu grito com os meus lábios. Reconheces o fruto do teu ventre? Agora vai às tuas núpcias, puta, aberta ao sol dinamarquês que brilha sobre os vivos e mortos”. E no final da cena, empurra o carro para a coxia, como se jogasse o corpo de sua mãe para o abismo.

A cena de maior carga dramática no espetáculo são as quebras das marionetas pelo ator enquanto a personagem Hamlet divaga em suas últimas falas. Vejamos esta passagem:

(...) Não quero mais comer beber respirar amar uma mulher um homem uma criança um animal. Não quero mais morrer. Não quero mais matar. (...) Arrombo a minha carne lacrada. Quero habitar nas minhas veias, na medula dos meus ossos, no labirinto do meu crânio (...) Meus pensamentos são chagas em meu cérebro. O meu cérebro é uma cicatriz. Quero ser uma máquina. Braços para agarrar pernas andar nenhuma dor nenhum pensamento.

A quebra dos bonecos acontece durante a fala “não quero mais morrer. Não quero mais matar”. Há um silêncio e, em seguida, uma cena claustrofóbica: aparecem várias marionetas através de um vidro translúcido, e também Hamlet através deste vidro, que lembra-nos uma câmara de gás. Intensifica-se uma falta de ar até o final da cena, quando os atores gritam a última fala: “quero ser uma máquina”.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

O espetáculo termina após a entrada da personagem Electra em cena, na qual carrega um crânio, vestida de branco, e empurrada pela ‘barca’ que faz a travessia entre os dois mundos. Deixando os espectadores com a última frase do texto: “quando ela atravessar os vossos dormitórios com facas de carnicheiro, conhecereis a verdade”. Todos os atores saem de cena e só ficam as marionetas.

Considero que este estudo seja importante para entender as contaminações da dramaturgia contemporânea colocadas em prática. Temos um texto que, repleto de ressignificações, põe em causa diversas possibilidades cênicas. E por vez, temos uma companhia que se arrisca em colocar o texto também com várias releituras e recursos cênicos; transmitindo uma tendência contemporânea do teatro.

Acredito que as marionetas estão intrinsecamente ligadas às incessantes tentativas de representar a condição humana. A sua existência é anterior ao nascimento do teatro ocidental e as consecutivas tentativas de representação de um personagem. Já estava presente na antiguidade durante os rituais através das máscaras, que por sua vez, simbolizavam o elo entre o homem e seu deus, entre o mundo terreno e o divino. E hoje, no mundo da cibernética, temos a presença dos andróides, e as tentativas de semelhança cada vez mais recorrentes do ser humano. A fala de Müller: “Eu quero ser uma máquina” é traduzida pela plasticidade robótica dos bonecos da companhia, cabeça humanizada e com o corpo máquina. Mas que no final é destruída, como faz o homem frente as suas próprias construções.

O ser humano sempre temeu a grandiosidade de suas invenções, e por diversas vezes observamos a questão da ‘máquina’ ganhar vida própria. O escritor Isaac Asimov, refletindo sobre as implicações práticas dos seres criados artificialmente, lançou em 1940 o conceito de Robótica, que seria composto por três leis fundamentais:

Primeira lei – um robô não pode causar dano a um ser humano nem, por omissão, permitir que um ser humano sofra.

Segunda lei – um robô deve obedecer às ordens dadas por seres humanos, exceto quando essas ordens entrarem em conflito com a Primeira Lei.

Terceira Lei – Um robô deve proteger sua própria existência, desde que essa proteção não se choque com a Primeira nem com a Segunda Lei da Robótica. (*apud* Grigolo, 2005: 26)

São notórias as preocupações e divagações do homem acerca de suas criações. Se por um lado o homem tem a ânsia em criar um ser semelhante e perfeito a si mesmo,

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

por outro, teme que o resultado seja catastrófico. Kleist escreve uma passagem sobre o avanço da ciência no que concerne a construção de pernas mecânicas aos que perderam os membros. Faz uma reflexão acerca do movimento do ser humano, afirma que os seus movimentos é de fato limitado; porém os que estão à disposição deles efetuam-se com uma calma, uma leveza e uma graciosidade que provoca espanto em qualquer alma pensante (Kleist, 2009: 137). E diz ainda que o artífice que estivesse em condições de construir um membro tão singular, conseguiria sem dúvida fabricar-lhe uma marioneta inteira de acordo com as suas exigências (Kleist, 2009: 137).

Assim, acredito ser necessário um estudo mais aprofundado sobre este espetáculo *Hamlet-Máquina*, pois abre portas para levantar questões sobre a cena contemporânea e propõe horizontes mais amplos no que concerne ao teatro português.



Figura 15 - Espetáculo *Máquina-Hamlet* da *Companhia de Marionetas do Porto*. Foto extraída do vídeo da companhia.

#### **4.3. A intertextualidade em *Encantos de Medeia* de António José da Silva e o espetáculo da Companhia de Marionetas do Porto**

Torna-se necessário inicialmente entendermos a obra do António José da Silva para em seguida analisarmos o espetáculo do Teatro de Marionetas do Porto. O presente estudo possui como *corpus* a obra *Encantos de Medeia* do António José da Silva escrita em 1734 em Portugal, época de intensa e rigorosa perseguição religiosa aos judeus, intelectuais e artistas que se propusessem a se opor aos dogmas eclesiais. É justamente

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

através de suas obras que António José da Silva consegue exprimir de forma sutil e metafórica referências de sua religião. Assim, em seus textos, eram inseridas cuidadosamente referências à Tora, à cabala e às tradições judaicas. Aparecem elementos como gnomos, oliveiras ou a cidade sagrada de Jerusalém. (Pereira de Melo, 2012: 16). Além, é claro, de traços de ironia, que conferia crítica social, como veremos adiante na obra de estudo *Encantos de Medeia*.

A ópera joco-séria em questão é um resgate paródico da *Medeia*, mito clássico, desbravado por Eurípedes, Hesíodo, Ésquilo, Sófocles, Ovídio, Séneca e reescrito por diversos autores ao longo da história. O comediógrafo António José da Silva, munido de múltiplos recursos, reconstrói o mito da *Medeia* sob a perspectiva do riso, utilizando as marionetas como arcabouço criativo e o recurso das árias, cantadas pelos personagens ao final de cada cena, constituindo um novo olhar sobre o clássico grego e conferindo teatralidade ímpar.

Suas obras foram editadas pela primeira vez no volume *Teatro Cómico Português*, em 1744, por Francisco Luís Ameno<sup>108</sup>. Listavam as seguintes obras publicadas postumamente: *A vida do Grande Dom Quixote de La Mancha e do Gordo Sancho Pança* (1733); *Esopaiada ou a Vida de Esopo* (1734); *Os Encantos de Medeia* (1735); *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736); *Labirinto de Creta* (1736); *Guerras de Alecrim e Mangerona* (1737); *Precípicio de Faetonte* (1737) e *As Variedades de Proteu* (1738).

A maioria de suas obras nos remete a fontes mitológicas ou literárias, com exceção de *Guerras do Alecrim e Mangerona*. Este fato se deve a revisitação gregolatina, característico ao período de transição entre o Barroco e Renascimento. Havia uma valorização do mito como “substancia misteriosa e preciosa” durante os finais do século XVII e inícios do século XVIII. Segundo o estudioso José Oliveira Barata e o surgimento do mito nas obras literárias:

O mito surgia como espaço crítico por excelência para, em busca da significação que correspondesse à sua autonomia autossignificante, nele se procura penetrar, por entre sombras e ocultos contornos de verdade, para, em plena encruzilhada cultural do século XVII – XVIII, se oferecer disponível aos mais variados esforços interpretativos. (...) A abordagem do mito visa cada vez mais a sua intelegibilidade intrínseca na procura de uma verdade que, embora “velada”

---

<sup>108</sup> António José da Silva (O Judeu), “Advertência do Colector”. In: *Obras Completas*. Prefácio e Notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa, Sá da Costa, 1957, vol. I, p.9

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

se configurava como potencial unificador de um logos que remotivando a leitura, procurava ultrapassar as simples “aproximações aos mitos” para as colocar ao serviço de uma poética universal capaz de fornecer uma chave interpretativa para o Mundo, apoiada na liberdade, na natureza, na racionalidade e na sua inevitável tradição secular. (Barata, 1991:103-104)

O mito de *Medeia*, segundo o estudioso Mimoso-Ruiz (2000) no *Dicionário de Mitos Literários*, fica cognoscível na tragédia de Eurípedes e transcende por continentes em épocas distintas: Eurípedes, Hesíodo, Ésquilo, Sófocles, Ovídio, Séneca são apenas alguns autores da antiguidade que se inspiraram nesta feiticeira. Mimoso-Ruiz nos apresenta a aparição de *Medeia* em *Os Argonáuticos*, de Valério Flaccus, um século depois de Cristo. Constata, também, na literatura medieval do século XII ao XIV, tornando-se "personagem episódica dos 'Romances de Tróia'" (Mimoso-Ruiz, 2000, p.616). Temos na Espanha em 1634, Calderón de la Barca que, no "auto sacramental", aparece "El Divino Jason". É readaptado também por Lope de Veja, e em 1635, reescrito por Pierre Corneille. Na Idade Média, Dante, na *Divina Comedia*, também faz menção à *Medeia*, no qual Jasão se encontra no Inferno (Canto XVIII-V. 86-96).

