



ARTES CÊNICAS

# A voz das formas

Bonecos de Ronaldo  
Gomes da Silva,  
da dupla Caçuá de  
Mamulengo, da  
região do Seridó (RN)

Teatro de bonecos atravessa  
o tempo e se reinventa  
no jeito de contar histórias

MARCIA CARINI

Catirina – *Olhe, Mané, eu já disse que não quero. Não é não!*

Mané – *Quanto mais difícil, mais gostosa fica...*

Catirina – *Pois me espere aí, você tá querendo muito? Então, eu vou buscar Da Penha, uma amiga minha pra gente resolver isso.*

*(Catirina sai de cena)*

Mané – *Pressão, papai... Duas novinhas, ui.*

*(Catirina entra em cena com um porrete e acerta a cabeça de Mané, que cai para o lado de dentro da tolda)*

**E**sse é um trecho da apresentação de Catarina Araújo de Medeiros, conhecida como Catarina Calungueira, brincante no Seridó, região semiárida do Rio Grande do Norte. A referência à Lei Maria da Penha, que protege as mulheres da violência doméstica e familiar, seria impensável anos atrás nas brincadeiras tradicionais de bonecos nordestinos.

Mas é uma das realidades hoje. Medeiros se aventurou em um universo dominado por homens e, ao lado de outros (e outras) artistas, ressignifica os espetáculos, garantindo que o público continue a se identificar com as cenas e com os personagens.

A história dessa ressignificação faz parte de *Teatro de bonecos popular potiguar* (Editora Escritas), livro lançado em 2025 por André Carrico, do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Resultado de oito anos de pesquisa, a obra reúne a história de 11 brincantes – duas mulheres e nove homens – entre os 55 catalogados pelo pesquisador no estado. A publicação de suas biografias ajuda o leitor a conhecer essa manifestação popular que atravessou séculos e se estabeleceu no Nordeste em data desconhecida. Tampouco se sabe quando teria chegado ao Brasil. “Uma das hipóteses é que os primeiros bonecos tenham vindo nas malas dos jesuítas, no século XVI, como instrumentos pedagógicos usados na catequese dos indígenas”, conta Carrico.

Ao longo dos anos, a arte de construir os mamulengos, que podem ser, por exemplo, de luva,

de vareta e até de vestir, aclimatou-se ao Brasil. Traços ameríndios e referências africanas ajudaram a compor as feições e os adereços dos bonecos. Paralelamente, os clássicos da comédia ibérica se mesclaram à leitura que a cultura popular fez da tradição letrada. “Estabeleceu-se, assim, uma dramaturgia própria em cada um dos nove estados nordestinos”, diz Carrico.

Ainda que com nomes distintos em cada região, as interações se criaram em torno de alguns personagens. Seja chamado de mamulengo, em Pernambuco, ou de João Redondo, no Rio Grande do Norte, ou ainda de babau, cassimiro coco, calunga, entre outras denominações nos estados nordestinos, os jogos e seus esquetes sempre apresentam o negro pobre, o capitão autoritário, o boi de difícil doma e, muitas vezes, criaturas fantásticas, como a alma penada ou o papa-figo, por exemplo.

O fio condutor das conversas é o humor – cômico, irônico, por vezes mordaz –, iluminando injustiças e desconstruindo hierarquias. “Porém piadas machistas, homofóbicas e racistas também eram frequentes”, observa Carrico. “Não por isso ser uma característica do teatro de bonecos, mas porque o olhar da sociedade era assim. O humor apenas acompanhava os costumes vigentes.”

A mudança começa a tomar forma no final da década de 1980, quando Maria Iêda Silva Medeiros (1938-2021) decidiu, aos 50 anos, tornar-se bonequeira em Carnaúba dos Dantas (RN). Conhecida como dona Dadi, ela evitava palavrões em suas apresentações. “Foi uma grande mudança de cenário que abriu caminho para mulheres muito mais jovens, como Catarina Calungueira”, conta Carrico. Hoje, Catarina, aos 32 anos, fomenta a Rede de Bonequeiras no Rio Grande do Norte, que ajudou a criar em 2019. “Essas piadas de mau gosto vêm saindo de cena e percebe-se que provocam incômodo até mesmo entre os brincantes mais antigos”, afirma o pesquisador.

