

**A arte de descobrir caminhos:
o teatro de bonecos de Marcos Ribas e do Grupo
Contadores de Estórias¹**

Luiz André Cherubini
Grupo Sobrevento – São Paulo



Marcos e Raquel Ribas, Paraty. Foto de Marcela Beltrão.

¹ Artigo escrito a partir de entrevistas realizadas pelo autor com Marcos Caetano Ribas na cidade de Paraty em duas ocasiões: de 18 a 19 de outubro de 2014 e de 14 a 18 de fevereiro de 2015.



Início do grupo Contadores de Estórias, Nova Iorque. Marcos e Raquel Ribas. Foto de Pamela Godfrey.

Resumo: O artigo narra a trajetória de uma das companhias de Teatro de Bonecos mais destacadas do Brasil desde sua fundação, nos anos 1970, por meio da história de seu diretor e fundador. Estendendo-se até o início de 2015, trata de suas criações, de suas vivências, do teatro que é a sua sede, de seus projetos paralelos e de seus planos, buscando relacionar os acontecimentos com o contexto em que se deram.

Palavras-chave: Marcos Ribas. Contadores de Estórias. Teatro de Bonecos. Teatro Brasileiro.

Abstract: The art of discovering ways: the puppetry of Marcos Ribas and the Contadores de Estórias Company. This article describes the artistic career of one of the most outstanding Brazilian Puppet Theatre Companies since its foundation in the 1970s, based on the history of its director and founder. Reaching the beginnings of 2015, it focuses on its artistic creations, its experiences, its theatre that serves as headquarters, its plans and its side projects, aiming to relate the many happenings to the context in which they took place.

Keywords: Marcos Ribas. Contadores de Estórias. Puppetry. Brazilian Theatre.

Diretor teatral e coreógrafo, fundador do Grupo Contadores de Estórias, uma das companhias teatrais em atividade mais antigas e destacadas do Brasil, Marcos Caetano Ribas² foi um dos responsáveis pela integração do Teatro de Bonecos ao panorama teatral nacional, pela difusão de um Teatro de Animação para adultos e da técnica da manipulação direta no País, bem como pela abertura dos palcos estrangeiros ao Teatro de Bonecos brasileiro. Marcos Ribas e o Grupo

² Nascido em São Francisco, Minas Gerais, Brasil, em 16/9/1947.

Contadores de Estórias abriram a senda mais larga pela qual iria seguir o Teatro de Bonecos moderno no País a partir do final do século XX.

A história do Contadores de Estórias é a história de um casal, o que se repete muitas vezes não só no Teatro de Bonecos brasileiro, como também no de todo o mundo. A artesanaria do ofício, a dedicação que demanda e as viagens constantes que costuma impor terminam por fazer do Teatro de Bonecos uma atividade, muitas vezes, familiar. Esta é a história do Giramundo, Sobrevento, Catibrum, Cia. Truks, Furunfunfum, Seres de Luz, Circo de Bonecos, Ópera na Mala, De Pernas para o Ar, Cia. Phillipe Genty, Coati Mundi, Théâtre de Cuisine, Teatro delle Cose, Hugo & Inés, Los Claveles, Girovago & Rondella, entre muitos outros.

Marcos e Rachel Ribas conheceram-se no curso colegial em Brasília no início dos anos 1960, porém só mais tarde, em 1968, como estudantes de Artes na Universidade de Brasília, é que vieram a se aproximar. O namoro e o desejo de viajar, de sair do País, levaram-nos aos Estados Unidos, onde Rachel já havia vivido com uma família em um projeto de intercâmbio estudantil. Rachel vinha das Artes Plásticas, e Marcos, do Teatro. Em Nova Iorque, decididos a estudar, cada um foi para um canto – Rachel tinha para onde ir e falava inglês: foi estudar Ilustração, e Marcos, com pouco dinheiro, aportou provisoriamente no apartamento de um amigo de Rachel. Em pouco tempo, arrumou um emprego e aprendeu a falar inglês (nesta ordem), foi estudar Teatro e descobriu a Dança, encontrou novos empregos – um muito bem remunerado, por ter aprendido a operar uma moderna e cara máquina de microfilmes – e pôde dividir um pequeno apartamento com Rachel. Juntos, decidiram unir-se profissionalmente, tanto quanto afetivamente. Tentaram fazê-lo, de início, por meio de poemas, escritos por Marcos e ilustrados por Rachel, que venderiam no Central Park, a meia quadra de onde moravam, mas terminaram por criar, em 1971, um espetáculo chamado *O bode e a onça* – a partir do teatro de Marcos e dos bonecos da Rachel –, que apresentavam no parque, passando um chapéu que lhes rendia dinheiro suficiente para se manter. Nascia,

assim, o *The Storytellers*, que aportaria no Brasil, no ano seguinte, como o *Grupo Contadores de Estórias*.

O nome do Grupo Contadores de Estórias reflete, para Marcos, as suas muitas contradições — “[...] nem sempre conseguir ser grupo e não contar nada; menos ainda, estórias (*sic*)” (RIBAS, 2011, p. 9). Incorpora o neologismo “estória”, usado pelos escritores Guimarães Rosa e João Ribeiro e amplamente difundido (em todas as suas capas e folhas de rosto, por muitos anos) pelas Edições de Ouro (hoje Ediouro) como proposta para designar a narração, o conto ou a história fictícia, diferenciando-a da história verdadeira, real, grafada com H e I (do mesmo modo que *story* e *history*, no idioma inglês). Ortografia à parte, o Grupo compôs a sua própria história pautado, mais do que em contradições, na conciliação das diferentes buscas, origens, temperamentos e personalidades de Marcos e Rachel Ribas. Sem planejar, sem seguir, sem imitar, pouco preocupados com definições, terminaram por afinar-se em um fazer artístico modelar, misto de artes plásticas, dança, teatro, bonecos, música, filhos, netos, companheiros, estrada e casa, Paraty e mundo, serenidade e o bicho-carpinteiro³ que a avó de Marcos identificou nele desde pequeno (RIBAS, 2011, p. 31). O Grupo Contadores de Estórias sempre foram, de fato, vozes diferentes, harmonizadas pelo grande amor, respeito e admiração mútuas de Marcos e Rachel, em um companheirismo de mais de quarenta anos. A propósito das contradições apontadas por Marcos – a que ele soma o fazer bonecos, mas não para crianças; o morar em uma pequena cidade, mas se apresentar mundo afora; o buscar um trabalho sofisticado, olhando para as emoções mais simples e o querer falar de grandezas, mas usando pequenas expressões⁴ (RIBAS,

³ Expressão popular que designa o caráter irrequieto de alguém.

⁴ A expressão “a grandeza do mundo em pequenas expressões”, que dá nome ao livro comemorativo de 40 anos do Grupo Contadores de Estórias, deriva de uma crítica publicada por ocasião da participação de “Em concerto” no Festival de Segóvia em maio de 2010. O texto terminava assim: “O mais destacado deste trabalho é [...] também a escolha das histórias, nada convencionais, por saber encerrar tanta grandeza em tão mínimas expressões” (ARRIBAS, 2010).