É interessante desvendar as possíveis influências das obras literárias em *Encantos de Medeia*. Podemos ter, principalmente, aproximações com a obra de Eurípedes (431 a.c) peça clássica de mais notoriedade durante os séculos. Todavia, é curioso ir um pouco mais atrás, e pensar nos possíveis mitos que inspiraram também Eurípedes. Uma das possíveis influências é a lenda de Procne: infanticida com final solucionado por um deus que a salva, juntamente com a sua irmã, de ser morta por seu marido. Segundo o pesquisador Lucas Gilnei Pereira de Melo e a lenda de Procne:

Procne era casada com Tereu, filho de Ares, trazendo desse deus as características mais terríveis. Sentindo-se extremamente sozinha, Procne pede que seu marido busque sua irmã Filomena para lhe fazer companhia. No entanto, quando Tereu se encontra com Filomena apaixonou-se por ela. No caminho, Tereu mente ao dizer que Procne está morta e força, através de uma farsa, Filomena a casar-se com ele. Antes da chegada, esta descobre todo o engodo e ameaça Tereu de contar toda a verdade. Furioso com a possibilidade de ser desmascarado, Tereu corta a língua de Filomena e a abandona. Quando chega novamente a sua casa, inventa que Filomena morreu durante a viagem, o que deixa Procne de luto durante muito tempo. No entanto, o que Tereu não desconfiava é das habilidades de Filomena em tecer. Desesperada em arrumar uma forma de a verdade chegar a sua irmã, Filomena consegue um tear e borda toda a história. (...) Filomena pede, então, que uma velha senhora leve o presente até a rainha Procne. Quando recebe, ainda de luto, Procne procura imediatamente a sua irmã e demonstra um enorme desejo de vingança contra Tereu, prometendo-lhe fazer alguma coisa para compensar a traição e a crueldade sofrida por ambas as irmãs. Nesse exato momento, seu filho Ítis entra correndo. Procne teve a súbita impressão de que o odiava e disse: "Como tu pareces com o teu pai". Com estas palavras, Procne colocou seu plano em ação, matou Ítis desferindo contra ele um golpe de punhal. (...) Procne esquartejou o corpo de seu filho, cozinhando os membros em uma panela. Na mesma noite, serviu ao marido. Quando terminou de se alimentar, contou o que era a iguaria. Tereu ficou

A cinética dramaturgical do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

estático por alguns momentos e iniciou uma perseguição. Quando estava próximo de matá-las, os deuses as transformaram em aves. (Pereira de Melo, 2012: 49)

Segundo a pesquisadora Edith Hamilton, "Procne assumiu a forma de um rouxinol e Filomena a de uma andorinha, uma ave que, por ter uma língua cortada, não é capaz de cantar, apenas chilrear" (Hamilton, 1992, p. 415). Tereu também foi transformado em um pássaro feio e de bico enorme, supostamente um falcão.

Verificamos assim, que António José da Silva pode ter embebido tanto da obra de Eurípedes, como também de Séneca, no qual a presença da magia é o ponto que concerne toda a história. Em *Encantos de Medeia* há uma supressão do infanticídio e uma leveza do tom trágico, mas permanece a maneira como se comportam em relação ao amor e ao ultraje sofrido quando Jasão as abandona.

Segundo pesquisadores, António José da Silva foi influenciado por obras literárias espanholas e francesas, colocando Lisboa como pano de fundo de suas obras. De acordo com Maria Helena da Rocha Pereira:

(...) É sabido que o Judeu se inspirou na peça em verso de Francisco de Rojas, *Los Encantos de Medea*, mas, para além da ideia de utilizar este mito, não há muito de comum entre a obra portuguesa e a espanhola. É certo que se encontram em ambas a duplicidade de Jasão, o amor e a magia de Medeia, a indignação do rei, enlevo de Creúsa. (...) O drama de António José da Silva aparece-nos assim como um *travesti* setecentista herói-cômico de um velho mito, trabalhando por uma fantasia despreocupada de verossimilhança e atenta apenas a fazer jorrar o cômico de palavras, figuras e situações. (Pereira, 1972: 23-26)

Assim, suas obras contribuíram de forma significativa para o teatro da época, no qual se dividia entre um teatro popular e burguês, originário das influências vicentinas, e um teatro pomposo encenado em latim pelas companhias jesuíticas, com ares de barroquismo (Pereira de Melo, 2012: 30).

São características de sua dramaturgia, o emprego da prosa em vez do verso, a utilização da música como recurso de teatralidade (óperas com influências italianas); a utilização dos bonecos ou bonifrates (do Lat. Bonus+frater) como disfarce amortecedor do exercício da sátira. A presença do cômico e burlesco é empregada nas peças, principalmente, através da plurissignificação da língua, o uso de trocadilhos, neologismos, expressões em latim macarrônico e quiproquós. Segundo o estudioso Paulo Roberto Pereira:

O absurdo cômico é como o sonho, é uma ilusão em que a lógica dos devaneios favorece o risível. Sendo o riso um juízo positivo ou nativo, pode-se por ele romper as limitações impostas

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

pela sociedade. Essa é lição do cômico na obra de Antônio José: rindo dos poderosos, ele rompe com as limitações e o acanhamento de seu universo cultural e se torna uma ponte para a chegada do Iluminismo em Portugal (Pereira, 2007, p.38)

As obras do António José da Silva são verdadeiras composições, recriações e diálogos intertextuais com obras clássicas construídas a partir de paráfrases, estilizações e paródias. Corradin (2008), explica que a paródia pode ser identificada pelo seu caráter denegatório, em relação ao texto que lhe deu origem.

Para fins de organização deste estudo, elaborei uma *découpage* que ajuda a visualizar o panorama dos personagens e a divisão das cenas em contraponto com a obra de Séneca<sup>109</sup>, para elucidar as transformações e contaminações de António José da Silva.

**Tabela 7 – Medeia em Séneca e José António da Silva**

Personagens		
	<i>Medeia – Séneca</i>	<i>Encantos de Medeia – José da Silva</i>
Jason	Filho de Éson e sobrinho de Pélias	Sobrinho de El-rei de Tessália, sucessor do mesmo reino
Medeia	Filha de Eetes, rei da Cólquida	Princesa de Colcos
Creonte/ Etas	Rei de Corinto e pai de Creúsa	Rei de Colcos
Teseu	<i>Ausência</i>	Companheiro de Jason
Telemon	<i>Ausência</i>	General e ministro de El-rei de Colcos
Creúsa	<i>Ausência</i>	Sobrinha de El-rei de Colcos
Ama/ Arpia	Ama de medeia	Criada de medeia
Sacatrapo		Criado de Jason
Coro	Coro de Coríntios	Coro
Mensageiro		
Soldados	Soldados e servidores de Creonte	Guarda de archeiros e soldados

<sup>109</sup> Utilizo para o trabalho: Séneca (2011) *Medeia*, trad. Ana Alexandra Alves de Sousa. Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Os dois Filhos de Medeia e Jasão (personagens mudas)	(personagens mudas)	<i>Ausência</i>
--	---------------------	-----------------

Organização	
<b>Medeia</b>	<b>Encantos de Medeia</b>
Primeiro Episódio (1-55)	(Cenas da parte I)
Primeira ode coral (56-115)	I – Mutação de mar e nele a nau “Argos” e montes ao outro lado
Segundo Episódio (116-300)	II- Mutação de sala real com o trono
Segunda ode coral (301-307)	III- Mutação de sala real
Terceiro Episódio (308-578)	IV- Mutação de jardim com o velocino
Terceira ode coral (579-669)	(Cenas parte II)
Quarto episódio (670-878)	I - Mutação da câmara
Quarta ode coral (849-878)	II- Mutação da câmara
Quinto episódio (879-1027)	III- Mutação de jardim e um monte movediço
	IV- Mutação de montes
	V- Mutação de sala
	VI- Mutação de mar e montes
	VII- Árvores recortadas

A *Medeia* de Séneca, contém 5 episódios e 4 momentos de ode coral. *Encantos de Medeia* está compreendida em 2 atos, nos quais possuem 11 cenas e 9 recitados. As cenas são intercaladas por árias: operetas cantadas a solo, a duo, a trio ou a quádruplo. No total estão presentes 16 árias. O coro aparece durante três momentos do texto, sempre com o mesmo refrão:

Se amor é um encanto,  
 que inflama  
 Na chama  
 Tirânico ardor,

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

De ver não me espanto

A um peito

Desfeito

A encantos de amor.

