



Texto traduzido por Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho, doutora em Letras Clássicas, USP; Daniel Yéncken, mestrando em Letras na UFSC; e Maria Brígida de Miranda, professora no Curso de Artes Cênicas da UDESC, doutora em Teatro pela La Trobe University.





# O teatro de bonecos na Itália

John McCormick

Trinity College - University of Dublin



Página 30 - Pulcinella Napolitano em 1780, aproximadamente.

Página 31 - Teatro del Drago. Peça: Pinóquio, Ravena, Itália.

Página 32 - Pesquisador John McCormick e o marionetista italiano Remo Melloni.

As fotos pertencem ao acervo de John McCormick.



Muitas tradições de teatro de bonecos remontam à Itália. Por razões geográficas, sociais, históricas e políticas, algumas das regiões mais pobres da Europa estão na Itália. A emigração sempre foi endêmica. Dentre aqueles que deixaram a Itália, seja de uma forma permanente ou apenas por um período, estavam os artistas cênicos. Os atores da *Commedia dell'Arte* perceberam que poderiam ganhar mais dinheiro no exterior, na França, Espanha, Inglaterra, nos Estados Germânicos ou até na Rússia, e alguns desses atores levaram bonecos com eles. Na metade do século XVII, os bonequeiros e suas companhias viajavam fazendo apresentações de marionetes, que eram frequentemente denominadas de acordo com a figura principal, *Pulcinella*. Os manipuladores de bonecos de luva pertenciam à estirpe de artistas de rua e viajavam com um palco rudimentar e poucos bonecos.

O mais famoso dentre esses artistas foi Giovanni Piccini, de Piacenza, que chegou à Inglaterra provavelmente por volta de 1780 e tornou-se o “pai” do espetáculo inglês Punch & Judy. Já no século XIX, artistas cruzavam o Atlântico com uma frequência cada vez maior, particularmente para visitar a América do Sul.

Há uma pletora de referências na Época Clássica mostrando que na Itália as pessoas conheciam os bonecos. É muito provável que os clérigos medievais usassem marionetes como um meio de ensinar as escrituras, mas que, como os Mistérios Medievais, estas passaram rapidamente para as mãos dos artistas populares e logo se tornaram secularizadas, havendo, também, evidência de simples apresentações de rua com bonecos de luva. Até a unificação em 1861, a Itália era uma série de Estados, em sua maioria governada ou controlada por diferentes potências estrangeiras, e mesmo o desenvolvimento de uma única língua italiana, falada por toda a população, é um fenômeno relativamente recente. Assim como havia uma miríade de dialetos (refletidos constantemente no teatro de bonecos), existia um número de diversas tradições de bonecos.

Por volta do século XVI, os bonecos começaram a aparecer, especialmente em Nápoles, como um acessório nas atividades dos charlatões. A apresentação de uma farsa curta com bonecos – incluindo quase inevitavelmente uma briga entre as figuras, que batiam uma na outra com porretes – era empregada como uma maneira divertida de atrair uma multidão, que poderia, então, ser persuadida a comprar quaisquer remédios ou poções que o charlatão oferecesse. Uma voz estridente e especial foi associada aos bonecos de luva (e algumas vezes às marionetes) desde tempos mais remotos. Paolo Minucci, no seu comentário de 1688 da paródia de *Gerusalemme Liberata*, *Malmantile racquistato*, de Lorenzo Lippi, fala de ‘*un certo fischio*’ [certo assovio] ao fazer os bonecos falarem. Trata-se da ‘*pivetà*’ ou *swazzle*<sup>1</sup> ainda muito usada hoje em dia pelos manipuladores tanto de *Pucinella* quanto de Punch, que é um objeto pequeno colocado na boca e que funciona com o mesmo princípio

<sup>1</sup> O *swazzle* (*swatchel*), que em português chama-se ‘lingueta’, é um objeto feito de duas folhas de metal unidas em volta de uma lingueta de algodão. O objeto é usado para produzir uma voz específica do Punch que é áspera e irritante. O objeto é colocado na boca do artista que faz o *Professor* [título do bonequeiro especialista em fazer o Punch – poderia ser o equivalente, na tradição brasileira do Mestre] no espetáculo de Punch & Judy. Para mais detalhes, ver ‘swazzle’ em Wikipedia, the Free Encyclopedia <<http://en.wikipedia.org/wiki/Swazzle>> (Nota dos Tradutores).

da embocadura de um instrumento musical e distorce a voz quando a pessoa fala.

As marionetes foram associadas desde o início à música e à dança, talvez porque, como figuras articuladas, elas pudessem ser associadas aos “*jigging dolls*” [bonecos dançantes].<sup>2</sup> Diferentemente do boneco dançante, a marionete é diretamente controlada de cima, por meio de uma vara conectada à cabeça e de alguns fios para movimentar as mãos. Possivelmente, a primeira menção a marionetes na Itália se encontra no tratado *De rerum varietate*, de 1557, de Girolamo Cardano: “Pois eu vi muitos outros que eram movidos com vários fios, ora tensos, ora frouxos, e não há nada estranho nisso. Além disso, era interessante porque as danças e movimentos acompanhavam os tempos da música.”<sup>3</sup>

Muitas informações sobre a atividade de bonecos em Roma são dadas pelo teólogo do século XVII, Gian Domenico Ottonelli, em seu tratado *Della christiana moderazione del teatro. Libro detto l' ammonizione d' recitanti, per avisare ogni Cristiano a moderarsi da gli eccessi nel recitare*.<sup>4</sup> Ele descreve o teatro de bonecos de luva e suas figuras:

Para este propósito, alguns aparecem na plataforma e aparecem dentro de um castelo simulado, feito de pano. Há malabaristas com vários ‘*fantocci*’ conhecidos como ‘*burattini*’, que são pequenas figuras, com as quais eles fazem gestos e falam com grande força para provocar prazer e riso nos espectadores. Quando não ocorre com obscenidade, isso permanece no plano de uma curiosa forma de diversão popular e plebéia. Mas, quando palavras de baixo calão são ouvidas ou coisas imorais são mostradas, como

---

<sup>2</sup> O *jigging doll* ou *limberjack* é um tipo de boneco de madeira com o torso fixo e as pernas articuladas. O efeito obtido com esse boneco é um tipo de sapateado, por isso, também, é considerado um instrumento de percussão (Nota dos Tradutores).

<sup>3</sup> Livro XII ‘De artificii humilioribus’, cap. LXIII. A primeira parte do parágrafo descreve dois sicilianos com seus bonecos *planchette*. Citado em *Burattini e marionette*, 1980, p.14.

<sup>4</sup> Florence, Bonardi, 1652. As seções relevantes são reproduzidas em Cipolla e Moretti, *Commedianti figurati*, 2003, p. 23-38.

infelizmente acontece com frequência, então os *burattini* e suas barracas (*castello*) servem ao demônio dos infernos para destruir muitas almas, o que é uma grande ofensa contra o Criador; e o Malabarista e Charlatão [*Ciarlatano*]<sup>5</sup> é um ministro da imoralidade vergonhoso e infame e um caminho para a perdição eterna.<sup>6</sup> [Itálico dos tradutores].

Ottonelli também descreve artistas nas praças que usam tanto marionetes quanto figuras de sombras para contar uma estória ou criar uma ação dramática. Refere-se a figuras como ‘*pupazzi*’ e fala de dois tipos de espetáculo: aqueles nos quais as figuras (especialmente as de sombras) não falam, mas agem para acompanhar a estória contada pelo apresentador, e aqueles nos quais os próprios bonecos são os substitutos dos atores em uma ação dramática. Ottonelli fornece mais detalhes sobre o palco e as marionetes de haste de controle na cabeça. Comenta a habilidade delas de dançar e o uso de acompanhamento musical por um violino ou guitarra, mencionando uma companhia com mais de cem figuras que apresentava peças, em certo período do ano (presumivelmente no carnaval). Um ator falava por todos os personagens, outro manipulava todas as figuras com a ajuda de um assistente, enquanto outros dois eram responsáveis por mudanças de cena – uma indicação do forte paralelo entre o teatro de marionetes e o de atores humanos.

De acordo com Ottonelli, o palco de marionetes usado para apresentações de rua era aproximadamente da altura do peito de um homem em pé, com uma abertura de dois palmos de altura, aproximadamente 46 centímetros, um palco da mesma profundidade, e em torno de dois braços (*braccia*), aproximadamente 2.29 metros de largura.

---

<sup>5</sup> A palavra charlatão vem do verbo *ciarlare*, que significa conversa fútil, mexerico, tagarelar (Nota dos Tradutores).

<sup>6</sup> Ottonelli, p.437. Reproduzido por Cipolla e Moretti, *Commedianti figurati...*, 2003, p.31. Cali, 2002, p.69, indica que isto parece ser a primeira vez que ‘*burattino*’ é usado no sentido de boneco.

O palco era iluminado por grande número de luzes, por cima e por baixo, o que teria tornado possíveis as apresentações noturnas, e a frente era um emaranhado de cabos.<sup>7</sup> Uma companhia itinerante de teatro de bonecos, notavelmente similar a esta descrita por Ottonelli, é a de Bonecos de Santo Aleixo, em Portugal, que tem até uma tela dupla de finos fios estendidos em frente à abertura do *proscenium*, e correspondente ao emaranhado de cabos mencionado por Ottonelli.

A idéia de usar figuras artificiais para animar os conceitos cênicos do teatro barroco pode ser encontrada em Sebastiano Serlio, livro 2, capítulo III, de *De Architectura* (1545). Serlio defendia o uso de figuras planas que poderiam aparecer ao fundo do palco na perspectiva da cena, enquanto os atores humanos apareceriam em primeiro plano na cena. Ambas iriam animar a cena e teriam tamanho adequado para contribuir com a ilusão de profundidade. Já no século XVII, membros da aristocracia e príncipes da igreja começaram a ter seus próprios teatros de bonecos privados para apresentar óperas miniaturizadas com todas as maravilhas do barroco. Os bonecos poderiam ser, também, uma forma aceitável de desviar das freqüentes objeções da igreja aos atores humanos. Em Roma, nos anos de 1680, Filippo Acciaoli criou um teatro de bonecos usando figuras planas que eram manipuladas por baixo e que poderiam fazer gestos por meio de cabos, usando um mecanismo simples. No Teatro San Moise, em Veneza, entre 1682 e 1684, uma companhia, provavelmente organizada por Acciaoli, apresentou uma série de óperas, para as quais escreveu os libretos. Estas eram apresentadas por figuras de madeira, provavelmente marionetes, em um teatro com entrada paga.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> A descrição de Ottonelli é citada por Cipolla e Moretti, *Commedianti figurati*, 2003, p.35.