2011, p. 9) –, já em 1987 o crítico do *Jornal do Brasil* Yan Michalski dizia: “Marcos e Rachel fazem conviver no seu trabalho uma série de aparentes contradições com uma unidade profunda que confere plena coerência à sua trajetória artística”.

Nova Iorque descortinou ao Contadores de Estórias horizontes mais amplos do que os que poderiam ver daqui, sobretudo em um tempo de ditadura, nacionalismo e passagens caras. Nos Estados Unidos, Marcos estudou um Teatro com aulas diárias de Dança e uma abertura à *performance* e a linguagens não tradicionais e espaços alternativos – todo o contrário do ensino do Teatro no Brasil, calcado na dramaturgia e na interpretação realista e dirigido a espaços à italiana. Foi lá que conheceu o *The Open Theatre*⁵ – que aponta como a grande influência no Teatro que veio a desenvolver – e que assistiu a Winston Tong⁶ – a única referência que associa a seu trabalho com os bonecos pequenos de manipulação direta que terminaram por se configurar como o mais emblemático de sua companhia.

A influência do *The Open Theatre*, o momento libertário, engajado e o ativismo cultural da juventude na década de 1970 levaram o Contadores de Estórias aos espaços abertos e públicos. Na mesma Nova Iorque daquela época, o *Bread and Puppet Theatre* organizava paradas, protestos, grandes celebrações e espetáculos com bonecos gigantes, máscaras, música, destacando-se, sobretudo, pelos grandes protestos contra a Guerra do Vietnã em 1971. Segundo Marcos Ribas, “[...] fazer espetáculos ao ar livre, nas praças e parques, era uma neces-

⁵ Companhia norte-americana de teatro experimental que, de 1963 a 1973, desenvolveu um teatro de vanguarda na cidade de Nova Iorque, com procedimentos de criação coletiva e improvisação, economia de meios cenográficos, centralização da encenação no trabalho do ator e busca de espaços de apresentação alternativos ao teatro à italiana, com um fundo de ativismo político e social.

⁶ Ator, dramaturgo, bonequeiro, cantor e compositor sino-americano, que recebeu, em 1978, o Prêmio Obie (importante Prêmio de Teatro para as produções *off-Broadway* e *off-off-Broadway*) pelo Teatro de Bonecos no espetáculo *Bound feet* (pés amarrados), a que Marcos assistiu em março de 1979 no *Teatro La Mama*, em Nova Iorque.

sidade de um grupo jovem, que não tinha cacife para conseguir pauta num teatro, mas era também uma ideologia cuja ideia principal era levar o teatro até onde as pessoas estavam, em vez de esperar que elas viessem até nós” (RIBAS, 2011, p. 31). A ocupação das ruas e praças por paradas, passeatas, protestos, os muitos espaços de encontro da juventude, a consolidação da *performance*, da dança contemporânea e de um trabalho corporal do ator eram o ambiente ou serviram de chão no primeiro momento do trabalho de Marcos e Rachel Ribas em Nova Iorque. No Brasil, porém, o ar que se respirava era outro.

Voltando ao Brasil, por saudades, por terem podido juntar algum dinheiro para a passagem de volta e porque, no inverno norte-americano, teatro de rua não era uma boa opção de trabalho, Marcos e Rachel descobriram que tampouco no Brasil, em tempos de ditadura, quando as manifestações públicas eram proibidas, poderiam se apresentar em espaços abertos⁷.

Criaram, em Brasília, o espetáculo *O pinto Sura*, um conto cumulativo de Monteiro Lobato que procuraram apresentar em praças e parques não só daquela cidade, como também do Rio de Janeiro, para onde se mudaram. Reunindo a este conto um mito indígena (dos kaiowaa-parintins) da criação do mundo, terminaram por ocupar um teatro fechado, um palco à italiana⁸, em uma temporada no Teatro Ipanema, onde estava em cartaz, no horário adulto, a prestigiosa montagem *Hoje, é dia de rock*⁹, ganhadora de prêmios e

⁷ De 2 de julho a 28 de agosto de 1971, a polícia manteve presos em Belo Horizonte quinze integrantes do *Living Theatre* (grupo que influenciou outras destacadas companhias teatrais nova-iorquinas de vanguarda, como o *The Open Theatre* e o *Bread and Puppet Theatre*) até a deportação de treze membros estrangeiros – criando grande repercussão internacional. No dia 29 de agosto do mesmo ano, o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social – órgão governamental de repressão) prendeu todo o elenco do espetáculo Hair, quando desembarcava para apresentações na capital mineira.

⁸ Segundo Marcos Ribas, o palco do Teatro Ipanema – hoje um palco à italiana –, na época, era um largo corredor, com uma arquibancada de cada lado, e foi só por isto que foi possível fazer o espetáculo lá.

⁹ Espetáculo dirigido por Rubens Corrêa, a partir de texto de José Vicente, que tratava das mudanças sociais trazidas por uma nova cultura, apresentado no Teatro Ipanema de 1971 a 1973.

críticas que a apontavam como o espetáculo mais importante de 1971.



O pinto Sura (Filme, 1978). Grupo Contadores de Estórias. Direção de Marcos Ribas. Foto de Ana Lúcia Messias.

No mesmo ano, voltavam a viajar. Partiam, de navio, para a Espanha franquista – onde passaram poucos meses – e de lá para a Holanda. A companhia atribui esta viagem, no fim de 1972, ao “[...] sufocamento pela intransigência e pelo clima opressivo criado pela ditadura” e à “[...] busca de novos conhecimentos e da vivência de outras culturas” (TEATRO ESPAÇO/GRUPO CONTADORES DE ESTÓRIAS, 2007, p. 1). Em Hoorn, pequena cidade próxima de Amsterdam, encontraram patrocínio para fazerem apresentações em escolas e um local para ensaiar, ministrar oficinas e criar espetáculos. Viveram lá dois anos e criaram dois espetáculos, antes de retornar ao Brasil. Mais do que isto, o Contadores de Estórias já se constituía, definitivamente, em um grupo cosmopolita – não só pelos lugares por onde haviam passado e onde haviam morado, mas também pelo contato com diferentes culturas proporcionado pelas viagens.