Rememoremos rapidamente a história *Encantos de Medeia*. Jasão embarca na nau Argos com destino à ilha de Colcos, com o objetivo de conquistar o velo de ouro. Ao chegar à ilha, desperta duas paixões: na filha e na sobrinha do rei de Colcos, respectivamente, a princesa Medeia e Creusa. Cega pela paixão, Medeia ajuda-o a concretizar o seu objetivo, a apoderar-se do velo de ouro. Mas Jasão, ao ver-se em poder do tesouro, acaba por fugir com a sobrinha do rei, Creusa. Sentindo-se traída, Medeia move contra os amantes uma tempestade que os obriga a regressar a Colcos. O rei, ofendido por Medeia o ter roubado, casa Jasão com Creusa e dá-lhe a direção do reino. Medeia, desesperada, foge e desaparece pelos ares.

Ao contrário das obras de Séneca e Eurípedes. A trama acontece no momento presente, desde a vinda de Jasão em busca do velo de ouro, a paixão de Medeia, a traição e a vingança final. Parodiando a região de Cólquida e o fato da peça se passar em Corinto, António José da Silva cria a ilha de Colcos. Medeia é a prima da Creúsa, e as duas se apaixonam ao mesmo tempo por Jasão. Medeia estudou feitiçaria com a sua criada Arpia, e conseguiu se sobressair nas artes da magia. Nesta peça, não possui filhos e não consegue efetivar sua vingança contra nenhum de seus alvos, resultando assim, no final feliz do casamento entre o Jasão e Creúsa, com a aprovação do próprio pai da Medeia. Ao final da peça, Medeia escapa, recolhida ao vento, dissipando-se no ar. Segundo José António Barata, o final de *Encantos de Medeia* “Prudentemente, distanciou-se do final dramático de inspiração euripídiana e senequiana proposto por Rojas, temendo, talvez, aceitar a “prisão” estilística que esse mesmo final imporia ao que se desejava como ópera jocoseria de tema mágico-mitológico” (Barata, 1991:119)

A peça é subdividida em duas tramas, a principal entre Jasão e Medeia e a secundária entre Sacatrapo<sup>110</sup> e Arpia<sup>111</sup>. Estes últimos configuram os personagens

---

<sup>110</sup> A origem do nome pode ser ‘Saca-trapo’: meio ardiloso para obter-se alguma coisa. Ou pode ter a designação de instrumento para tirar a bucha das armas de fogo. A bucha de ‘pano’ é usada para socar a pólvora. O próprio nome sugere: saca (tira), trapo (pedaço de pano). No texto, o personagem faz menção ao seu nome: “E se eu morrer na guerra, não é bem que saiba o mal de que morro? Ora, senhor, diga-me já que Velocino é este. Diga-mo já; se não, olhe que lho há-de tirar um sacatrapo do bucho”.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

subsidiários, os *graciosos*, ocupam boa parte das cenas e dão o tom cômico e o riso zombeteiro com suas falas à parte, pois denotam as suas reais intenções e de seus senhores. Estão sempre em busca de benefícios, representando muito bem uma grande fatia da sociedade. António José descobrira que o riso poderia ser uma forma de sanidade perante loucuras e excessos daquele século (Pereira de Melo, 2012: 31).

Encontramos a paródia inserida na forma como os mitos são retratados. A saga da conquista do Velocino de Ouro é ironizada pela figura Sacatrapo, criado de Jason. No primeiro diálogo do Sacatrapo com Teseu, António José da Silva consegue o riso, incluindo o personagem Teseu, considerado um renomado guerreiro da mitologia grega, mas que vai ajudar Jason na busca do velocino – o mito de Teseu em busca do minotauro será utilizado posteriormente em sua peça *O Labirinto de Creta* – Sacatrapo pergunta-lhe o que é o velocino de ouro, e ironiza tal tarefa empreendida por seu senhor:

Sacatrapo. Ah, Senhor Teseu, antes que se vá, diga-me por vida sua, aqui, que ninguém nos ouve, que diabo é isto do Velocino de ouro, que tanto trazem beleza do a meu amo, que por esse respeito deixou a sua casa, fez tantos navios, alistou tanta gente. Que será isto do Velocino?

Teseu. A ti que te importa sabê-lo?

Sacatrapo. Essa é boa! Pois não me há-de importar saber ao que vim? (...)

Sacatrapo. Senhor Teseu, carneiro com pele de ouro?! Isso deve ser pele do Diabo! Para isso é necessário vir com tantas armas? Ora queira Deus não venhamos nós buscar lã e vamos tosquiados! (...)

Sacatrapo. E de que tamanho será esse carneiro?

Teseu. É como os outros.

Sacatrapo. Pois, se o dito carneiro é como os outros, não bastava um barco para o levar, e é necessário uma armada? E, visto isso, apanhando-se o carneiro, está acabada a empresa?

Teseu. Aí é que está a dificuldade toda, porque um feroz dragão é quem o guarda e defende, para que não o furem.

Sacatrapo. Quanto dão cada dia a esse dragão por guardar esse carneiro?

Teseu. Ora já não posso aturar as tuas perguntas. (Vai-se).

Em contraponto, Sacatrapo também tenta achar o seu próprio Velocino: um burro ‘caga - dinheiro’ e que por sua vez, tem como guardião uma formiga ao invés do dragão. Vejamos a passagem no texto:

Arpia. Pois sabe que na quinta de Creúsa, debaixo da terra, está uma estribaria, na qual está um burro que caga dinheiro.

Sacatrapo. Eu já ouvi falar nisso do burro caga-dinheiro, que minha mãe o contava quando eu era pequeno; porém eu sempre tive isto por história.

Arpia. Não te digo eu que todos têm notícia desse burro? Pois sei que ninguém o viu e cuidam que é fábula, o qual está encantado, assim como o Velocino.

---

<sup>111</sup> A origem do nome pode ter vindo de arpiadura: substantivo formado de Arpia, nome aqui identificado com Harpia, significativo de fabulosa e monstruosa ave de rapina.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Sacatrapo. Se também tiver algum dragão que o defenda, já renuncio à empresa.

Arpia. Não tem dragão, e só tem por guarda uma formiga.

Sacatrapo. Se é uma formiga, não tenho medo, porque eu me vestirei de armas brancas, com espada e rodela e logo a matarei. (...)

Sacatrapo. Oh, burro do meu coração! Se tu cagas dinheiro, não serás burro; serás o verdadeiro pai do Velocino. Desta vez fico melhor partido que Jason. (vai-se)

Outro fator interessante na obra é a história paralela do anel. Sacatrapo está sempre a ganhar um anel do El-Rei e a perde-lo por artimanhas da criada Arpia. Concomitantemente, na trama principal, um anel com poderes mágicos será dado por Medeia à Jasão, como prova de seu amor, e terá o poder de desfazer magias e conquistar o Velocino de ouro. No final da trama, quando Medeia invoca o canto das sereias para se vingar dos seus malfeitores, Jasão se utiliza do anel que lhe foi dado para neutralizar a sua vingança e se safar dos males a qual foi submetido. Vejamos o momento no qual Jasão se aproveita do amor de Medeia e ganha o anel:

Medeia. Se tu me adoras, não vendas por fineza o que é obrigação de quem ama. Ai, Jason, se serão verdadeiros os teus extremos!

Jason. Medeia, em um peito nobre não cabem afectos fingidos; antes cuido que os fingimentos estão da tua parte.

Medeia. Muito me scandalizas. Dizes isso deveras?

Jason. Quase estava para dizer que sim.

Medeia. Que motivo tens para isso?

Jason. Bem sabes que tenho gosto de ver o Velocino de ouro, só para admirar este prodígio da natureza; e, contudo, não tenho merecido esse favor, podendo-mo tu fazê-lo, e quem ama verdadeiramente procura sempre dar gosto ao seu amante.

Medeia. Se essa é a queixa que tens de mim, verás como depressa te satisfaço. Toma este anel. (...)

Medeia. Toma, pois, este anel, que com ele farás tudo quanto quiseres por especial virtude desse crisólito. Vai com ele ao jardim encantado, feliz habitação do Velocino; e, suposto esteja cercado de muralhas de bronze e dentro o defenda um dragão, tudo vencerás com a virtude deste anel; e ainda que sem tu o teres na tua mão podia eu pela minha fazer tudo, quero, para que vejas o quanto te amo, que a ti te entrego o depósito de minha ciência mágica; porque é próprio de quem extremosamente ama entregar com a vontade o entendimento.

Em certo momento deste diálogo, Sacatrapo interrompe o casal, ironizando:

Sacatrapo. Cuidava que lhe dava o meu anel; pois entendo que ninguém tem anel senão eu. Guarde-o bem; veja que esta Arpia é inclinada a anéis; quando não, ficarás sem dedos.

No final da peça, no qual Medeia trava a vingança e Jasão está fugindo de sua ira pelo mar, Medeia evoca as sereias para desnortarem, com o seu canto, o comandante de sua

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

rota. No entanto, feito Ulisses, Jasão consegue escapar (usando o anel) retomando a saga e os feitos do personagem épico:

Sacatrapo. Pois, senhor, as sereias não se fizeram só para Ulisses; que, como elas estão no mar, qualquer pescador as pode encontrar e muito melhor sendo por encanto.