<sup>8</sup> Poucos anos mais tarde, o Cardinal Ottoboni, vice-chanceler da Igreja Católica Romana, converteu uma parte do Palácio Cancellaria em Roma, para apresentações privadas de óperas (algumas escritas por ele mesmo). Este era provavelmente também um teatro com figuras trabalhadas por baixo, como as de Acciaoli. Filippo Juvarra, um dos grandes pintores de cenário e arquiteto do início do século XVIII, trabalhou nisso para ele.

Veneza, a cidade do teatro por excelência no século XVIII, era conhecida por seus teatros de marionetes, que imitavam o esplendor cênico do palco de ópera. Sabemos que os teatros de marionetes privados eram populares no século XVIII, e dentre as poucas marionetes venezianas do século XVIII que sobreviveram estão as da família Grimani e outra coleção, agora no Museu Davia Bargellini, em Bolonha. É mais provável que estas foram encomendadas a artistas profissionais e entalhadores (como foram as da família Borromeo de Milão, alguns anos antes), e esta é outra indicação de uma atividade amplamente praticada e talvez não muito documentada.

É difícil datá-las exatamente, mas o torso longo e delgado indica o século XVIII. Muitas têm mãos e pés de chumbo e são controladas por um cabo teso, preso à cabeça, e fios presos às mãos. Fios nas pernas são raros, a menos que necessários para efeitos especiais como ajoelhar-se. Algumas são equipadas com bocas que abrem e isto era usado provavelmente não pelo efeito realista, mas apenas para certos personagens, como *Pantalone*, que podia quebrar a estrutura e dirigir-se diretamente ao público. Estas são figuras pequenas, porém não menores que as descritas por Ottonelli. As usadas em espaços amplos para apresentações públicas poderiam ser maiores, mas geralmente se considera que as marionetes tiveram seus tamanhos aumentados ao longo do século XIX.

Durante o século XVIII, parte do repertório dos teatros de bonecos refletia as peças religiosas de um período anterior, com grande inclinação por peças de santos e episódios bíblicos, como *O Dilúvio* ou *O Filho Pródigo*. Outra parte era muito semelhante a dos comediantes da *Commedia dell'Arte*: o uso de personagens fixos mascarados com *Pulcinella*, *Arlecchino*, *Brighella*, *Pantalone*, Doutor, *Tartaglia*, *Colombina*. Ao final do século XVIII, as “máscaras”, como eram chamados esses personagens, caíram em desuso nos teatros de atores, porém continuaram no teatro de bonecos, especialmente nos bonecos de luva, até os dias de hoje.

A Itália foi profundamente afetada por mudanças sociais após a invasão napoleônica; muitas idéias do Iluminismo e da Revolução

Francesa começaram a circular entre a população. Havia uma nova concepção de que a autoridade poderia ser desafiada especialmente pela boca de um boneco. Esse também foi um período de considerável mobilidade social, caracterizado, às vezes, pela simples saída dos camponeses da pobreza absoluta em que viviam, e, às vezes, pelo crescimento das cidades e o desenvolvimento (ainda que limitado) de indústrias, especialmente no Norte. Muitas pessoas foram para as estradas para tentar algum meio de sobrevivência, e alguns buscaram os bonecos para esse fim.

Com o crescimento das cidades, estas se tornaram lugares onde o artista poderia ter esperanças de encontrar um público maior, nas ruas ou em lugares fechados. As companhias itinerantes de teatro de marionetes apresentavam uma versão do teatro de atores miniaturizada. Em cidades maiores, passaram a existir teatros permanentes de marionetes, que podiam ser encontrados em Roma e Nápoles, mas também em cidades mais ao norte, especialmente em Milão e Turim.

A terminologia pode apresentar um problema, em italiano não há uma palavra única e genérica para uma figura animada. A palavra *Burattino* era freqüentemente usada no italiano moderno, porém, passou a denotar apenas o boneco de luva. “*Marioneta*”, palavra derivada do francês “*Marionnette*”, não era tão amplamente usada até os tempos modernos. No sul da Itália, as marionetes eram freqüentemente chamadas de “*pupi*” e eram conhecidas por um repertório baseado no romance medieval, mais estreitamente relacionadas aos artistas de rua que eram contadores de histórias.

A grande era do teatro italiano de bonecos foi do início do século XIX até a metade do século XX. A sátira floresceu em Roma devido à natureza especial da cidade, governada por eclesiásticos e controlada por um Papa, que muitas vezes poderia ser extremamente autoritário e hostil ao entretenimento. Um teatro de marionetes bastante popular era o Fiano, no qual, entre 1810 e 1840, uma enxurrada constante de piadas era direcionada aos aspectos mais ambíguos da Igreja por meio do personagem *Cassandrino*, um homem velho, com um