Governado por militares, o Brasil encontrava-se centralizado,

fechado, ensimesmado. Lutando por identificar-se de forma uma e, naturalmente, com dificuldades de reconhecer as muitas faces das suas diferentes culturas, gerações, classes sociais, paisagens e formações históricas, o País buscava reconhecer-se pelo nacionalismo e pelo ufanismo, tentando inventar uma cara própria e única. Distantes do país do futebol, do futuro, da malandragem, da bossa, do tropical, do meu Brasil, o repertório do Contadores de Estórias vai-se abrindo de Monteiro Lobato, lendas indígenas e folclore brasileiro para contos dos sufis¹⁰ (*O mercado do oriente* – 1972 – e *O homem que queria a sabedoria* – 1974), dos zunis¹¹ (*De Opkomst/Dança/A emersão* – três versões de um mesmo espetáculo, em 1974, 1975 e 1978), dos afegãos (*A fabulosa estória de Melão City* – 1976), dos coreanos (*A história das cebolas* – 1977), das tribos das pradarias norte-americanas (*O rato saltador* – 1977). Esta marca cosmopolita, que o separava do contexto das montagens brasileiras, ficaria para sempre na história da companhia, mantendo-se em suas montagens posteriores, por exemplo, na aproximação com as culturas francesa e japonesas em *Impressões* (1990), *Rodin, Rodin* (1993) e *Museu Rodin Vivo* (1995) e em *Pas de Deux* (1982) e *Flutuações* (2011), respectivamente.

A perseguição de uma certa ideia de Brasil, porém, jamais sairia – como jamais saíra – de cena nos espetáculos da Companhia, quer seja na coreografia, na postura dos atores ou na música, quer seja na reaparição dos índios brasileiros em diferentes espetáculos e na pesquisa da história de Paraty. O longo tempo fora de casa, as saudades e a longa e extensa carreira internacional que trilhariam realimentariam a busca de certa brasilidade com a qual se identificavam e que identificava o grupo no exterior. As partidas sempre foram, para Marcos e Rachel, por uma volta, e o Brasil sempre foi a sua casa, o lugar para onde deveriam retornar.

As aulas de Dança no curso de Teatro que fizera nos Estados Unidos haviam despertado um novo interesse em Marcos Ribas.

¹⁰ Praticantes do sufismo, corrente mística do islamismo.

¹¹ Os zuni ou (zuñi) são um dos povos do sudoeste dos Estados Unidos, tribo nativa norte-americana federalmente reconhecida e um de seus *pueblos*.

As histórias, de início muito narrativas, começavam a ganhar cada vez mais movimentos, gestos e ações e, com o passar do tempo, terminariam por transformar-se em coreografias – de dançarinos e de bonecos. Do espetáculo *O bode e a onça* com que inauguraram o Grupo, passavam a espetáculos cada vez maiores, nos quais a dança ocupava espaços mais e mais destacados. O elenco aumentava, os espaços de atuação aumentavam, e, do mesmo modo, as máscaras e os bonecos gigantes de Rachel iam ficando cada vez maiores e mais numerosos. Se *O pinto Sura* já incorporava um ator e dois músicos, *A fabulosa estória de Melão City*, quatro anos depois, em 1976, na volta do Grupo ao Brasil, tinha cinco atores e sete músicos, além de Marcos e Rachel (os dois únicos em cena em *O bode e a onça*). *A fabulosa estória* constituiu um grande sucesso na carreira da companhia e recebeu o prêmio MEC de Melhor Espetáculo, concedido pelo Serviço Nacional de Teatro. Por dois anos, o Contadores de Estórias levou uma grande festa – com uma banda de música, bonecos gigantes, figurinos muito coloridos – para todo público, a quase todas as praças e parques do Rio de Janeiro. Era um período em que o general Geisel, então presidente do Brasil, propusera uma “distensão lenta, segura e gradual”, e a partir de 1974, já se podia contar, mesmo em uma praça pública, uma história, com um quê de anarquista, na qual um melão é coroado rei de uma grande cidade. A propósito deste espetáculo, a escritora de livros infantis Ana Maria Machado, então crítica de Teatro do *Jornal do Brasil*, comentou:

Antes de mais nada, é uma festa, como na cidade grande quase não existe mais. [...] Os bonecos são excelentes, as máscaras são belíssimas, a música é contagiante, os atores criam personagens muito divertidos. Mas quem ajuda a fazer a festa é o público, na redescoberta de uma alegria simples, de achar graça, de trocar opiniões, de torcer num julgamento, de sentar na grama junto com os filhos, de voltar à força primitiva da velha situação tribal em que a comunidade se reunia em volta dos contadores de histórias (MACHADO, 1976).

Reocupar as praças trazia de volta o sentido de celebração, de festa que se havia perdido no País. Era, obviamente, uma atitude política, embalada por um desejo de comunhão das pessoas, de reocupação dos espaços públicos. No ano seguinte, 1977, *A história das cebolas* reiteraria a busca do Grupo por espaços abertos e revelaria, mais uma vez, a facilidade com que ocupavam os seus bonecos gigantes, atores fantasiados, música ao vivo, danças e a interatividade proposta em espetáculos anteriores. De todos os espetáculos que fez nesta linha, porém, Marcos acredita que *A fabulosa estória* tenha sido o mais completo: é aquele de que mais gost. (RIBAS, 2011, p. 23).

A construção de um teatro participativo, de relação direta e envolvimento do público surge da busca de um teatro menos formal e tradicional, de uma relação mais próxima com os espectadores. Surge ao mesmo tempo em que nasce o grupo e é uma posição clara e consciente, tomada desde o primeiro trabalho. Está, em diferentes espetáculos, nas brincadeiras, nas perguntas, na construção comum de cenários, nos cantos, músicas e danças coletivos, em julgamentos e em “[...] trocas, comércio, leilões, apostas, pregões e até touradas”¹².

Na Sala Corpo/Som do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, o diretor teatral, dramaturgo, ator e bonequeiro Ilo Krugli apresentava *História de lenços e ventos* para crianças, também com bonecos, dança, música e um fundo político em 1974 e 1975. Fundava o Teatro Ventoforte¹³, considerado por muitos, até hoje, um divisor de águas na história do Teatro para Crianças no Brasil. Foi a mesma crítica Ana Maria Machado que, em uma crítica de

¹² No espetáculo *O mercado do oriente. Havia um leilão*, também, em *A história das cebolas*.

¹³ “O começo da história do Teatro Ventoforte coincide com a história do espetáculo *História de lenços e ventos*, criado em fevereiro de 1974 por Ilo Krugli, Sílvia Aderne, Beto Coimbra e Caíque Botkay. [...] O espetáculo recebeu os prêmios *Melhor Espetáculo Infantil do ano* (1974), *Um dos Cinco Melhores do Ano* (1974), *Molière* para Ilo Krugli (1974), *Melhor Espetáculo* (1975) e *Molière de Melhor Espetáculo* (1976)” (In: LUNA, 2007).

duas páginas com fotografias a este espetáculo intitulada *Vento forte no teatro para crianças do Brasil*, no *Jornal do Brasil*, terminaria por batizar o grupo, que vinha buscando, sem sucesso, um nome para si. Em 1973, foi fundada, no Rio de Janeiro, a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB. Em 1977, o Grupo Giramundo, fundado em 1970, em Belo Horizonte, inaugurou o SESC Tijuca e marcou a posse da nova diretoria da ABTB, em uma curta temporada com o espetáculo de bonecos para adultos *El retablo de Maese Pedro*, recebendo elogios do crítico teatral Yan Michalski (1977), que destacou o trabalho plástico, a criação visual e a qualidade técnica da manipulação. No Festival de Teatro de Bonecos de Recife, em 1976, destacavam-se grupos como o Mamulengo Só-Riso (PE), o Grupo Revisão de Teatro de Animação, de Maria Luiza Lacerda (RJ), o Grupo Casulo de Teatro Experimental, de Ana Maria Amaral (SP), e personalidades como a pesquisadora Magda Modesto (RJ) e o bonequeiro e servidor do Serviço Nacional de Teatro Humberto Braga (RJ). Era um momento de efervescência, que fundamentava o desenvolvimento de um Teatro de Bonecos moderno e integrado às demais manifestações teatrais.