Jason. Pois usarei da mesma astúcia de Ulisses, mandando tocar tambores e clarins para confundir os canoros ecos das sereias; e, quando não, ainda cá levo o anel que Medeia me deu, para desfazer os encantos.

A feitiçaria está presente em várias passagens do texto, primeiramente, Medeia diz que não usaria dos seus poderes para conquistar Jasão, por acreditar na força do amor. Durante a visita ao jardim onde se encontra o dragão, Medeia faz todos os elementos da natureza bailarem e cantarem para surpreender e conquistar Jasão: dançam os ventos, as árvores se transformam em ninfas e também os pássaros. O temor de Medeia de não ser correspondida é percebida já nas primeiras árias, no qual afirma que evocaria as *fúrias* e a *iras* caso precisasse. Durante a sua ira, enquanto não encontra Jasão, enterra Sacatrapo no chão e fazê-lo surgir com a cabeça de burro.

É curiosa a forma como António José da Silva aborda a bruxaria em sua obra, e de certa forma, com coragem e audácia. Vivendo no período entre a Reforma e Contra-Reforma foi um elemento catalisador do aumento da caça as bruxas. Principalmente nas regiões em que o conflito era substancialmente mais acentuado, como no sudoeste alemão ou na parte oeste da Suíça, com a justificativa de declarar guerra ao diabo presente no mundo, corporificado nas mulheres. As feiticeiras, pactuadas com elementos diabólicos ou não, foram muitas vezes caçadas sem justa causa ou em nome de culpas transferidas, no sentido de aliviar a tensão da própria sociedade, para que esta se sentisse mais purificada (Pereira de Melo, 2012: 57). José António da Silva soube tratar do tema da magia com muita perspicácia e em tom de humor. Este fato se justifica nesta passagem do texto no qual Sacatrapo ironiza a magia de Medeia:

Sacatrapo. Eu não sei de razões de estado; mas o que digo é que a Senhora Medeia é uma fina feiticeira, e a tal Arpia uma refinada bruxa; e confesso que, quando Medeia cantando dizia: *As fúrias, as iras, as chamas, os raios*, que se arrepiaram os cabelos. (...)

Jason. Isso está bem; mas, se Medeia me ameaça, se eu for inconstante ao seu amor, como há-de ser?

Sacatrapo. Também há contra-feitiços; sendo que eu não creio muito em bruxas.

Assim, encontramos através do recurso mitológico, os traços de ironia, crítica social e transposição de gêneros, que transforma a tragédia clássica em riso galhofeiro.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

A peça *Encantos de Medeia*, realizada pela *Companhia de Teatro de Marionetas do Porto* no *Teatro Nacional São João* em 2005, com encenação, texto e cenografia do diretor da companhia João Paulo Seara Cardoso, desbravou com grande êxito a obra do António José da Silva. A companhia conseguiu transcender a obra através de resgate dos elementos teatrais usados pelo autor em 1734 em Lisboa, decodificando a arte do teatro de marionetas, e ao mesmo tempo trazendo para a cena contemporânea a teatralidade não menos desmerecedora de sua obra.

A utilização das marionetas como opção de expressão artística transpassa na escolha de determinados elementos textuais que traduzem esta forma de teatro. António José da Silva escreve para marionetas e vemos estas características apontadas no texto. A divisão das cenas, por exemplo, é caracterizada por “mutações” pela necessidade de rapidez na encenação. Assim temos, por exemplo, a mutação de jardim e um monte movediço, ou a mutação de sala real com o trono, etc. Nas didascálias também observamos que a entrada do personagem em cena está indicada pela “saída”, mostrando que a marioneta está saindo da caixa cênica para “atuar”. O uso dos “à parte” dos personagens, também está presente no teatro de títeres; criando-se uma cumplicidade com o espectador, e mostrando a real intenção do personagem na história:

Rei. Jason, vem honrar-me este palácio, enquanto se conserta a tua armada. Ainda o meu coração não sossega. (À parte).  
Medeia. Não me pesa de que Jason fique em palácio, porque ... Mas não sei o que digo. (À parte).  
Creúsa. Se eu tivera a fortuna que Jason fosse...  
Mas isto é delírio. (À parte)...  
Arpia. Pouco hei-de poder, se não pilhar o anel ao criado. (À parte).  
Sacatrapo. Uma vez que temos estalagem de palácio, já não quero ser Sacatrapo, senão vareta, para carregar bem o bacamarte do bandulho. (À parte. Vai-se).

Em Entrevista de Margarida Reis (Jornal do Teatro D. Maria II) a João Paulo Seara Cardoso a propósito da apresentação da peça *Os Encantos de Medeia* realizada em 14 de novembro de 2005<sup>112</sup>, o diretor debate sobre a questão do texto em ação no palco:

Que é outra característica deste tipo de dramaturgia, é a facilidade com que se muda de ambientes. Ao longo do texto, e depois da entrada inicial da nau dos argonautas, somos

---

<sup>112</sup> Disponível em <<http://www.marionetasdoporto.pt>> Acesso em 20 de junho de 2014.

## A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

confrontados com “mar e montes”, a “sala do trono” de Etas, o rei de Colcos, o “quarto das princesas” Medeia e Creusa, a “sala do palácio”, um “jardim encantado”, etc. (...) Isso é uma das estratégias dramatúrgicas deste tipo de teatro, nunca permanecer muito tempo no mesmo sítio, porque cria interesse, cria variedade e confere dinâmica à ação. Será importante acrescentar que todas estas considerações que venho fazendo se baseiam naquilo que eu imagino que seriam as representações originais realizadas no Teatro do Bairro Alto (João Paulo Seara Cardoso).

O depoimento do diretor Paulo Seara Cardoso demonstra seu desafio de resgatar a obra em questão:

Uma pesquisa que realizei depois de anotar todas as indicações de cena e de estudar alguns teatros análogos que teriam existido na mesma altura levou-me a refletir sobre alguns dos mecanismos que teriam sido utilizados para a representação das peças do António José da Silva: como a manipulação das marionetas seria seguramente feita por cima, o sistema de mudança de telões não poderia ser feito verticalmente, subindo e descendo, porque isso colidiria com as mãos das pessoas, e em alguns momentos apercebi-me que ele fala em “corrediças”, acrescentando mesmo uma indicação como “corre o cenário na corrediça do meio”, o que sugere a existência de uma “corrediça” à frente e de outra atrás, criando vários planos. Tudo isto faz pensar que, no seu teatro, as mudanças de cena seriam muito rápidas, realizadas pelos contrarregras empurrando telões lateralmente. Embora não tenha chegado a mais pormenores, foi nisso que me inspirei para criar um conjunto de telões com umas rodinhas, só que desta vez em lugar de ser às escondidas, com o apoio dos chamados “tramoistas”, os telões são colocados em cena à vista do espectador (João Paulo Seara Cardoso).

A teatralidade é desenvolvida pela companhia através de diferentes camadas. Temos a presença do mito do dragão utilizando a pirotecnia, a transformação das árvores em ninfas que saem dos alçapões do palco, e uma máquina gigantesca na qual aparece Medeia durante a sua vingança, movendo a tempestade com extraordinária criatividade. E no final, quando a magia da Medeia chega ao fim, a estrutura do palco é revelada em um movimento brechtiano, de quebra da quarta parede, no qual há uma exposição e desnudamento do fazer teatral.



Figura 14 e 15 - Espetáculo *Encantos de Medeia* da *Companhia de Marionetas do Porto*. Foto extraída do vídeo da companhia.

João Paulo afirma ‘que não fazemos um teatro de marionetas, mas com marionetas’. E é exatamente assim que verificamos os espetáculos da companhia -

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

trata-se a marioneta como objeto cênico complementar aos outros elementos cênicos envolvidos, resultando em uma intrínseca dialética dramaturgica.

Infelizmente Cardoso deixou-nos em 2010, vítima de doença repentina. Assumindo a direção sua esposa Isabel Barros. Por sua vez, Isabel Barros possui formação inicial em dança contemporânea e composição, desenvolveu inúmeros trabalhos ao longo da sua carreira como coreógrafa, intérprete, programadora e formadora. Em entrevista para a revista *IPorto – Agenda Metropolitana da Cultura*, Isabel conta-nos o que mudou na companhia com o passar dos tempos:

Neste momento, no panorama português, existe muita diversidade. Conseguimos as formas mais populares, nomeadamente com o “teatro Dom Roberto” – fantoches da tradição portuguesa que se exibem nas feiras e ao ar livre, essencialmente. Há várias companhias a fazê-lo. Assim como temos ainda o trabalho com os bonecos de santo Aleixo em Évora, por exemplo. Depois fazem-se coisas mais experimentais, além dos festivais internacionais de marionetas que se organizam em Lisboa, no Porto, em Viana, e até no Algarve e que são muito interessantes. Ao longo destes anos, e de facto muito impulsionado pelo João Paulo e pela Isabel Alves Costa, que dirigiu o Festival Internacional de Marionetas do Porto durante muitos anos (até a sua morte), criou-se uma significativa quantidade de diferentes propostas possíveis<sup>113</sup>.