interesse considerável por mulheres jovens, reconhecível em tudo – exceto por sua roupa secular – como um tipo mundano de eclesiástico que abundava nas ruas. Com *Cassandrino* como a figura cômica, o Fiano freqüentemente apresentava paródias das óperas com cenários elaborados, como *L’Italiana in Algeri*, de Rossini (cujo título foi modificado para *‘L’Italiano’*, para satisfazer os censores). As platéias mais populares em Roma iam a um dos teatros próximos ou à Piazza Navona, principalmente, o Ornani (mais tarde Emiliani), ou até aos do populoso distrito de Trastevere. Os teatros, que haviam desaparecidos pelo final do século, apresentavam marionetes de haste em armaduras, geralmente chamadas de *pupi* e apresentavam as platéias com um repertório heróico, geralmente chamado “*cavalleresche*” ou “*guerresche*”, que era baseado, principalmente, nos ciclos de lendas associadas a Carlos Magno. Estes haviam sido passados adiante pelos escritos de Ariosto, Boiardo e Pulci, e eram uma fonte material para os artistas de rua contadores de estórias ou “*contastorie*” (conhecidos como “*rinaldi*”, em Nápoles, em homenagem ao herói popular *Rinaldo*). Como as atuais novelas de televisão, estes contadores ficavam noite após noite contando muitos episódios e isto correspondia ao que poderia ser chamado teatro brechtiano, em vez da forma aristotélica de teatro.

Em Nápoles e na Sicília, um papel pintado ou um “*cartellone*” era pendurado fora do próprio teatro com uma pintura indicando o episódio do dia. Em Palermo era muito comum um “*cartellone*” ser pintado no pano, que poderia ser dividido em seis ou oito partes. Um pequeno sinal “*oggi*” (hoje) talvez fosse anexado para indicar o episódio do dia. Em Catânia, o “*cartellone*” era bem maior, pintado em papel de embrulho, e cada um representava apenas um episódio. O principal assunto era o de batalhas entre Cristãos e os Sarracenos, e, na realidade, este tipo de teatro de bonecos era uma extensão da tradição folclórica mediterrânea geral dos Mouros e Cristãos. Os Sarracenos poderiam ser conhecidos por sua crueldade, mas o personagem mais odiado era *Gano di Magonza*, o traidor que finalmente causou a destruição dos defensores de Carlos Magno em

Roncesvalles. Em Roma e Nápoles e originalmente na Sicília, *Pulcinella* fazia o cômico escudeiro para as figuras heróicas de *Orlando* ou *Rinaldo*, paladinos de Carlos Magno.<sup>9</sup>

Alguns textos completos sobreviveram, mas a maioria dos “*pupari*” (como eram chamados os bonequeiros no Sul) trabalhava a partir de um enredo, da mesma maneira que os atores da *Commedia dell’Arte*. O enredo simplesmente indicava as diferentes cenas em que o episódio do dia poderia ser dividido e servia como um tipo de lembrete. Dependendo do nível de alfabetização do *puparo*, o material poderia ser oralmente transmitido ou baseado em suas leituras. Um estoque de enredos era considerado como componente do capital de uma companhia. Em muitos casos, especialmente onde houvesse laços familiares, os enredos circulavam de uma companhia para outra.

Em Palermo era comum para o *puparo* fazer todas as vozes e, em muitos aspectos, ele era semelhante a um artista de rua contador de estórias, com a diferença de que usava bonecos como um forte auxílio visual. Na Catânia, o *puparo* raramente manipulava as figuras. Acredita-se que o estilo heróico de bonecos tenha sido trazido de Nápoles para a Sicília, por volta da década de 1820.

A Catânia era uma cidade mercantil e como tal possuía uma grande população de classe média, que costumeiramente freqüentava os teatros de *pupi*. Dentre os mais antigos registros de artistas na Catânia estão as famílias Crimi e Grasso, na metade do século XIX. O repertório básico era o heróico, com algumas peças religiosas, mas por volta de 1900 há versões populares do romance medieval, como *Erminio della Stella d’Oro*. Já no final do século XIX, os bonecos da Catânia começaram a aumentar de tamanho e talvez na proporção dos teatros, que podiam receber em torno de 500 espectadores e eram também freqüentemente usados para apresentações de atores humanos. As figuras atingiram uma altura de 130-140 centímetros e eram proporcionalmente pesadas. Geralmente, os bonequeiros

---

<sup>9</sup> Uma figura romana popular era o *Rugantino*, que ocasionalmente substituía *Pulcinella* como um anti-herói cômico.

posicionavam-se sobre uma ponte que era alta o suficiente para permitir que o espaço detrás fosse usado para cenas que requeressem um palco mais profundo para os efeitos especiais.

Em Palermo havia um hiato social maior entre, de um lado, a nobreza e a Igreja, e, do outro, uma enorme população empobrecida, vivendo na miséria. Os teatros *pupi* de Palermo eram muito pequenos, situados nas ruas de fundos, e como muitos do bairro Trastevere, orientados para uma platéia bem local. Dos bonequeiros conhecidos, os mais antigos foram Alberto Canino e a família Greco, por volta de 1830. O repertório de cavalaria tinha um significado especial em Palermo com os seus castelos e catedral normandos e as platéias identificavam-se com a época heróica, que foi convertida em um tipo de mitologia siciliana nacional. Os sicilianos precisavam criar um tipo de mito nacional situado em um passado remoto e que aderissem a um número de valores morais, sociais e códigos de honra que têm sido freqüentemente vistos como a expressão do espírito da Máfia. Há um paralelo que pode ser traçado entre o culto do *pupi*, interpretando materiais heróicos na Sicília, e o despertar da consciência nacionalista em outras partes da Europa, mais notadamente na Irlanda e na Finlândia. Entre 1858 e 1860, Giusto LoDico, um professor de escola primária com pouca educação, publicou seu *Paladini di Francia*, um compêndio de estórias dos ciclos Carolíngios e Arturianos, trazendo uma forte influência de Ariosto, Boiardo e Pulci. Gradualmente, ele tornou-se um tipo de *vade-mecum* para os *pupari*, oferecendo-lhes uma fonte pronta de material sobre cavalaria.