As brigas em cena, como estratégia de humor, ainda são comuns. As lutas de faca tornaram-se escassas, mas as bastonadas permanecem. “Bastões e porretes não são exclusividade dos bonecos brasileiros. Eles aparecem na *Commedia dell’arte* [teatro popular italiano que floresceu no século XVI] e no teatro de sombras turco do século XIV”,





1



2

exemplifica Carrico, que atualmente faz estágio de pós-doutorado na Universidade de Bologna, na Itália, sobre as convergências entre os bonecos populares nordestino e italiano.

**A** violência em cena chamou a atenção – negativamente – de Helena Antipoff (1892-1974). A psicóloga e educadora russa migrou para o Brasil em 1929 para trabalhar na Secretaria de Educação de Minas Gerais. Pouco depois, em 1932, fundou a Sociedade Pestalozzi, em Belo Horizonte, para atender crianças com deficiência física e em situação de vulnerabilidade social. Na década de 1940, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde criou a Sociedade Pestalozzi do Brasil.

“Durante sua formação acadêmica na Europa, ela percebeu que o teatro de bonecos era uma importante ferramenta pedagógica”, comenta a historiadora Tânia Gomes Mendonça, autora do livro *Entre os fios da história, uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina* (1934-1966), lançado no ano passado pela Paco Editorial. A obra é resultado da tese de doutorado que defendeu em 2020, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

Antipoff tinha uma missão educacional bastante clara: os bonecos deveriam levar mensagens positivas às crianças, ajudar no aprendizado e ensinar sobre o bem e o mal. “Ela estava alinhada aos princípios da Escola Nova, movimento que surgiu na Europa e nos Estados Unidos no século XIX e ganhou força no Brasil no início do século XX. Essa corrente pedagógica combatia os processos de memorização e colocava o aluno no centro da aprendizagem, por meio da experiência direta”, relata a historiadora. A experiência direta poderia ser, por exemplo, tanto plantar um grão de

feijão e observar o crescimento da planta como construir bonecos e contar a própria história por meio deles.

E, assim, a partir dos anos 1940, Antipoff criou cursos, estimulou a publicação de livros sobre o assunto e movimentou uma cadeia de professores, arte-educadores e dramaturgos. Nascia com ela uma tentativa de profissionalização do teatro de bonecos até então inédita no Brasil, segundo a historiadora. Naquela década, no primeiro curso de teatro de bonecos oferecido pela Sociedade Pestalozzi do Brasil (RJ), voltado para adultos, os alunos criaram os títeres que manipularam no espetáculo *Auto de Natal*, escrito pela poeta Cecília Meireles (1901-1964). “O trabalho conjugava a tradição do teatro de bonecos europeia com os conhecimentos que os participantes do curso começavam a ter sobre as tradições cênicas brasileiras”, diz Mendonça.

A proposta era muito diferente do que se via no teatro de bonecos popular do Nordeste. “Os textos eram fechados à improvisação e tinham caráter didático: incentivavam as crianças a torcer pelos personagens de boa moral e a adotar práticas de higiene, por exemplo”, relata a pesquisadora.

Na tese, Mendonça compara a trajetória de Antipoff à do bonequeiro argentino Javier Villafañe (1909-1996), um dos mais influentes divulgadores da arte dos títeres naquele país e na América Latina.

Duas gerações de brincantes do Seridó: a partir da esquerda, dona Dadi e Catarina Calungueira

A bonequeira e pesquisadora Ana Maria Amaral com uma de suas criações

3



O artista integrou a primeira geração do teatro moderno de bonecos da Argentina, formada na década de 1930, sob influência do poeta e dramaturgo espanhol Federico García Lorca (1898-1936), que chegou a Buenos Aires em 1933. Villafañe foi apresentado a Lorca e se inspirou em suas apresentações de teatro de bonecos.