Apesar de nunca citado nas pesquisas sobre o Teatro dos anos 1970 e o Teatro de Rua no País, até onde sabemos foi o Contadores de Estórias quem inaugurou e difundiu no Brasil este modelo de Teatro de Rua festivo, mais que espetacular, que o senso comum identifica como típico dos anos 1970, um teatro que, de fato, só veio a ganhar visibilidade maior no Brasil na década de 1980. O Teatro Ventoforte (SP) não se apresentava, então, em ruas e praças; o Grupo Tá na Rua (RJ) só viria a surgir em 1980; a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz (RS) só promoveu suas primeiras intervenções teatrais de rua em manifestações ecológicas em 1981; o Asdrúbal Trouxe o Trombone (RJ), fundado em 1974 (do mesmo modo que o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, de SP), fazia teatro de sala, e Augusto Boal atuava no Teatro de Arena, em sala fechada até ser preso e partir para o exílio em 1971, onde ficou até 1986. Do mesmo modo, outros grupos comumente associados a um

Teatro de Rua dos anos 1970, como *O Pessoal do Despertar* (RJ) e *O Teatro de Quintal* (Juiz de Fora – MG), ambos fundados em 1979, só desenvolveram seus primeiros espetáculos de rua a partir do início dos anos 1980. Marcos Ribas conta que, ao apresentar *A fabulosa estória de Melão City* à Fundação Nacional de Arte, dirigida então por Orlando Miranda, teve seu projeto rejeitado sob a simples alegação de que a proposta não seria bem-sucedida ou, em suas palavras, de que “aquilo não daria certo”. Tudo parecia muito estranho, inesperado, sobretudo porque se tratava de um grupo jovem e desconhecido. Marcos Ribas suspeita de que a verdadeira razão, oculta, da negativa de apoio tenha sido o temor que se mantinha como recordação recente dos momentos mais duros da ditadura militar, em um período inicial da “abertura política”. Mais tarde, sabendo que o Departamento de Parques do Rio de Janeiro estava contratando espetáculos para serem apresentados em palcos armados na rua – de forma bastante convencional para a época –, ganharam a oportunidade de integrar o projeto (ao lado do tradicional *show* do *Circo do Carequinha*¹⁴), apesar da grande desconfiança que o espetáculo despertava. “Resolveram nos dar uma chance”, diria Marcos. Puderam realizar uma apresentação no Parque da Cidade, que terminou por reunir mais de 2.000 pessoas. Marcos conta que, no dia da estreia, o próprio diretor do Parque não conseguiu estacionar o seu carro no local e que, desde então, continuaram fazendo espetáculos para o Departamento de Parques por mais de três anos.

Também na sala Corpo/Som do MAM, em 1975, Marcos e Rachel apresentariam a segunda versão do *De Opkomst* que haviam criado na Holanda: ela receberia o nome *Dança*. Em um cenário de cordas montado à vista do público, com máscaras de papel machê e bonecos gigantes, com o público sentado no chão da sala,

¹⁴ O *show*, capitaneado pelo palhaço Carequinha, em moda na época, propagandeado pela televisão, apresentava, em um grande palco montado em praça pública, números cômicos e canções com um quê de didático e educativo. O carro-chefe do show era a canção “O bom menino”, que dizia: “O bom menino não faz xixi na cama...”.

Marcos explorava o seu trabalho de coreógrafo e de dançarino. Ao mesmo tempo em que Rachel ia tendo o seu trabalho plástico reconhecido nas críticas, Marcos ia ampliando e amadurecendo o seu trabalho como encenador e ator-dançarino em espetáculos diferentes, propostos ora para espaços fechados, ora para abertos; ora para adultos, ora para crianças; ora de forma festiva e ruidosa, ora de forma solene ou suave, calma e delicada. A propósito de *O rato saltador*, apresentado em 1977 no Teatro Cacilda Becker, no Rio de Janeiro, o crítico teatral Yan Michalski escreveu:

A tocante singeleza do espetáculo dirigido pelo autor não impede que um denso clima de poesia se instale no palco e se vá intensificando sob o impacto visual dos cenários e figurinos de Rachel Ribas e sonoro da música de Ronaldo Tapajós. A ideia de mostrar a coletividade dos ratos através de bonecos representando seres humanos resulta particularmente expressiva. E Marcos Caetano Ribas revela-se, no papel título, um ator capaz de transmitir poderosas sugestões através de um belo e sábio jogo corporal e facial (MICHALSKI, 1977).

Marcos Ribas sugere que *O rato saltador* pode ter sido um precursor dos trabalhos de câmara que o grupo veio a apresentar mais tarde.

No mesmo ano de 1977, ano de *A história das cebolas* e de *O rato saltador*, o Contadores de Estórias trouxe à cena um terceiro espetáculo – *33 ou o jogo do acaso* – para teatros fechados ou ao ar livre, um espetáculo interativo para crianças, que remontaria em 1987 e em 1988 com o nome *O jogo das princesas*, porém com atores, em lugar de bonecos de vara.

A ideia é inteligentíssima e simples, um verdadeiro ovo de Colombo: imitando os jogos de tabuleiro em que os dados assinalam quantas casas se pode andar, ao mesmo tempo em que mantém o elemento da surpresa diante do destino que espera os jogadores em cada casa, “33 ou o jogo do acaso” traz para o palco com seus bonecos todas as emoções de uma competição cheia de possibilidades inesperadas (MACHADO, 1977).

Um ciclo estava cumprido e, sem saber exatamente como seguir, Marcos e Rachel decidiram que deveriam voltar para Nova Iorque, junto com os dois filhos que tinham então – Ian e Boris Ribas. Era janeiro de 1979.

Em pouco tempo, segundo Marcos, perceberam que Nova Iorque não oferecia o que eles buscavam. Decidiram voltar. Por terra. Em uma viagem que durou um ano e meio. Começou, assim, a longa viagem da família que chamariam, mais tarde, de “a família Sura”, em alusão ao conto de Monteiro Lobato que encenaram, onde o Pinto Sura vai reunindo, pelo caminho, todos aqueles que encontra.