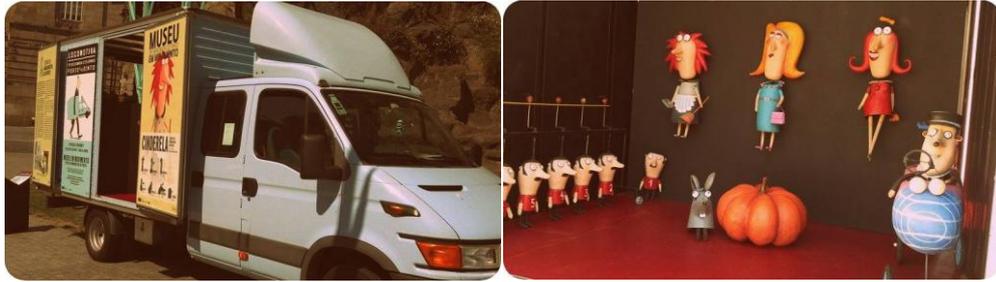
Do exposto acima, podemos concluir que a companhia trabalha os espetáculos numa inversão da relação habitual entre o texto e a encenação. A escrita dramaturgica é a obra resultante do processo colaborativo de criação do grupo.

Outro importante ponto a citar é a presença do *Museu de Marionetas do Porto*. Lugar de encontro e cruzamento com outros artistas, o museu integra a exposição permanente composta pelos espetáculos contemporâneos com os bonecos tradicional do *Teatro D.Roberto*. Possui exposições temporárias com a variedade de marionetas dos espetáculos realizados e tem também visitas guiadas com os atores da companhia. Recentemente, durante o *São João do Porto 2015* propôs um museu itinerante, levando as marionetas para vários lugares do Porto, no qual pude maravilhosamente constatar.

---

<sup>113</sup> *IPorto – Agenda Metropolitana da Cultura* edição de setembro/outubro de 2013. Entrevista contida na página 8.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.



Figuras 16 e 17 - Exposição Itinerante - *Museu em Movimento*. *Teatro de Marionetas do Porto*.

Foto tirada em 19/06/2015

É, portanto, por meio desta experiência *work in progress*, com portas abertas do museu que a companhia propõe um espaço convidativo ao espectador. É possível acompanhar e participar do trabalho do grupo, tornando-se “espect-ator” do processo de criação.

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

## Conclusão

«(...) E assim vamos, neste modo de criação, partindo de simples experiências, de palavras que nos deixam impressões, de meras hipóteses poéticas que vão evoluindo segundo critérios estéticos e de coerência até nos parecer que constituem imagens ou sensações, ou simples coisas que um dia passaram por dentro ou ao lado das nossas vidas. É essa estranha ressonância do teatro com a vida que procurámos obsessivamente». João Paulo Seara Cardoso

Sendo essencialmente o boneco signo associado à imagem e a ação teatral, exige-se uma dramaturgia específica. No entanto não encontramos muitos registros documentados em sua historiografia. São diversas as razões.

De caráter popular, observamos que no ocidente o teatro de bonecos é inerente à pantomima, que por sua vez, é associada ao improvisado. Sem preparo prévio, a dramaturgia é realizada ao sabor das circunstâncias teatrais, sob testemunho da efemeridade do espetáculo.

No teatro de bonecos popular oriental, o texto dramatúrgico tem características didáticas, ligados ao ritual e ao entretenimento. As personagens representam o espírito dos heróis e deuses que intervêm ao longo do espetáculo. De acordo com o país, as peças baseiam-se nos poemas épicos relacionados à sua cultura. Estas histórias são passadas de geração para geração pelos mestres bonecreiros através da oralidade. A transmissão desta arte geralmente é mantida restrita, cujos segredos são passados dos mais velhos aos mais jovens dentro de uma mesma família.

Este é o resultado da dramaturgia do Teatro de Bonecos Popular. A investigadora Ana Maria Amaral disserta sobre as reminiscências da documentação dramatúrgica:

Hoje, o que temos documentado de peças de teatro popular são peças recolhidas por estudiosos, mas que não transmitem o sabor original em que foram criadas. E, quase sempre, quando o teatro de bonecos popular perde sua força original, genuína, passa a ser uma simples reprodução (deformada) do teatro de ator. Já no teatro de bonecos erudito, esse tem texto escrito, mas vê-se que nele a técnica predomina - por exemplo, o teatro de bonecos dos séculos XVIII e XIX. No século XX o teatro de bonecos surge, em pesquisas ligadas ao gestual, à expressão plástica (Amaral, 1993: 74-75).

Uma das dificuldades em documentar a dramaturgia do teatro de bonecos deve-se ao seu caráter efêmero, já que o mesmo é pautado em gestos e formas improvisadas no ato teatral. Outro possível motivo pode estar associado à falta de interesse de investigadores na catalogação destas peças. Esta temática encontra-se praticamente

A cinética dramatúrgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

ausente da historiografia das Artes Cênicas e o motivo pode ser o preconceituoso tratamento dedicado ao teatro de bonecos, inserido em uma vertente aquém de ser estudada. É como se não existisse um ator por trás da empanada, e um trabalho artístico plástico na construção da figura que não deixa de ser um segundo ator.

O ator está coberto por uma capa, por um tecido, por uma tolda ou uma vestimenta, mas existe. O ator tem o seu corpo não pelo encoberto palco, mas vestido do boneco que o internaliza dentro de si, como se estivesse possuído. Seu corpo fala através do boneco, não é apenas uma ramificação de seus braços, mas a própria figura.

A marioneta é a criação do homem idealizada para por em cena o que quer exprimir. Desta forma, o criador se empenha para que sua criação saia conforme o pretendido. O resultado é visto no olhar do criador, que assume o caráter de orgulho, de afeição, quase um deus. O bonecreiro é tratado como "mestre", batiza seus aprendizes, e ditam quando podem assumir o título. Para tal, precisa ter uma boa dicção, conhecer os personagens, saber improvisar e manusear o boneco. A elevação do boneco para um patamar quase que sagrado por parte do marionetista, é visto nos seus espectadores sob o mesmo ponto de vista. É uma profissão eterna, raramente abandonam suas criações.

Acredito que o teatro de bonecos apresenta-se como um fenômeno teatral mais complexo do que propriamente os clássicos espetáculos de teatro. Esta complexidade deve-se ao conjunto de signos que o legitima. É composto por bonecos, máscaras, objetos; aquando separados pertencem a um gênero teatral, porém em permuta adquirem características que o são próprias.

Aliadas a esta heterogeneidade do teatro de bonecos, temos outros fatores externos que, de certa forma, complicam a execução da arte bonecreira. Os espetáculos são realizados em lugares abertos e, portanto, expostos a problemas de caráter meteorológico, à poluição sonora, à falta de segurança da via pública e também às questões de permissões e taxas exigidas pelas leis no que diz respeito ao entretenimento na via pública. Assim, são exigidas dos bonecreiros amplas habilidades inerentes à sua arte que o diferem completamente dos atores e/ou diretores de teatro nos moldes clássicos.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

O improvisado ainda é o principal ingrediente da dramaturgia. É constantemente modificada atendendo à demanda do público em questão. Possui um enredo fixo, no caso os bonecos e suas histórias, que são mantidos e transmitidos a gerações posteriores. E, nesse sentido, a dramaturgia também tem o papel fundamental de manter os laços históricos, pois se torna organismo vivo, imanente na memória do povo.

Importante perceber que a dramaturgia assume também uma função de nicho geográfico, co-existe no lugar em que atua. Quando é transferida para outras regiões distantes de onde foi constituída é dificilmente compreendida pelo público. Este fato é exemplificado no caso do *Mamulengo*, diante das dificuldades de percepção por parte do público em outras localidades do Brasil.

Outro importante fator relacionado à escassa transcrição dos espetáculos do teatro de bonecos popular deve-se ao baixo nível de escolaridade dos bonecreiros, compreendidos em sua maioria na classe social baixa.

No caso do Brasil, é possível perceber a dificuldade encontrada pelos mamulengueiros diante de editais de fomento à cultura. Encontramos muitas oportunidades oferecidas pela Funcultura<sup>114</sup> e Funarte<sup>115</sup> - apoios financeiros do governo de apoio à arte e à cultura. Porém, mesmo que estes editais contemplem os bonecreiros em questão, os mesmos esbarram em dificuldades de ordem burocrática. Em conversa informal pude constatar que estas dificuldades estão relacionadas à construção textual de anteprojetos e também à exigência de se associar a produtores culturais, que por sua vez, ganham um grande percentual no edital envolvido. Também é comum a discordância entre os bonecreiros e as prefeituras, que firmam contratos temporários para eventos culturais e não cumprem com os pagamentos na data correta, quando muito não pagam a quantia acordada.