Em 1941, Villafañe esteve no Brasil, com sua mala de títeres, e, embora tenha participado de missões pedagógicas, seu trabalho tinha uma proposta diferente daquela da Sociedade Pestalozzi. “No Brasil, a Escola Nova se tornou um projeto de Estado, no início do governo Vargas, na década de 1930. Entretanto, o mesmo não ocorreu no país vizinho e isso garantiu que os bonequeiros argentinos tivessem mais independência em seus processos criativos”, defende a historiadora. “A dramaturgia para crianças na Argentina manteve personagens com traços astutos, oportunistas e maliciosos, como Pedro Urdemales, correspondente ao nosso Pedro Malasartes.”

**A** separação por faixa etária nas artes cênicas é um processo iniciado no final do século XIX. Até então, os filhos acompanhavam os pais em apresentações de teatro e óperas e naquelas ocasiões os bonecos conversavam com todos ao mesmo tempo. Embora hoje seja comum associar os fantoches ao mundo infantil, originalmente eles tratavam de temas adultos com possibilidades muitas vezes impossíveis ao ator

humano. “Para o boneco, não existe limites. Isso é fascinante e assustador para os artistas e para o público”, constata Wagner Cintra, professor do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), *campus* de São Paulo.

Estudioso da temática há 25 anos, Cintra desenvolveu com apoio da FAPESP pesquisa sobre a trajetória da bonequeira e pesquisadora Ana Maria Amaral. Nascida em 1931 em São Paulo, Amaral se formou em biblioteconomia nos anos 1950 e enveredou também pela poesia. No final daquela década, passou uma temporada nos Estados Unidos, onde então residia seu pai. “Foi na convivência com pessoas ligadas ao movimento da contracultura, sobretudo os *beatniks*, que ela se envolveu com o teatro de bonecos”, conta Cintra.

Ao voltar para o Brasil na década de 1970, tornou-se professora do curso de teatro de bonecos criado em 1975 na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP. Permaneceu na universidade até 2014. Ainda nos anos 1970, criou a companhia Casulo – Centro Experimental de Bonecos (1976), posteriormente batizada como O Casulo BonecObjeto. Alguns de seus espetáculos, como *Palomares* (1978), foram apresentados em países como Irã e México.

Segundo Cintra, a bonequeira se tornou figura central no desenvolvimento do teatro de formas animadas no Brasil ao levar o tema para o âmbito acadêmico. O termo “teatro de formas animadas” foi inclusive cunhado por Amaral. “Esse guarda-chuva conceitual abarca o teatro de bonecos, mas também o teatro de sombras e o teatro de objetos, entre outras linguagens em que o inanimado e o humano interagem em cena”, explica o pesquisador.

Em 2023, Cintra publicou o artigo “Periferias de re(in)novación del teatro de títeres en Brasil – Un corte de São Paulo”. Nele, analisa quatro propostas contemporâneas que inovaram na utilização dos bonecos em cena: os grupos Talagadá (Itapira) e Teatro Por um Triz (São Paulo) e as artistas Daiane Baumgartner, de Rio Claro, e Juliana Notari, da capital paulista.

Baumgartner, por exemplo, trabalha com várias técnicas, entre elas a do boneco híbrido, aquele que o artista veste. É assim que interpreta *Caminhos de Violeta* (2023), espetáculo sobre o processo de envelhecimento. “Ao pensar a respeito dessa questão a partir da experiência da mãe, da avó e dela própria, Daiane não está preocupada exatamente com a transformação de seu corpo, mas com o seu lugar como mulher no mundo”, analisa Cintra. “E por meio da boneca Violeta, ela consegue dizer coisas que vão além das palavras.” ●

O projeto, o artigo científico e os livros consultados para esta reportagem estão listados na versão on-line.

Cena do espetáculo *Caminhos de Violeta*, de Daiane Baumgartner