O sonho de percorrer a América não é incomum entre os bonequeiros latino-americanos, mas poucos o realizam, de fato. O espírito aventureiro e romântico de jovens artistas, de Javier Villafañe a Sergio Mercurio, tem levado jovens artistas a viagens sem rumo certo, diferentes das excursões planejadas, ainda que arriscadas, das companhias de variedades, teatrais, líricas, de mágica, de comédias de costumes, de zarzuelas, de meados do século XIX a meados do XX. Em 1979, porém, Marcos já tinha 31 anos. Estava casado com Rachel havia anos. E, com ela, tinha dois filhos. De carro, cruzaram os Estados Unidos até Las Vegas e desceram até o Novo México, onde na cidade de Cuba, dando aulas de Teatro de Bonecos para crianças navajos, conseguiram trocar o carro por uma *van*, onde dormiam e comiam, e na qual seguiram até o México. Então, conheceram o Grupo francês Coatimundi, formado pelo casal Jean-Claude Leportier e Catherine Kremer, que lá viviam havia oito anos (desde 1971), trabalhando desde 1973 no Instituto de Artes da Universidade de Veracruz. Com uma forte identificação, os dois casais decidiram, depois de dois meses em Xalapa, seguir viagem juntos. Os franceses tinham uma filha quase da mesma idade que os filhos de Marcos e Rachel. Passaram por Guatemala, Nicarágua, Honduras, Costa Rica e Panamá. Venderam a *van* e tomaram um avião para o Peru. Tomaram três barcos e chegaram a Santarém. No Brasil, já não eram mais só os sete: seguiam acompanhados de um surfista carioca e um casal de ingleses com

um bebê. O surfista partiu em Manaus, os ingleses, em Brasília, e o Coitimundi, só no Rio de Janeiro, em 1980, radicando-se na França, definitivamente, em 1981. No seu périplo, os dois grupos chegaram a viver, por quatro meses, em um sítio em Urucuaia, no sertão de Minas, graças a uma oferta generosa da família de Marcos para pôr fim ao seu nomadismo. Vivendo sem luz elétrica e longe até mesmo do pequeno comércio do centro da cidadezinha em que o sítio se encontrava, deram-se conta, pouco tempo depois, de que plantar e criar vacas e galinhas não era mesmo a sua vocação. Marcos e Rachel abandonam tudo e levam filhos e franceses para o Rio de Janeiro, para, finalmente, em agosto de 1981, estabelecer-se em Paraty – RJ.

Ainda em Nova Iorque, no início de sua grande viagem, Marcos e Rachel alimentavam o desejo de fazer um espetáculo pequeno e facilmente transportável. Sentados no chão de seu apartamentozinho, entre as pernas abertas, experimentaram manipular pequenos bonecos, como em uma brincadeira. Foi assim que nasceu a manipulação direta que tanto se desenvolverá, mais tarde, no Brasil. Também o Coitimundi levou a semente desta experiência para a França. A técnica do Contadores de Estórias, que se tornaria a marca mais característica de seu trabalho, não é uma derivação do Bunraku – o teatro de bonecos clássico japonês. Tampouco nasceu como uma técnica de balcão. Nasceu no chão. Nasceu como um jogo, um brinquedo sutil e delicado, que é, justamente, o seu traço mais marcante, o que o caracteriza e que conserva até hoje. No trabalho do Contadores de Estórias, não há a preocupação da manipulação a seis mãos, não há nem sombra da estilização clássica dos movimentos dos bonecos japoneses, não há bonecos manipulados no ar atrás de um anteparo de pano, vertical, que simula um solo (o Bunraku não usa balcões), e toda a aproximação, o parentesco que se pode estabelecer entre o trabalho do Contadores de Estórias e o Bunraku japonês não passa de coincidências. A manipulação direta que vemos hoje amplamente difundida, para adultos e crianças, no Brasil se originou diretamente das criações do Contadores de

Estórias ou, indiretamente, de outros grupos brasileiros que criaram a partir delas. É o caso das Cias. Truks, Sobrevento, PeQuod, Girino, Cem Modos, Morpheus, Catibrum, Teatro por um Triz, Patética, Ópera na Mala, AnimaSonho, Mútua, Imago, Boca de Cena, A Roda, Trio de Três, In Bust, Pia Fraus, Polichinelo, Usina de Animação, Articulação, Arte Riso, Teatro de Risco, Caixa de Imagens, Teatro Lambe-Lambe, Oani, As Caixeiras e quase todas as companhias que se dedicam ao Teatro Lambe-Lambe¹⁵, entre tantas outras. Winston Tong alegava não ter inspiração nenhuma no Bunraku¹⁶. A manipulação direta de Julie Taymor, Tadeusz Kantor, Mabou Mines (grupo nova-iorquino de Teatro de vanguarda fundado por Lee Breuer), Theodora Skipitares, além da de muitos grupos europeus, tampouco parece ter origem diretamente vinculada a uma pesquisa do teatro tradicional de bonecos japonês.

Se a descoberta e as primeiras experiências no chão do apartamento de Nova Iorque pareceram, de imediato, o caminho certo aos olhos de Marcos e Rachel, foi no México, em Xalapa, enquanto esperavam o Coatimundi se preparar para a viagem, que a pesquisa da manipulação amadureceu, transformando-se, lá mesmo, no espetáculo *Macunaíma e o sexo de mulher*. Os mesmos bonecos, movimentados de forma ainda mais consistente, harmônica e minuciosa, em uma pesquisa de linguagem aperfeiçoada nos quatro meses passados no sítio do norte de Minas, deram origem ao espetáculo *Mansamente*. Acabavam aqui, na carreira do Grupo, as palavras e as histórias, os contos tradicionais, ao mesmo tempo em que estabeleciam a imagem que marcaria, definitivamente, a companhia e que a projetaria

¹⁵ Forma de teatro de animação miniaturizada – criada por Denise Santos e Ismine Lima, em Salvador (BA), em 1989 – realizada no interior de uma caixa similar às antigas máquinas fotográficas, normalmente de curta duração (aproximadamente um minuto), desenvolvida a partir da manipulação direta e dirigida a um único espectador por vez, que ganhou, recentemente, um grande número de adeptos.

¹⁶ http://www.mnvideovault.org/index.php?id=17288&select_index=2&popup=yes
Transmissão original em: 1/2/1980. Nela, Winston Tong, ator chinês-americano, apresenta a sua peça Wyld Ryce que trata sobre uma antiga tradição chinesa.

internacionalmente como raríssimas companhias brasileiras.