No decorrer desta investigação, foi alcançada uma grande conquista para todos os brasileiros, principalmente aos bonecreiros. O *Mamulengo* foi oficialmente reconhecido como Patrimônio Imaterial, tombado no dia 5 de março de 2015 na 78ª reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, que ocorreu na Sede do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em Brasília. Esta

---

<sup>114</sup> Fundo de Incentivo à Cultura do Estado de Pernambuco.

<sup>115</sup> Fundação Nacional de Artes.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

vitória favorecerá na manutenção e divulgação da arte mamulengueira, assim como na angariação de verbas para os espetáculos.

Doravante, este reconhecimento também é importante no que concerne às futuras investigações no campo do teatro de formas animadas. A legitimação do *Mamulengo* como arte popular propiciará investimentos e veículos de acesso ao estudo na gestão acadêmica das Artes Cênicas.

Ainda em relação ao Brasil, foi possível analisar durante esta investigação os indicadores de maior percentagem de atuação dos mamulengueiros durante os anos de 1960 e 1990. Período que os próprios bonecreiros exaltam como produtivos. Em meio rural concentrava-se 86% dos mamulengueiros e 14% atuavam na área urbana. Estes dados demonstram o período em que o Teatro de Bonecos do Brasil começou a ganhar maior visibilidade e a profissão bonecreira a se estruturar com maior solidez. É importante salientar que o crescimento do fluxo dos mamulengueiros neste período deve-se também ao fato dos bonecreiros terem iniciado as suas carreiras no período dos anos 1950 e 1960 e estes registros de testemunhos chegarem até nós com mais facilidade.

O mesmo quadro temporal acontece nos *Robertos* em Portugal, no qual os anos de maior atuação dos bonecreiros compreendem ao período posterior à década de 60. Certamente, devido à grande mobilização para tentar recuperar a tradição da arte bonecreira. Apesar da censura política salazarista declinar um pouco a atuação dos bonecreiros, a arte conseguiu manter-se latente até os dias atuais.

Nota-se também a diminuição do público da arte bonecreira tanto no que tange aos *Robertos* como no *Mamulengo* a partir dos anos 1990. Um dos motivos de desinteresse do espectador deve-se ao advento do acesso à televisão. Os espectadores do meio rural mudam significativamente suas rotinas e conseqüentemente alteram as opções de entretenimento, causando grande impacto na quantidade desses espectadores nos teatros de bonecos nas ruas. Os bonecreiros migram para as áreas urbanas e aumenta a quantidade de apresentações em regiões turísticas da cidade.

Na história do teatro de bonecos popular percebe-se uma intensa resistência de se legitimar como tal. Mesmo em concorrência com as outras artes, se mantém presente

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

no decorrer dos séculos. Hoje, os bonecos também estão presentes como fantoches em programas de televisão e na construção de figuras para o cinema de animação.

O passado trás reminiscências para o presente e as influências de algumas tradições ditas perdidas ainda se vêem nas produções contemporâneas. Estas raízes dramaturgicas reescrevem, recriam e regurgitam na cena contemporânea. Tanto no que tange a adaptação de clássicos ou surgindo no próprio processo de criação. Este fato se constata nesta investigação a partir dos caminhos dramaturgicos percorridos pelo *Teatro de Marionetas do Porto*, inicialmente desenvolvida a partir do resgate da tradição dos *Robertos* e depois engajada em diversas camadas de teatralidade.

É esta permuta do teatro de bonecos que o faz excêntrico e único. E a sua dramaturgia se comporta como uma variável em um sistema cinético. É possível que exista uma linha tênue de semelhança entre os bonecos populares, que por sua vez, mantém concomitantemente características próximas e que diferem entre si.

Diante do exposto, creio ser necessário um estudo mais analítico sobre a gênese do Teatro de Formas Animadas e suas possibilidades de discussão e investigação no campo das artes cênicas. Esta investigação abre portas para suscitar questões sobre a dramaturgia do teatro de bonecos e propõe horizontes mais amplos no que concerne ao teatro.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

## Referências Bibliográficas

AYUSO, Adolfo. (2015). *Don Cristobal por la sierra de antequera. Titeresante - Revista de títeres, sombras y marionetas*. Consultado em agosto 3, 2015, em <http://www.titeresante.es/2015/01/28/don-cristobal-por-la-sierra-de-antequera-de-adolfo-ayuso/>

BELLASI, P. e LALLI, P. (1986). *Gli Esploratori dell'Immaginario*. IN: Recitare com gli Oggetti. Bologna: Capelli.

BENSKY, Daniel-Roger. (1969). *Structures textuelles de la marionnette de langue française*. Paris: Nizet.

BOHLMEIR, Gerd. (1998). *Figurentheater im Ideologiekonsens: Das Reichinstitut für Puppenspiel*. IN: KOLLAND, Dorothea und Puppentheater-Museum Berlin (org). *Front Puppen Theater: Puppenspieler im Kriegsgeschehen*. Berlin: Elefanten Press, p. 121 - 131.

CHESNAIS, Jacques. (1947). *Histoire générale des marionnettes*, Bordas: Paris.

FOURNEL, Paul. (1982) (ed.). *Les Marionnettes*. Paris: Bordas.

JURKOWSKI, Henryk. (2008). *Aspects of Puppet Theatre*. London: Puppet Centre Trust, 1988. *Métamorphoses. La marionnette au XXe siècle*, Charleville-Mézières: L'Entretemps/Institut International de la Marionnette.

\_\_\_\_\_. (1991). *Écrivains et marionnettes. Quatre siècles de littérature dramatique*. Institut international de la marionnette.

KOLLAND, Dorothea. (1998). Und Puppentheater-Museum Berlin (org). *Front Puppen Theater: Puppenspieler im Kriegsgeschehen*. Berlin: Elefanten Press.

NICOLL, A. (1963). *Masks, Mimes and Miracles*. New York: Cooper Square.

PODEHL, Enno. (1987). *Pour une dramaturgie du théâtre de figures*. Marionnettes, n°13.

SÁNCHEZ, José A. (2011). *Dramaturgia en El campo expandido*. IN: Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación/ Rethinking dramaturgy. Errancy and transformation, Manuel Bellisco et al. Eds, Murcia, CENDEAC, pp. 19-37.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

SERMON, Julie. (2010). *Dramaturgies Marionnettiques*. Carnet de Lecture, Paris, n. 17, Aux Nouvelles Écritures Théâtrales (aneth).

## Referências Bibliográficas no Brasil

ALCURE, Adriana Schneider. (2007). *A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do Mamulengo*. Tese/doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ.

AMARAL, Ana Maria. (1993). *Teatro de Formas Animadas: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Teatro de bonecos no Brasil*. (1994). São Paulo: COM-ARTE.

\_\_\_\_\_. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. (2004). São Paulo: Editora SENAC São Paulo.

\_\_\_\_\_. *Teatro de Animação da Teoria à Prática*. (1977). São Caetano do Sul: Ateliê Editorial.

BAKHTIN, Mikhail. (1993). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb.

BERNARDINI, Aurora Fornari. (1980). *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva.

BERTHOLD, Margot. (2001). *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva.

BORBA FILHO, Hermilo. (1987). *Fisionomia e espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN.

CAMAROTTI, Marco. (1966). *Resistência e voz: o teatro do povo do nordeste*. São Paulo: São Paulo.

CAMPOS, Haroldo de. (1984). *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo: Ex-Libris.

CASCUDO, Luís da Câmara. (1972). *Visão do Folclore Nordestino*. Revista de Etnografia. Junta Distrital do Porto, p. 69-70.

\_\_\_\_\_. *Dicionário do folclore brasileiro*. (2002). Rio de Janeiro: Ediouro.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. "Os sentidos no espetáculo". IN:

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

Revista de Antropologia. São Paulo: Departamento de Antropologia / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / USP, p. 37-77.

CORRADIN, F. M. (2008). *Antônio José e seu Diálogo Intertextual*. In: O teatro no século XVIII: presença de Antônio José da Silva, o Judeu. JUNQUEIRA, R. S.; MAZZI, M.G.C.(org.). (2008). São Paulo: Perspectiva.

FARIA, João Roberto. (2012). *História do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva.

FERNANDES, Sílvia. (2010). *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva.

FISCHER, Ernst. (1987). *A Necessidade da Arte*. Trad. Anna Bostock. Rio de Janeiro: Guanabara S.A, p. 12-13.

FISCHER, Lionel. (1994). IN: Cadernos de Teatro nº 136, *Heiner Müller: Um espinho no olho*. Rio de Janeiro: O Tablado.

FREYRE, Gilberto. (1967). *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora.

GRIGOLO, Gláucia. (2005). *O paradoxo do ator-marionete: diálogos com a prática contemporânea*. Tese/mestrado. Santa Catarina: UDESC.

HAMILTON, Edith. (1992). *Mitologia*. São Paulo: Martins Fontes, p.413 – 416.

LEHMANN, Hans-Thies. (2007). *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify Edições.

LIGIÉRO, Zeca (org.). (2012). *Performance e Antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad Editora.