Em Nápoles, as estórias dos ‘*guappi*’ e a ‘Camorra’, com suas apresentações realistas da rale napolitana, pareciam mais relevantes que remotos tempos heróicos. Heróis e vilões eram em sua maioria tirados do submundo, mas como os cavaleiros, eles também operavam de acordo com um número de códigos de honra, e nas apresentações uma briga de facas era o equivalente a um combate com espadas no repertório heróico. O repertório heróico foi eclipsado, mas não morreu. Foi encorajado pelas autoridades, que

estavam bem menos felizes com as peças sobre a Camorra, e isso continuou durante o período fascista. Fora de Nápoles, na Campagna, em Puglia e noutros lugares, o repertório urbano da ‘Camorra’ não gozava de forma alguma do mesmo sucesso.

No Norte, no início do século XIX, havia um grande número de companhias itinerantes de marionetes. A maioria ficavam por um período de algumas semanas em cada cidade, apresentando-se em teatros, salões, celeiros, conventos abandonados ou quaisquer lugares que estivessem disponíveis, apresentando um amplo repertório com esperanças de que a mesma platéia fosse retornar várias vezes. A companhia típica era formada por uma família, embora pudessem ser admitidos auxiliares.

A família Lupi, de Ferrara, estabeleceu-se em Turim por volta de 1820. Assim como todas as companhias, ela possuía sua própria máscara cômica favorita, nesse caso *Arlecchino*, que fazia um papel pequeno e comentaria a ação. No início do século, o repertório era em sua maioria o do teatro do século XVIII, com um grande número de arlequinadas, mas o mascarado *zanni*, *Arlecchino*, sobreviveu por muitos anos, após o desenvolvimento de um repertório mais moderno pela companhia. Os principais rivais dos Lupi eram os Bellone e Sales, dois artistas de bonecos de luva que tinham seus próprios teatros. Suas figuras cômicas eram os recém-criados *Gianduja* (ocupando o lugar do camponês *Gerolamo*, que era inaceitável durante o período napoleônico, uma vez que o seu nome era o do irmão do Imperador). *Gianduja* tornou-se gradualmente a figura emblemática para Turim e seus arredores e, em 1865, depois da morte de Sales, fez uma dobradinha com o *Arlecchino*, de quem finalmente ele tomou o lugar, no teatro Lupi. Nos anos de 1820, os Lupi apresentavam-se em um tipo de barraca num jardim, mas em seguida eles mudaram para o teatro San Martiniano. A reputação deles cresceu e eram conhecidos pelo esplendor de suas encenações. Todos os grandes sucessos do teatro da metade do século XIX, incluindo o repertório parisiense, encontraram o próprio caminho para o palco dos Lupi. Seus cenários eram pintados pelos principais

pintores de cena da época, incluindo os que decoraram o palco do Teatro Reggio de Turim. Em 1884, mudaram-se novamente, desta vez para um teatro com capacidade acima de 1.000 espectadores sentados, o Teatro d'Angennes, que iria permanecer como sua casa até o final da década de 1930. O teatro Lupi era agora um dos teatros mais em voga em Turim. Em 1872, superaram o Teatro Reggio de Turim ao apresentar o grande sucesso de La Scala, a *Aida* de Verdi, como um balé (no início, sem nenhum das músicas de Verdi). Ela foi envolta por uma peça cômica na qual *Gerolamo*, prefeito de uma cidadezinha, contratou uma trupe de terceira, especificando que ele não queria nenhuma cantoria e que lhe fosse dado um final feliz. Na última metade do século, o repertório dos Lupi moveu-se na direção dos grandes espetáculos musicais, tais como *Ballo Excelsior* de Manzotti. As grandes revistas do ano em Turim tornaram-se muito populares e permitiram trazer para o palco de marionetes todas as últimas descobertas da ciência e dos transportes. Giuseppe Fiando, com *Gerolamo* como sua principal máscara cômica, ao aparecer em diferentes papéis a cada produção, criou seu teatro em Milão durante o período napoleônico e rapidamente tornou-se uma instituição milanesa. Quando este teve de ser demolido, na década de 1860, um novo teatro foi especialmente construído e permaneceu em uso até 1957. A família Fiando o gerenciou até 1881. Durante os últimos anos do século, as companhias Colla e Zane, duas das maiores companhias desse período, se apresentam no *Gerolamo* e finalmente a companhia de Carlo Colla e Figli tornou-se a companhia residente em 1911. Eles apresentaram um repertório muito semelhante ao do teatro Lupi, e, como os Lupi, atendiam amplamente ao público juvenil.