Ao som de músicas gravadas, Marcos e Rachel manipulavam, eles mesmos (como em *Macunaíma e o sexo de mulher*), os seus pequenos bonecos. Com cabeças e mãos em papelagem¹⁷, feitas a partir de modelos em argila, estruturados a partir de um pequeno esqueleto de madeira e com o corpo constituído de uma forração de espuma recoberta de tecido, estes bonecos eram bastante realistas. O trabalho de construção dos bonecos revelava uma grande preocupação plástica com detalhes e provocava no espectador a impressão de delicadeza, cuidado e artesanaria. A estrutura simples dos bonecos garantia movimentos fluidos e permitia uma movimentação sutil e um controle direto e próximo, mas também exigia dos manipuladores uma grande destreza, atenção, escuta e coordenação. Apesar da preocupação com limitadores e travas que, ajustadas, impediam movimentos humanamente impossíveis (dobrar o joelho para frente ou o cotovelo para trás – mesmo lançados ao acaso, os bonecos sempre caíam em uma posição humanamente possível), Rachel fugia da estrutura muito planejada e articulada característica das marionetes¹⁸ e rejeitava o emprego de mecanismos e gatilhos. Com isto, Marcos, como diretor-dramaturgo, ganhava um rumo de criação mais coreográfica, ritual, solene ou delicada, sutil, poética, em lugar de uma eventual interatividade, casualidade ou de um carácter popular, festivo, grotesco ou de entretenimento. A escala pequena – os bonecos, de aproximadamente 30 cm, nunca chegariam a alcançar mais que cerca de 60 cm – e o preciosismo da confecção davam, ainda, a graça, a leveza e a poesia que a dramaturgia e o repertório almejavam. Movimentos lentos, precisos, suaves e detalhados concentravam o olhar do espectador em um pequeno espaço e construía um espaço poético. A opção por uma trilha gravada ajudava a evitar desvios de atenção. O que Marcos e Rachel buscavam, naquele momento, tinha a ver com

¹⁷ Técnica de reprodução de um modelo a partir da colagem de camadas sucessivas de papel.

¹⁸ A realização de certo movimento, ação ou efeito por uma marionete de fio deve ser considerada no momento de sua confecção – grosso modo, uma marionete só faz uma reverência, por exemplo, se houver sido criada para isto.

o interior de Minas, com o sítio, com a maturidade, o equilíbrio e a serenidade que tinham sido o resultado da sua viagem. A primeira cena do espetáculo, para Marcos Ribas, não era nada mais do que um retrato fiel de sua lida e da vida que levavam no campo. *Mansamente* era um espetáculo sossegado, tranquilo, “como um amor feito devagar, mansamente”, como dito pelo próprio Marcos. Um casal de camponeses, um menino brincando e um casal de jovens índios envolviam o público em um conto sem o encadeamento progressivo de acontecimentos, sem grandes conflitos ou histórias e, com isto, criavam uma comovente e surpreendente sensação de harmonia e equilíbrio, de mansidão.

Mansamente teve sua primeira temporada no pequeno Teatro Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, e trouxe-lhes um sucesso retumbante de público e de crítica, além dos importantes Prêmios MEC e Mambembe. Fizeram turnês pelo Sul do Brasil e temporada em São Paulo, no Teatro Eugênio Kusnet, onde, em outubro de 1981, foram assistidos por Caron Atlas, uma jovem produtora internacional que lhes perguntou se queriam fazer uma turnê pelos Estados Unidos e pelo Canadá. Queriam. Desde que fossem com as crianças. Depois de uma certa relutância, a produtora concordou. Em Nova Iorque, apresentaram-se no *Dance Theater Workshop* (DTW). Um dia, a produtora telefona para eles: “Vocês já leram o jornal de hoje? Não? Compre o *New York Times* agora, leiam a seção de teatro, e mais tarde eu ligo para vocês”. Leram o jornal. “Saiu uma crítica boa, não foi?” – disseram. “Boa? Vocês têm noção do que aconteceu? O crítico mais importante do *New York Times*, aquele que é capaz de pôr fim à temporada de um espetáculo, foi assisti-los, fez uma crítica maravilhosa a vocês e, antes mesmo de vocês acordarem, toda a lotação da temporada já estava esgotada!”. Mel Gussow, o crítico, destacava a delicadeza, a suavidade e o envolvimento provocado por aquelas três histórias tão simples¹⁹. Receberam o prêmio de melhor espetáculo do ano do Círculo de Críticos de São Francisco, Estados Unidos, na categoria “novas direções”.

¹⁹ In: http://www.ecparaty.org.br/images/noticias/maturando_t_n_y_times_10_91.jpg. (Puppets: Three Plays from Brazil. The New York Times, 24 de agosto de 1982).

Fora do Brasil, fizeram mais de duzentas apresentações e receberam críticas como esta seleção apresentada no *site* da companhia²⁰ e no livreto *Grupo Contadores de Estórias* (2007, p. 4):

“Um consistente trabalho de arte dramática.” (*The New York Times* – EUA);

“Precisão de uma jóia... Extraordinário...” (*The San Francisco Chronicle* – EUA);

“Cada pequeno movimento conquista o coração.” (*Los Angeles Times* – EUA);

“Um pequeno espetáculo maravilhoso.” (*L'Express* – França);

“[...] o público ficou maravilhado [...]” (*Le Monde* – França);

“Sutil e comovente, uma poesia filigranada.” (*Zuddeutsche Zeitung* – Alemanha);

“A realidade transformada em magia.” (*El Día* – Espanha);

“Uma pequena maravilha.” (*Trouw* – Holanda);

“Originalidade e beleza.” (Yan Michalski – RJ – Brasil);

“Admirável. Beleza e poesia em estado puro.” (Sábato Magaldi – SP – Brasil).

A agente fazia questão de lhes dizer para nunca se referirem ao espetáculo como sendo de bonecos: tratava-se de uma *performance*. Ser um espetáculo de bonecos afastaria público e críticos e o colocaria em um nicho que não lhes convinha. Naturalmente, concordaram.

Mansamente abriu uma linha de pesquisa, uma linguagem teatral particular que marcaria o caminho que trilhariam a partir de então. Criaram, em 1982, com o mesmo tipo de bonecos (mesma estética, escala e material), com a mesma forma de manipulação, com a mesma linguagem, os espetáculos *Pas de Deux* (que trazia a cena do casal de velhinhos e a do suicídio), para adultos, e *O menino, o velho e o burro*, para crianças. Em 1987, *Maturando*. Em 1994, *Em concerto*, uma antologia com cenas dos pequenos espetáculos de bonecos para adultos anteriores (*Rodin Rodin*, *Pas de Deux* e *Maturando*), somada a uma primeira cena, criada especialmente para a montagem. Em 1996, criam *Chapeuzinho Vermelho*, buscando uma nova aproximação com o público infantil. *Descaminhos* – em 2001 – e *Flutuações*

²⁰ <http://www.ecparaty.com.br>

– em 2012 – voltaram a explorar e buscaram fazer avançar a mesma linguagem, que se refinava e amadurecia ao longo de um percurso de muitos anos e que terminou por constituir um estilo.