LIMA, Marcondes. (2009). *A arte do brincador*. Recife: SESC.

LUIS EDMUNDO. (1956). *O Brasil no tempo dos Vice-Reis*. V. II. Rio de Janeiro: Ed. Conquista.

MIMOSO-RUIZ, Duarte. (1997). *Medeia*. IN: BRUNEL, Pierre.(org). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio/UNB.

MORETTI, Maria de Fátima de Souza. (2011). *A teatralidade do objeto na cena contemporânea*. Tese/doutorado. Florianópolis: UFSC.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

PAVIS, Patrice. (1999). *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.

MÜLLER, Heiner. (2014). *Hamlet-Máquina*. Obra de domínio público em formato digital. Consultado em junho 8, 2013, em [https://groups.google.com/forum/#topic/teatropuc2012/13mz\\_IjF6oc](https://groups.google.com/forum/#topic/teatropuc2012/13mz_IjF6oc)

PEREIRA DE MELO, Lucas Gilnei. (2012). *Antônio José da Silva, O Judeu: um leitor de Eurípidés*. Tese/mestrado. Uberlândia: UFMG.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. (1971). *O mundo mágico de João Redondo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, Ministério da Educação e Cultura.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. (1979). *Mamulengo: um povo em forma de bonecos*. Rio de Janeiro: Funarte.

SIGAUD, Lygia. (1977). *Os clandestinos e os direitos: estudo sobre trabalhadores da cana-de-açúcar de Pernambuco*. Tese/Doutorado. São Paulo: USP.

## **Referências Bibliográficas em Portugal**

BARATA, J. Oliveira. (1991). *Utopia e realidade: os encantos de Medeia e o anel de Sacatrapo*. In: *Medeia no Drama Antigo e Moderno*, 1991, Coimbra. Actas do Colóquio. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, p. 101-134.

CARNEIRO, João. (2011). *A "expressão privilegiada do teatro", O FIMFA e João Paulo Seara Cardoso*. Sinais de cena, nº 15, p. 9-11.

CORREIA, Gaspar. (1992). *Crônicas de D. Manuel e de D. João III (até 1533)*, leitura, introdução, notas e índice por José Pereira da Costa, Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.

FIGUEIREDO, Fidelino. *A épica Portuguesa no Século XVI*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

GIL, José Manuel Valbom. (2013). *Teatro Dom Roberto - o teatro tradicional itinerante português de marionetas - O Saloio de Alcobaça e os novos Palheta*. (org) grupo S.A. Marionetas. Lisboa.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

KLEIST, Heinrich Von. (2009). *Sobre o teatro de marionetas e outros escritos*. Tradução de José Miranda Justo. Lisboa: Antígona.

MACCORMICK, Jonh. (2002). *Tradição e Modernidade nas Marionetas*. IN: RIBEIRO, Rute, Henrique Delgado. (2011). *Contributos para a história da Marioneta em Portugal*. Museu da Marioneta/EGEAC, Lisboa.

MEDINA, Edgar. (2014). *Teatro Dom Roberto, Alguns testemunhos*. (2014). Produção: Museu de Marionetas do Porto. Lisboa: Caravana Filmes.

SÉNECA. (2011). *Medeia*. trad. Ana Alexandra Alves de Sousa. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

SILVA, António José da (O Judeu). (1957). *Encantos de Medeia*. “Advertência do Colector”. In: *Obras Completas*. Prefácio e Notas do Prof. José Pereira Tavares. Lisboa: Sá da Costa.

SLETJØE, Leif. (1965). *O Elemento Cénico em Gil Vicente*. Gotemburgo: Instituto Ibero-Americano.

ZURBACH, Christine (ed.) (2002). *Teatro de marionetas: tradição e modernidade*. Évora: Casa do Sul editora.

\_\_\_\_\_. (2011). *Da fragilidade dos objectos e dos seres segundo João Paulo Seara Cardoso*. Sinais de Cena, nº 16, p 104-106.

## **FONTES**

### **Revistas de publicação em artes cênicas em Portugal:**

- Revista *Plateia* (Revistas de Espetáculos). Edição de 1967.
- Revista *Tela e Palco* (O Comércio do Povo). Edições de maio e junho de 1969.
- Revista *Sinais de Cena*: (APCT- Associação Portuguesa de Críticos de Teatro). Números: 4, 15, 16, 18.

### **Revistas de publicação em artes cênicas no Brasil:**

- Revista *Móin-Móin* (Revista de Estudos sobre Teatro de Animação. Jaraguá do Sul/SC: UDESC e Sociedade Cultural Artística – SCAR). Números: 1,2, 3,4, 5, 7, 8,10, 11 e 12.

A cinética dramaturgica do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

- Revista *Mamulengo* (Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos). Números: 1 - 11.
- Boletim *ABTB – Tiridá* (Boletim bimensal “Tiridá” da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB). Números: 1- 6.

**Arquivos de Museu:**

- *Museu de Marionetas do Porto* (Porto)
- *Museu de Marionetas de Lisboa* (Lisboa)
- *Museu do Mamulengo - Espaço Tiridá* (Olinda)
- *Museu da Imagem e do Som* (Recife)

A cinética dramática do Teatro de Formas Animadas: Estudo comparativo entre os *Robertos*, *Mamulengos* e companhia de *Teatro de Marionetas do Porto*.

## **Anexos**

## Anexo 1

Mamulengueiro	Nome artístico	Cidade	Período de atuação	Função	Nome do Mamulengo
José Petrolino Dutra		Lagoa Nova / Surubim	1930 - 1970 (aprox.)	Bonequeiro	
Sebastião Inglês				Mateus	
Manuel Francisco da Silva		Cabedelo	1963 (aprox.)	Bonequeiro	
Severino Alves Dias	Doutor Babau	Goiana	1910 - 1940 (aprox.)	Bonequeiro	
Cheiroso	Cheiroso	Morro do Pascoal	1940 (aprox.)	Bonequeiro	
Januário de Oliveira	Ginu	Recife	1930 - 1970	Bonequeiro	
Natanael Oliveira	Capitão Anastácio	Recife	1970 - 2015	Bonequeiro	
Arionaldo Oliveira	Capitão Jatobá	Recife	1970 - 2015	Bonequeiro	
Antônio Alves Pequeno	Antônio do Babau	Mari (PB)	1970 (aprox.)	Bonequeiro	
Luiz Rodinha			2000 (aprox.)	Bonequeiro	
Manuel Guilherme da Silva	Manuel Amendoim	Goiana	1940-1960	Bonequeiro	
Sebastião Cândido				Bonequeiro	
Joaquim do Babau		João Pessoa (PB)		Bonequeiro	
Solon Alves de Mendonça	Mestre Solon	Carpina	1930 - 1980	Bonequeiro	Mamulengo Invenção Brasileira
João Nazaro		São João dos Pombos	1950 - 2000	Bonequeiro	
Zé Grande	Zé Grande da Vitória	Vitória de Santo Antão	1920 - 1960	Bonequeiro	
Chico da Guia	Chico Presepeiro	Carpina	1930	Bonequeiro	
Apolônio		Queimado		Bonequeiro	
Pedro Rosa		Lagoa do Carmo		Bonequeiro	
Severino Amaral Cavalcante	Severino da Cocada	Engenho Guararapes dos Prazeres	1950 - 2015	Bonequeiro	
Carlinhos Babau		Juazeiro do Norte (CE)	1970 - 2015	Bonequeiro	Carroça de Mamulengos
José Faustino			1990	Bonequeiro	
João José da Silva	José Galego	São Lourenço da Mata	1980 - 2015	Bonequeiro	Mamulengo Nova Geração

Raminho				Bonequeiro	
Ermiro José da Silva	Miro	Carpina	1980 - 2015	Artesão e mamulengueiro	Mamulengo Novo Milênio
Bate Queixo				Bonequeiro	
Zé da Banana		Glória de Goitá	1980 (aprox.)	Bonequeiro	
Manuel Marcelino		Vitória de Santo Antão		Bonequeiro	
Maximiano Dantas		Caruaru		Bonequeiro	
Batista				Bonequeiro	
Antônio Maria da Silva	Saúba	Carpina	1960 (aprox.)	Artesão e mamulengueiro	
Inácio Lucindo				Bonequeiro	
Manuel Irineu				Bonequeiro	
Antonio José da Silva	Tonho	Pombos	1980 - 2015	Artesão	
Grimário		Glória do Goitá	2015 (aprox.)	Bonequeiro	
Luiz da Serra		Vitória de Santo Antão	1920 - 1960	Bonequeiro	Mamulengo Nova Invenção Brasileira
Zé de Vina		Lagoa do Itaenga	1960 - 2015	Bonequeiro	Mamulengo Riso do Povo
Zé Lopes		Glória do Goitá	1960 - 2015	Bonequeiro	
João Galego		Glória do Goitá	1980	Bonequeiro	
Chaves Ventríloquo				Bonequeiro	
Francisco Ângelo da Costa	Chico de Daniel	Açu (RN)	1940	Bonequeiro	
José Maurício da Silva	Maurício Bonequeiro	Glória do Goitá	2003 - 2015	Artesão	
Nilson de Moura		Recife	1970 - 1990	Bonequeiro	Mamulengo Só - Riso
Maria de Oliveira		Recife	1970 - 2015	Bonequeira	Mamulengo Só - Riso
Fernando Augusto Santos		Recife	1970 - 2015	Bonequeiro	Mamulengo Só - Riso
José Júlio Souza de Melo	Jurubeba	Recife	1980 - 2015	Bonequeiro	Mamulengo Jurubeba
Chico Simões		Brasília	1980 - 2015	Bonequeiro	Mamulengo Presepada
Sebastião Alves Cordeiro	Mestre Sebá	Caruaru	1980	Bonequeiro	Mamulengo Mamusebá
Bila		Glória do Goitá	1990 - 2015	Bonequeiro	
Sala		Glória do Goitá	2015	Bonequeiro	