Palcos simples de bonecos de luva poderiam ser encontrados nas ruas de uma ponta a outra da península. Estes eram operados por solistas, normalmente acompanhados por alguém (parceiro, esposa ou garoto) para coletar dinheiro, oferecer música (frequentemente um violino) e algumas vezes trocar gracejos com ambos: bonecos e público. Tais palcos aparecem repetidamente em

pinturas topográficas e gravuras do século XVII em diante e eram evidentemente percebidos como parte integrante da vida das ruas. Os espetáculos solo mais simples são exemplificados por Gaetano Santangelo, conhecido como Ghetanaccio, que esteve ativo em Roma na década de 1820 e foi também conhecido por seu humor agudo e satírico, que freqüentemente o jogava na prisão. Ele trabalhou com uma figura sulista de *Pulcinella*, mas regularmente em combinação com uma figura inventada recentemente, o *Rugantino*, uma figura mais grotesca de estatura baixa, vestida com um figurino estilo militar, que era realmente uma paródia do capitão fanfarrão da *Commedia dell'Arte*. Tais espetáculos eram semelhantes ao inglês Puch & Judy (que deriva deles). Consistiam em encontros entre a figura principal e uma série de outras e eram animados por numerosas e freqüentemente bem coreografadas brigas de porretes.

No Vale do Rio Pó e áreas adjacentes a Bergamo, aflorou uma tradição muito importante de bonecos de luva. Já no final do século XVIII, havia companhias itinerantes de bonecos de luva apresentando um repertório dramático não completamente diferente das companhias de marionetes. As companhias de bonecos de luva retiveram as máscaras da *Commedia dell'Arte* por bem mais tempo que as companhias de marionetes, mas também adotaram novas máscaras locais, a maioria criadas durante o período napoleônico. Bergamo tinha *Gioppino*, um personagem caipira reconhecível por um papo triplo; Piemonte possuía *Gerolamo*, *Gianduja* e *Famiola*; mas a tradição de luva mais rica estava em Emilia Romagna, cujas máscaras incluíam *Fagiolino* e *Sandrone*. Ao manter o espírito da Revolução Francesa, a maioria das máscaras novas era de personagens positivas, com uma forte crença na justiça natural, que eles geralmente distribuía com um pesado porrete. As empanadas desta área tornaram-se maiores para acomodar mais que um bonequeiro e eram muitas vezes armadas em locais mais protegidos, debaixo das galerias ou em locais fechados, onde uma taxa de ingresso pudesse ser cobrada. Com freqüência, o repertório era parecido com o dos teatros de marionete, mas as máscaras da *Commedia* tinham

usualmente o papel maior e a própria apresentação tendia mais para a comédia do que para as lágrimas.

Na metade do século, os teatros e as edições baratas de ficção popular (incluindo versões condensadas em prosa de dramas e óperas) começaram a dar dinheiro, a partir de um material facilmente acessível. Entre estes, encontramos clássicos como o *Povero Fornaretto di Venezia*, de sentimento revolucionário, no qual um banqueiro é acusado e executado por um assassinato cometido por um nobre cornudo. O banditismo era endêmico na Itália, especialmente nas regiões pobres do sul da Itália, onde muitas vezes ele poderia ser um segundo emprego. Os bandidos eram normalmente apresentados como figuras tipo Robin Hood, ajudando os pobres e opondo-se às autoridades, de quem constantemente sofriam injustiças (em alguns casos os bandidos eram simplesmente apresentados como criminosos ilustres e temidos). Os mais celebrados incluíam Giuseppe Musolino, Maino della Spinetta e Stefano Pellone (Il Passatore).

As peças de bandidos também combinavam com o desejo popular por assuntos atuais e locais. As platéias gostavam das encenações de batalhas e particularmente das campanhas de Garibaldi. As “cinque giornate” (os cinco dias) a sublevação de Milão de 1848 contra os austríacos, assim como a revolução em Palermo contra os Borbouns ou a anterior *Pietro Mica* (na qual um soldado/suícida bomba no século XVII salvou sua cidade de Turim dos franceses) eram temas que satisfaziam a onda crescente de nacionalismo.

Com exceção da Sicília, as companhias de marionetes começaram seu declínio nos primeiros anos do século XX. As platéias populares se amontoavam nos cinemas e nas platéias de marionetes a porcentagem de crianças aumentava. Isso afetava a programação e as encenações. As grandes companhias de marionetes (com exceção da Colla e Lupi, que tinham seus próprios teatros em cidades grandes) encontraram a situação econômica muito difícil e os membros mais jovens das famílias procuravam em outros locais por empregos com melhor remuneração. Algumas companhias de marionetes (Salici-

Stignani e Monticelli, por exemplo) chegaram a mudar para bonecos de luva.

Em 1914, Vittorio Podrecca abriu seu Teatro dei Piccoli no Palácio Odescalchi em Roma, agrupando membros de algumas das antigas companhias de marionetes. Seu objetivo inicial era o entretenimento de qualidade para os jovens, mas isso rapidamente provou ser um grande sucesso no meio da intelligentsia artística. Por meio do palco de marionetes, Podrecca tratou de apresentar a vanguarda européia ao teatro italiano, apresentando excelentes valores de produção enquanto a cenografia era feita pelos artistas, em vez dos pintores mais tradicionais de cenários. Uma grande parte do repertório consistia de óperas menos conhecidas do século XVIII, algumas das quais já estavam nos repertórios das marionetes que foram trabalhar com Podrecca. Ele também introduziu novos trabalhos, contratando os *Balli Plastici* do artista futurista Fortunato Depero e uma nova ópera, *La Bella dormiente nel Bosco* (A Bela Adormecida), de Ottorino Respighi. A companhia incluía bons cantores e uma pequena orquestra. Podrecca viajava para muitos lugares, primeiro na Itália e depois para o exterior, e onde quer que fosse era aclamado. Em 1922, a companhia visitou o Uruguai, a Argentina e o Brasil, Londres e Nova Iorque, em 1923. Nos Estados Unidos, seus integrantes descobriram que as platéias preferiam os números de variedades às óperas; então estas gradualmente desapareceram do repertório. Em 1939, quando a Segunda Guerra Mundial estourou, a companhia estava no México. Seus integrantes mudaram-se para Nova Iorque, mas tiveram de deixar os Estados Unidos às pressas para evitar o confinamento. Uma companhia com 24 membros tinha uma alta manutenção e os custos eram elevados. Graças à ajuda de Arturo Toscanini, eles chegaram ao Brasil, mas quando foi declarada a guerra ao Eixo, tiveram de ir para a Argentina, retornando à Itália apenas em 1951. Podrecca morreu em 1959 e sua companhia lutou para sobreviver até 1964.