Considerando suas primeiras experiências profissionais nos Estados Unidos, Marcos teve a dança como companheira constante. Como diretor, tanto dos trabalhos de rua quanto dos trabalhos intimistas com os pequenos bonecos, Marcos trabalhou sempre a partir do movimento, da precisão do gesto, da organização de ritmos, da criação de ações. Em seus espetáculos com os bonecos pequenos, Marcos mistura corpos humanos e bonecos: nunca abandonando o manipulador oculto, vestido de negro e encapuzado – garantia, para ele, da atenção do público aos movimentos sutis da animação e do transporte poético provocado pelos bonecos –, mas buscando, ora reproduzir, ora estabelecer contrapontos entre os movimentos de atores-dançarinos e os de bonecos. Marcos também cria cenas poéticas baseadas apenas em movimentos – que, em *Pas de Deux* (1982) e em *Maturando* (1987), chama de haikais²¹ –, divide o foco de atenção do público em espaços duplicados (ações dos atores e ações dos bonecos, simultâneas, em espetáculos como em *Maturando*, *Descaminhos* (2001), *Flutuações* (2011), *Rodin, Rodin* (1993), e um pouco menos em *Museu Rodin Vivo* (1995), bem como utiliza os bonecos como uma simples referência, quase imóvel, ao trabalho dos atores, em *Impressões* (1990), e cria espetáculos sem bonecos. Acerca de *Rodin, Rodin*, Marcos diria²²: “Considero o *Rodin Rodin*, um dos melhores momentos de integração de bailarinos com bonecos do nosso trabalho e é, sem dúvida, um dos melhores trabalhos que já fiz”.

Em 1980, o Grupo Contadores de Estórias foi convidado a participar do I Encontro do Teatro de Rua de Paraty, que se realizava naquela cidade litorânea do Estado do Rio de Janeiro, a meio

²¹ Poema japonês curto e sintético que busca refletir uma sensação, sentimento ou imagem.

²² Em correspondência trocada com o autor deste artigo em março de 2015.

caminho entre as duas maiores capitais do País (pouco mais de 200 km de cada). Criaram um espetáculo feito especificamente para o local, a partir de informações recolhidas do livro *Paraty, religião e folclore*, de Teresa Maia. O espetáculo chama-se “A volta do diabo ou a retomada de Paraty por seu antigo proprietário”. Marcos já conhecia Paraty, de uma viagem feita quatro ou cinco anos antes, em um Carnaval: detestara a cidade. Em uma terça-feira gorda, encontrara a cidade suja, com garrafas no chão e pessoas embriagadas dormindo na rua. No reencontro com a cidade, junto com Rachel, Marcos a redescobriu. Apaixonaram-se, ambos, por ela e pensaram que poderiam morar ali. Buscavam um lugar tranquilo para criar os filhos. Haviam lhes apresentado o mundo, e encontravam-se morando em um pequeno apartamento no Rio de Janeiro, onde os meninos se ressentiam porque não podiam nem descer para brincar sozinhos: “Já vamos embora, pai?” – perguntaria Boris, acostumado a partir quando um lugar já não lhes convinha. Precisamente um ano depois daquele Festival, em agosto de 1981, mudaram-se para Paraty, onde alugaram uma casa. As turnês internacionais com *Mansamente* rendiam-lhes dinheiro suficiente para comprar uma casa no centro histórico da cidade. Tiveram a sorte de encontrar um antigo armazém sem paredes, com uma ampla área livre, em um lugar que é patrimônio histórico tombado e muito controlado e onde não se podem derrubar paredes para ampliar cômodos. Fundam o Teatro Espaço como um lugar de trabalho, com o sonho de constituir um teatro. Aos poucos.

Cansados de tantas viagens e precisando manter-se um pouco mais fixos, por conta da educação das crianças, vislumbraram manter-se de atividades em seu próprio teatro. Mas viver de teatro, de espetáculos de um repertório, implica, quase que necessariamente, viajar constantemente. A solução encontrada pelo Contadores de Estórias, única no Brasil, é um ovo de Colombo. O empreendedorismo do Grupo, sua obstinação e sua firmeza de propósitos garantiram-lhe – a reboque de uma imprevisível sustentabilidade – liberdade e independência de políticas, ações e interesses, tanto

governamentais quanto de empresas privadas. A este propósito, disse Rachel Ribas:

Como é que se faz uma coisa não comercial – obviamente – e consegue sobreviver daquilo? Como é que você faz para sobreviver daquilo? Eu acho que a nossa trajetória como grupo tem todo um lado que é de pesquisa estética e pesquisa de linguagem teatral e todo um lado que é de sobrevivência. Desde o primeiro momento em que a gente ia fazer um espetáculo no Central Park de Nova York e passava o chapéu: (pensava) para quem que você vai vender um espetáculo que não pode cobrar ingresso? A gente estava sempre tentando resolver esses problemas e lá em Paraty conseguiu resolver o problema da sobrevivência assim: a gente consegue que o teatro seja sustentável através dos ingressos, através dele mesmo, o que é uma coisa assim bem rara.²³

O Teatro Espaço, sede do Grupo Contadores de Estórias, sustenta-se com sua bilheteria. E é esta mesma bilheteria que garante o pão de dois atores, um técnico, um bilheteiro, um recepcionista, um produtor e do próprio Marcos Ribas, além de dar algum dinheiro a profissionais eventuais e autônomos. O Teatro estrutura-se, assim, a partir de administração, divulgação, recepção, loja, técnica e núcleo artístico, não tendo mantido nunca menos de cinco ou seis pessoas. Ocasionalmente, espetáculos de outros artistas – teatrais, de dança ou musicais – têm lugar no Teatro Espaço. O público do Teatro é formado quase exclusivamente pelos turistas que frequentam a cidade e que tomam a ida ao espetáculo como uma atração local: uma atividade interessante para o fim da noite a um preço módico²⁴. Como o público se renova constantemente, pode-se manter um mesmo espetáculo em temporada constante, por todo o ano, por muitos anos: um feito sem par no País.

²³ <http://www.producaocultural.org.br/wp-content/themes/prod-cultural/integra/integra-rachel-joffily-ribas.html>. Íntegra da entrevista, gravada no dia 30 de maio de 2010 no estúdio Cine & Vídeo, em São Paulo (veja a entrevista em vídeo clicando em <http://www.producaocultural.org.br/slider/rachel-joffily-ribas/>).

²⁴ Em março de 2015, os ingressos são vendidos a R\$ 40,00 (inteira – o equivalente a cerca de US\$ 15,00) e R\$ 25,00 (meia entrada – para estudantes e maiores de 60 anos).