Bel		Glória do Goitá	2015	Bonequeiro	
Luis		Glória do Goitá	2015	Bonequeiro	
Manuel		Carpina		Bonequeiro	
Zuza Alves		Feira Nova		Bonequeiro	
Zé das Moças		Passira	1930 (aprox.)	Bonequeiro	
Zé da Burra		Lagoa de Itaenga		Bonequeiro	
Neilton Guedes		Olinda	1980 - 1990 ( aprox.)	Bonequeiro	
Severino Bilú				Bonequeiro	
Zé Ferreira		Buenos Aires (Chã de Oteiro)	1950 (aprox.)	Bonequeiro	
José Arcanjo		Buenos Aires (Chã de Oteiro)	1950 (aprox.)	Bonequeiro	
Zé Sales		Glória do Goitá	1980	Bonequeiro	
Severino Jovino	Biu Jovino	Buenos Aires (Chã de Oteiro)	1950 (aprox.)	Bonequeiro	
Luis Preto		Feira Nova		Bonequeiro	
Severino Joaquim Pereira	Biu de Sabida	Carpina	1932 - 2015 (aprox.)	Bonequeiro	
Severino Maçu		Glória do Goitá		Bonequeiro	
Samuel Alves de Oliveira		Feira Nova	1930 (aprox.)	Bonequeiro	
Sólon Alves de Oliveira				Bonequeiro	
Antonio Severino dos Santos	Antônio Biló	São João dos Pombos	1949 - 1999	Bonequeiro	Mamulengo Nova Invenção
Seu Baixa				Bonequeiro	
Maria Cândida da Silva	Marlene Silva	Pau d'Alho	1985 2015	Bonequeiro	Mamulengo Nova Geração
Mané Preto		Queimado		Bonequeiro	
Samuel				Bonequeiro	
João Pequeno				Bonequeiro	
Severino da Cocada	Biu Timóte			Bonequeiro	
Pai Velho		Chão de Ventena		Bonequeiro	
Otacílio		Chão de Ventena		Bonequeiro	
Biu de Dóia				Bonequeiro	

Zé Catuto		Chã de Alegria	1950	Bonequeiro	
Sebastião Polino		Chã de Alegria	1950	Bonequeiro	
Zé Marinho		Chã de Alegria		Bonequeiro	
Dona Minervina		Chã de Alegria	1950	Bonequeiro	
Pampan		Vicenzia	1950 (aprox.)	Bonequeiro	
Alberto Gonçalves da Silva	Beto	Tracunhém	1990 (aprox.)	Bonequeiro	Mamulengo Americano
Pedro Gonçalves da Silva	Pedro	Tracunhém	1990 (aprox.)	Bonequeiro	Mamulengo Americano
Paibilá		Carpina e/ ou Tracunhém		Bonequeiro	
Miguel Relâmpago				Bonequeiro	

OBS: Os campos não preenchidos referem-se aos dados não encontrados e/ou imprecisos.

## Anexo 2

Figuras	M1	M2	M3	M4	M5	M6	M7	M8	M9	M10	M11	M12	M13	M14	M15	M16	M17	M18	M19	M20	M21	M22	M23	M24
Capitão Raimundo	x	x																						
Quitiera / Quitéria / Dona Quitiera / Madame Quitéria	x	x	x	x		x								x	x	x							x	x
Pisado	x																							
João Redondo	x	x		x		x	x																	
Tou-Seco	x																							
Homem de duas caras	x																						x	
Viúva	x		x												x	x	x							
Velho da Goma	x																							
Caboclo	x					x																		
Mussolini	x																							
Cabo 70 / Cabo vela (Policial)	x	x				x									x	x	x							
Guarda-civil	x																							
Enfermeiro	x																							
Morte	x	x	x	x		x	x								x	x								
Cão (Demônio / Diabo) / Dom Fatusco	x	x	x			x	x								x	x	x						x	
Cachimbinho de Coco/ Cassimicoco / Cacho de Coco	x			x											x	x								
Zé Gago / João Gago	x			x																				
Sapucaia	x																							
Noiva	x																							
Simão (Simão de Lima Condessa)	x	x	x	x										x	x	x								
O menino gêmeo	x																							
O telefone	x																							
A assistência (ambulância)	x	x																						
A tintureira (carro policial para o transporte de presos)	x																							

















**Legenda**

M1 - Doutor Babau

M2 - Cheiroso

M3 - Ginu

M4 - José Petrolino Dutra

M5 - Solon

M6 - Manuel Amendoim

M7 - Manuel Francisco da Silva

M8 - Bate Queixo

M9 - Manuel Marcelino

M10 - Maximiano Dantas

M11 - Saúba

M12 - João Nazaro

M13 - Tonho

M14 - Luiz da Serra

M15 - Zé Lopes

M16 - Zé de Vina

M17 - José Júlio

M18 - Sebá

M19 - Zé da Burra

M20 - Antônio Biló

M21 - Maurício Bonequeiro

M22 - Miro

M22 - Bila

M23 - Zé Grande

### Anexo 3



Tolda de Mamulengo na Associação Cultural de Mamulengueiros em Glória de Goiás, Fevereiro de 2015.



Apresentação de Mamulengo do Mestre Bili. Na foto Mestre Zé Lopes com instrumento e o Mateus. Fevereiro de 2015, Glória do Goiás.



Tolda de Mamulengo na Associação Cultural de Mamulengueiros em Glória de Goiás, Fevereiro de 2015.



'Casa de Farinha' em Glória do Goiás, Fevereiro de 2015.



Bonecos de Mamulengo à venda em Glória do Goitá, Fevereiro de 2015.



Tolda de Mamulengo na Associação Cultural de Mamulengueiros em Glória do Goitá, Fevereiro de 2015.



Apresentação do Mestre Chico Simões na feira em Glória do Goitá, Fevereiro de 2015.



Apresentação do Mestre Chico Simões na feira em Glória do Goitá, Fevereiro de 2015.



Apresentação do Mestre Chico Simões na feira em Glória do Goita, Fevereiro de 2015.



Apresentação do Mestre Chico Simões na feira em Glória do Goita, Fevereiro de 2015.



Público assistindo a apresentação do Mestre Chico Simões em Glória do Goita, Fevereiro de 2015.



Apresentação do Mestre Chico Simões na feira em Glória do Goita, Fevereiro de 2015. Personagem Benedito dentro da empanada.



Mauricio Bonqueira dançando com boneca de pano.  
Feira de Glória do Goitá em fevereiro de 2015.



Apresentação do Mestre Chico Simões na feira em Glória do Goitá, Fevereiro de 2015.



Glória do Goitá - Pernambuco - Fevereiro de 2015



Entrevista com Mestre Bila em Glória do Goitá em fevereiro de 2015.



Entrevista com Mestre Chico Simões em fevereiro de 2015 em Glória do Goitá.



Eu, Pablo, Maurício Bonequeiro, Carissa e Camila em Glória do Goitá em fevereiro de 2015.



I FÓRUM DA REDE DAS CULTURAS POPULARES E TRADICIONAIS – RCPT, na região da Zona da Mata pernambucana, a ser realizada nos dias 6, 7 e 8 de fevereiro de 2015 na cidade de Glória de Goitá – Pernambuco.



Entrevista com Mestre José Júlio em fevereiro de 2015 em Recife



Entrevista com Mestre José Júlio em fevereiro de 2015 em Recife



Mestre José Júlio na tolda organizando os bonecos para apresentação em março de 2015 - Recife



Mestre José Júlio organizando a tábua para apresentação em março de 2015 - Recife



Mestre José Júlio na tábua organizando os bonecos para apresentação em março de 2015 - Recife



Bonecos do Mestre José Júlio na apresentação em março de 2015 - Recife



Apresentação Mestre José Júlio e o personagem Mateus em março de 2015 - Recife



Apresentação Mestre José Júlio em março de 2015 - Recife



Personagens Diabo e Professor Tiridá na apresentação do Mestre José Júlio em fevereiro de 2015 - Recife



Mestre José Júlio e o personagem Professor Tiridá em março de 2015 - Recife