A mudança de percepção do teatro de bonecos como uma arte foi encabeçada por Maria Signorelli, cujo pai tinha ajudado a

subsidiar Podrecca; ela mesma implantou a seção italiana da UNIMA, e também reuniu uma enorme coleção privada de bonecos. Depois da guerra, criou sua própria companhia, a Opera dei Burattini em Roma, usando materiais e *designs* não-conveccionais. Ela também foi uma das primeiras a empregar figuras de escultura macia.

Os anos de 1960 realmente sinalizaram o fim da grande onda popular de teatro de bonecos. Mesmo os *pupi* sicilianos não puderam resistir à nova prosperidade do mundo pós-guerra, ao consumismo e, sobretudo, ao advento da televisão. A própria televisão ofereceu um meio para alguns bonequeiros, notadamente Maria Perigo, criadora do rato Topo Gigio.

Na década de 1960, a disseminação de uma cultura de massa consumista, trouxe um novo interesse pela cultura popular, não apenas classificada como folclore. Apareceu uma nova consciência sobre o valor de se preservar as tradições pela sua prática. Uma geração mais nova começou a ver o valor de continuar uma atividade que esteve em suas famílias por algumas gerações, enquanto a profissão também atraía pessoas de uma formação educacional maior, que estavam preparadas para devotar suas vidas aos bonecos. Um excelente exemplo é Bruno Leone, de Nápoles, que nos anos de 1980 foi atraído por um dos últimos artistas do espetáculo napolitano denominado “*guaratella*” (*Pulcinella*), o encontrou e fez dele seu mestre. Também pesquisou a história e o contexto social do *guaratella*, descobriu velhos roteiros ou enredos numa tentativa de trazer a atividade de volta como uma forma viva e não apenas como um museu. Criou novas peças e freqüentemente com ressonâncias políticas (por exemplo, uma peça sobre Bush e Bin Laden não muito tempo depois do 11 de setembro). Por certo tempo, também, implantou uma escola que formava um número de jovens capazes de trazer para a atualidade a tradição do *Pulcinella* de Nápoles. Algo similar aconteceu com o *pupi* siciliano, notadamente com Mimmo Cuticchio, que criou um novo tipo de apresentação, combinando a arte do *puparo* com a do artista de rua contador de estórias, na qual

o apresentador está no palco, algumas vezes usando os *pupi* totalmente a mostra, mas os elementos do espetáculo mais antigo continuam ao fundo. Cuticchio teve um sucesso particular com *Don Giovanni*, de Mozart, apresentado desta forma, e visto pelos olhos de Leporello, que se tornou uma personagem das ruas de Palermo.

Devido à extraordinária riqueza dessas várias tradições de bonecos, a Itália foi relativamente lenta em aderir o desenvolvimento dos bonecos modernos, cuja ênfase mudou consideravelmente para a Europa Ocidental, nas décadas seguintes à Segunda Guerra Mundial. Contudo, a paisagem do boneco italiano foi significativamente afetada pela criação de festivais, notadamente da Cervia, que dos anos 1960 em diante introduziu muitas companhias estrangeiras na Itália e também abriu um espaço para o trabalho de jovens artistas ou de companhias experimentais italianas.

Durante aqueles anos, a Itália seguiu outros países, pondo o bonequeiro no palco junto com os bonecos e, assim, flexibilizando o espaço do palco. Para complicar mais ainda, muitas companhias apresentam encenações que combinam diferentes formas no mesmo trabalho, freqüentemente misturando sombras e projeções ou vídeo, empregando figuras não-animadas e usando objetos normais, ou mesmo partes do corpo para a comunicação com a platéia. O festival Cervio, que abre tantas formas diferentes de teatro de bonecos, precisou encontrar um novo termo, uma vez que o italiano não tem um termo genérico como o inglês “*puppet*” ou o francês “*marionnette*”. Como resultado a expressão “*teatro di figura*” foi escolhida.