A morte precoce de Rachel Ribas (nascida em 5 de agosto de 1948), em 4 de maio de 2012, foi um baque na história e na estrutura do Grupo. Pedra fundamental daquele grupo pequeno e familiar, Rachel preparou discretamente a sua substituição nos espetáculos *Flutuações* e *Em concerto*, as peças de repertório que se manteriam em cartaz e rodariam em projetos. O Teatro, de tão bem estruturado – e por tantos anos –, quase andava sozinho. A falta de Rachel fez-se notar, porém, de forma muito mais sutil: como uma tristeza, um desânimo, uma saudade que reduziu os motores dos projetos sonhados e em andamento. Desapareciam a figura doce e maternal que cuidava de amalgamar os diferentes componentes da companhia e a artista que respondia pela plástica e visualidade, em um fazer artesanal. Paraty é uma pequena cidade que não dispõe de muitos artistas e técnicos profissionais – sobretudo, no especializado campo do Teatro de Animação –, quando substituições se façam necessárias, e a própria dedicação exclusiva de um profissional teatral a seu ofício é quase impossível. Problemas pessoais, novos interesses, novas oportunidades de trabalho em outros campos, viagens de estudo dos artistas e funcionários da companhia terminaram por ocupar um bom tempo de Marcos Ribas com a preparação de substitutos, quando, com Rachel, poderiam dar conta, pelo menos, das apresentações constantes de *Em concerto*²⁵. A tarefa solitária, desgastante e desanimadora – movida pela responsabilidade com a manutenção dos compromissos, do Teatro e do próprio Grupo –, repetida várias vezes, terminou por criar um hiato no trabalho criativo do Contadores de Estórias. Reduziu-se o número de apresentações fora do Teatro, cessaram as apresentações de *Flutuações* – o espetáculo mais recente da companhia ao qual críticas muito elogiosas

²⁵ Em sua primeira viagem aos Estados Unidos, Marcos conheceu o *The Open Theatre* e, ao despedir-se, ao final de um curso, causou a surpresa de Nola Chilton, professora de interpretação e diretora teatral da Companhia. “Mas aonde você vai? Você não vai ficar?”. Marcos disse que tinha que seguir o seu rumo, que tinha que fazer o seu próprio trabalho. É por isto que – diz ele, sereno – não se aborrece quando, depois de um trabalho longo de treinamento para um espetáculo, vê um jovem artista partir em busca de novos rumos. “É preciso compreender e aceitar isto. Comigo também foi assim”.

havam aberto para projetos de turnês e temporadas – e, com exceção de algumas oficinas e apresentações muito esporádicas, o trabalho de Marcos concentrou-se em um grande esforço para a manutenção das apresentações de quartas e sábados de *Em concerto* no Teatro Espaço.

Apesar de dizer-se um pouco cansado da lida tão árdua, os olhos de Marcos brilham quando fala de novos projetos. Mais sereno, mais resignado, retoma os projetos inovadores. Com o Teatro mais em ordem e com o retorno – cheio de motivação – de alguns membros jovens da companhia, mais próximos (especialmente da filha postiça Flora Petri – especializada em produção teatral –, filha de Inez Petri, membro do Contadores de Estórias de abril de 1994 a abril de 2008), Marcos entusiasmou-se desenhando os novos passos e dando-os um a um: realiza reuniões, compartilha suas ideias e o resultado dos estudos que vem realizando, designa tarefas e coordena atividades: com a liderança vigorosa e obstinada de sempre.

Os novos projetos preveem um novo e surpreendente espetáculo que promete subverter a história da companhia (quem poderia imaginar o Contadores de Estórias flertando com o Teatro de Objetos²⁶?) a estreiar, ainda em 2015, no Espaço Paraty, além de uma nova montagem a ser feita com o filho Boris Ribas, radicado na Catalunha, Espanha, para ter sua estreia naquele país. Com Boris, Marcos e Rachel montaram – aquele dirigindo, e esta confeccionando todos os bonecos e adereços –, em 2007, o espetáculo *Memórias de um tigre de circo*, um espetáculo que aproveitava as múltiplas habilidades circenses de Boris, sob a mão criativa firme de seus pais. A nova montagem deve seguir o mesmo rumo. Muitos caminhos se abrem para Marcos nesta nova etapa do Contadores de Estórias. Apoiado na estrutura sólida de seu Teatro, com a grande experiência conquistada e com o talento que tem, Marcos mantém os muitos sonhos e a sua fibra de sempre. Lutando com as questões administrativas, financeiras

²⁶ Forma teatral moderna, muitas vezes entendida como uma vertente do Teatro de Animação, que se vale de objetos prontos (*ready-mades*) como centro de suas encenações.

e burocráticas a que a moderna produção teatral obriga, Marcos Ribas, que nos tem encantado com espetáculos lindos, sutis e comovedores, continua adiante, na vanguarda do Teatro de Bonecos, portando uma bandeira que inspira e orienta todos os bonequeiros contemporâneos: uma bandeira que trata a arte do Teatro de Bonecos como sagrada, transcendente, quando os tempos têm feito dela um mero ofício, um apanhado de truques banais fingidos de grande virtuosismo, refinamento e arte, repetidos à exaustão, com a única finalidade de prover o pão cotidiano, com o menor esforço possível. Sabemos que muitas surpresas virão desta alma inquieta e iluminada, mesmo porque elas vêm – como sempre na carreira do Contadores de Estórias – de ensaios, de pesquisas que já estão em curso, e ansiamos por conhecê-las, como a um novo capítulo de uma história emocionante.

REFERÊNCIAS

- ARRIBAS, Alfonso. Voyeurs. In: *El Norte de Castilla*. Espanha, Valladolid, 12/5/2010.
- GUSSOW, Mel. *Puppets: Three Plays from Brazil*. Nova Iorque: *The New York Times*, 24 de agosto de 1982.
- LOBATO, Monteiro. O pinto Sura. In: *Histórias de Tia Nastácia*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- LUNA, Ive Novaes. Sobre mito, rito e símbolo na poética do Teatro Ventoforte. In: *Música de festa para o encontro com Ilo Krugli*. 2007. Dissertação (Mestrado). UDESC. Florianópolis.
- MACHADO, Ana Maria. Com bom tempo, uma festa na Quinta. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8/5/1976.
- _____. Quando o jogo é divertido, não é obra do acaso. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22/7/1977.
- MICHALSKI, Yan. A poesia dos bonecos na Tijuca. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30/4/1977.
- _____. Voar pode ser também com os ratos. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8/7/1977.

_____. Contradições coerentes. In: *Jornal O Globo*, Rio de Janeiro, 18/11/1987.

RIBAS, Marcos Caetano. *A grandeza do mundo em pequenas expressões*: Grupo Contadores de Estórias – 40 anos. Paraty: Contest Produções Culturais, Espaço Cultural Paraty, 2011.

_____. *Descaminhos*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

TEATRO ESPAÇO/GRUPO CONTADORES DE ESTÓRIAS. *Paraty*: Grupo Contadores de Estórias. Espaço Cultural Paraty, 2007.

Site do Grupo Contadores de Estórias: www.ecparaty.com.br