Os pioneiros do teatro de objetos foram a Briciole Company, nascida no final dos anos 70 e também pensada como um “teatro de imagens”, em que a estrutura da narrativa direta ou dramática é freqüentemente abandonada. Eles buscam inspiração na imaginação da criança e as suas primeiras encenações de *The Little Prince* [O Pequeno Príncipe] e *The Wizard of Oz* [O Mágico de Oz]. Empreenderam a busca de uma nova linguagem de teatro usando bonecos ou quaisquer outras coisas. Assondelli e Stecchettoni, de

Bergamo, empregaram uma ampla técnica, que também depende da dinâmica criada pela relação entre o bonequeiro e o objeto. Para outros, notadamente Gyula Molnár e Gigio Brunello, com seu *Macbeth all'improvviso* (2001), as convenções do teatro de bonecos de luva aparentemente padronizado são completamente questionadas em uma tentativa auto-referente de um grupo de máscaras da *Commedia* que encena *Macbeth*, a despeito do bonequeiro, ao mesmo tempo levantando a questão Pirandelliana do que é ou não real no teatro. A idéia do boneco como metáfora e o extensivo uso da metonímia oferecem a base para grande parte do trabalho altamente teatral (e freqüentemente operístico) de Claudio Cinelli. Em seu solo *Just One More Kiss* [Só Mais Um Beijo], um par de olhos e umas poucas penas montadas na mão podem tornar-se um personagem de *La Traviata*, enquanto suas produções de grande escala empregam várias formas, incluindo as sombras e bonecos do tamanho do corpo humano. Numa perspectiva internacional, a mais importante contribuição para a arte do teatro de marionetes foi o trabalho de sombras de Gioco Vita, de Piacenza. Inicialmente, um grupo de teatro experimental inspirado na trupe do Bread and Puppet e outros, e em 1978 optaram pela luz e sombra como seu principal meio de expressão em *Il Barone di Munchausen* (as figuras foram desenhadas por Lele Luzzati, o celebrado *designer* [cenógrafo] de ópera, que posteriormente colaborou com eles em vários projetos). Inspirados pelo artista francês, Jean Pierre Lescot, romperam a convenção de uma única fonte de luz para projetar sombras. Projetores de diversos ângulos permitiram a superposição de sombras, tanto pretas quanto coloridas. Em sua evolução, substituíram a tela fixa por cortinas móveis de seda com sombras projetadas em ambas as direções: frontal e traseira, e luzes móveis freqüentemente seguradas pelos próprios operadores, dando assim um extraordinário grau de flexibilidade. Em muitos casos em seus trabalhos os bonecos tridimensionais são combinados com sombras. Com *Il corpo sottile* de 1988, e mais tarde com o seu *Orfeo e Eurydice* (1998), o corpo do ator foi também usado para projetar sombras.

O trabalho deles resultou em uma total liberação do espaço cênico, dando a este a mais extraordinária flexibilidade e fluidez, oferecendo o que é freqüentemente um efeito cinematográfico, enquanto permanece com um tratamento essencialmente de baixa tecnologia e artesanal, o mesmo permite propositadamente que o espectador veja como é feito através da abertura ocasional das telas. Fora de suas próprias produções, Gioco Vita tem trabalhado em co-produções com muitas grandes casas de ópera.

Seguindo uma linha bastante diferente da companhia Briciole, a Companhia Gioco Vita desenvolveu um teatro de imagens. O teatro de sombras sempre existiu em relação a outras formas de teatro de bonecos, mas Gioco Vita deu a ele uma nova importância, a tal ponto que, em nível internacional, provavelmente esta seja a mais significativa contribuição individual da Itália para a arte do teatro de marionetes no final do século XX.<sup>10</sup>

## Referências

- ALLEGRI, Luigi. *Per una storia del teatro come spettacolo: il teatro di burattini e di marionette*, Università di Parma, 1978.
- Burattini e Marionette in Italia* (Cat. of exhibition at Museo della Scala, 1967) (ed. Maria Signorelli).
- Burattini e marionette in Italia dal cinquecento al giorni nostra: testimonianze storiche artistiche letterarie*, Catalogue. Rome: Palombi, 1980.
- CAPPELINI, Pino. *Baracca e Burattini — il teatro popolare dei burattini nei territori e nelle tradizioni lombarde*. Bergamo: Gutenberg, 1977.

---

<sup>10</sup> Uma companhia mais recentemente formada, Controluce de Turim, tem muitas semelhanças técnicas com a de Gioco Vita, mas muitas vezes tem conseguido uma síntese fantástica de música e pintura, o que dá a ela uma identidade própria e distinta.

- CECCHI, Dorettaa. *Attori di Legno*. Rome: Palomba, 1988.
- CERVELLATI, Alessandro. *Fagiolino & C. storia dei burattini e burattinai Bolognese*. Bologna: Capelli, 1964.
- CIPOLLA, Alfonso and Moretti, Giovanni. *Commedianti figurati e attori pupazzanti, testimonianze di moralisti e memorialisti, viaggiatori e cronisti per una storia del teatro con le marionette e con I burattini in Italia*. Turin: SEB 27, 2003.
- GORLA, Marina. *Le Marionette di Casa Borromeo*. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria, 1987.
- I Fili della memoria - percorsi per una storia delle marionette in Piemonte*. Turin: SEB, 2001.
- LEYDI, Roberto and Leydi, Renata Mezzanotte. *Marionette e burattini*. Milano: Collano del 'Gallo Grande', 1958.
- Luzzati e le ombre - C'è un' ombra nella vita... è il teatro Gioco Vita*. Genova: Tormena, 2003.
- Mostra-museo del burattino dell'Emilia-Romagna*. Catalogue: Cervia, 1975.
- Museo Giordano Ferrari. *Il Castello dei Burattini* (ed. Remo Melloni) Milan: Mazzotta, 2004.
- PASQUALINO, Antonio. *L'Opera dei Pupi*. Palermo: Sellerio, 1977 and 1989.
- PRETINI, Giancarlo. *Facanapa e gli altri - storia e storie di marionette, burattini e marionettisti*. Udine: Trapezio, 1985.