

Os pupi sicilianos: memória, tradição e inovação de um patrimônio artístico e cultural¹

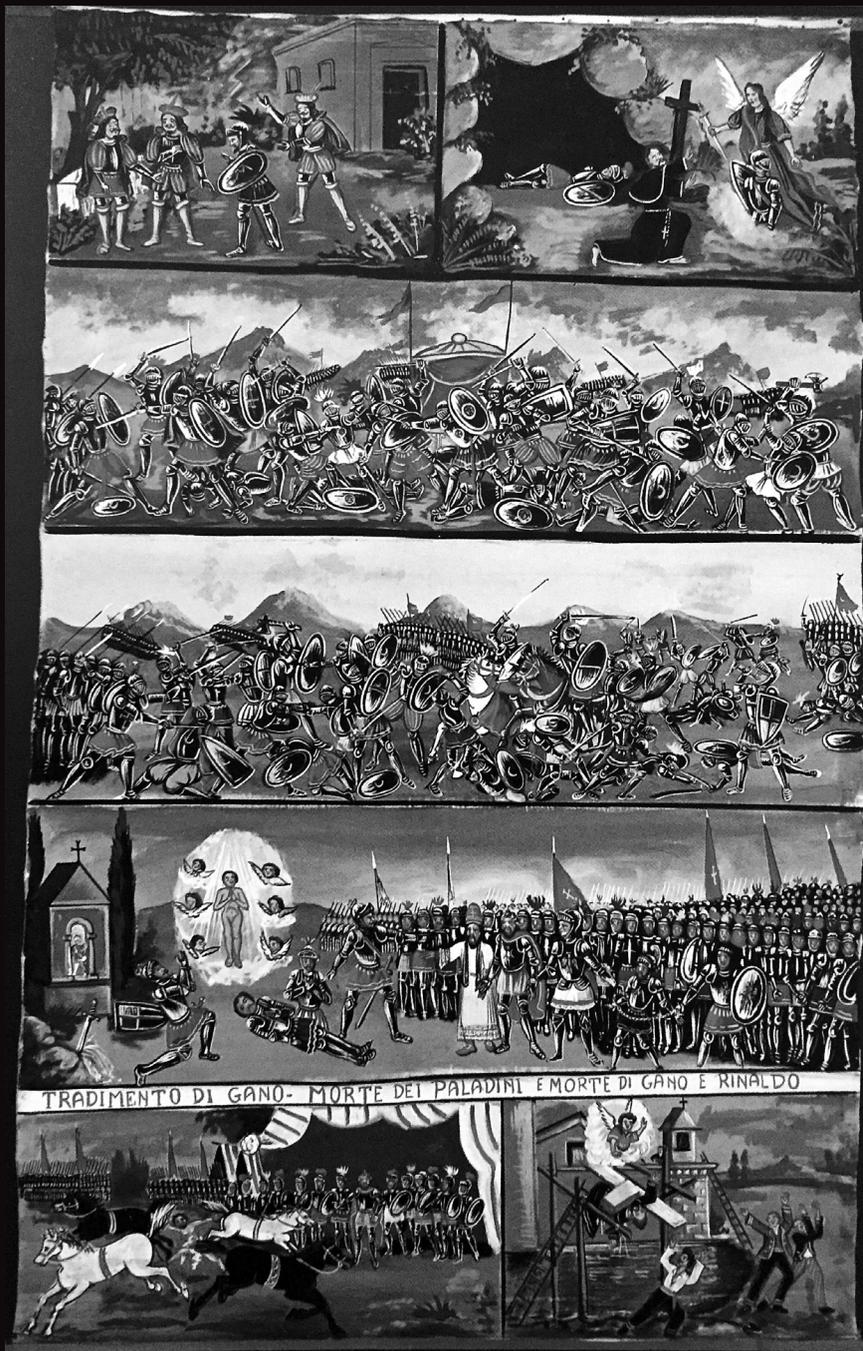
Ignazio Buttitta

Università degli Studi di Palermo – Itália



Irmãos Napoli durante um espetáculo.

¹ Tradução de Adriana Aikawa da Silveira, doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.



Cartaz da Opra dei Pupi.

Resumo: *Opra dei pupi* é o teatro tradicional de marionetes na Sicília. Por sua importância e especificidade, foi reconhecido pela UNESCO como “obra-prima do patrimônio oral e imaterial da humanidade”. Sua forma típica, caracterizada por temas narrativos cavaleirescos e por *pupi* armados, originou-se na primeira metade do século XIX, diferenciando-se em duas tradições distintas: a *palermitana* e a *catanesa*. Teatro tipicamente popular, com evidentes características rituais, a *opra* entra em crise, na metade do século XX, por conta das transformações socioeconômicas e pelo advento de novas formas de entretenimento (cinema, televisão). Mas conhece um reflorescimento, mostrando a capacidade de se readaptar a novos tipos de público, fundamentalmente graças a Antonio Pasqualino, que, em 1975, funda o Museo Internazionale delle Marionette, onde até hoje prosseguem iniciativas de estudo e de pesquisa.

Palavras-chave: *Pupi* Siciliano. *Opra*. Teatro Popular. Patrimônio Artístico e Cultural.

Abstract: *Opra dei pupi* is the traditional theatre of puppets in Sicily. Because of its importance and its specificity, it was recognized by UNESCO as a “masterpiece of the oral and intangible heritage of humanity”. Its typical form, characterized by knight narrative themes and by armed *pupi*, originated in the first half of the Nineteenth Century, differentiates into two distinct traditions: the *palermitana* and the *catanesa*. Typically popular theatre, with evident ritual characteristics, *opra* goes into crisis in the mid-twentieth century, due to the socio-economic transformations and the advent of new forms of entertainment (cinema, television). But it has a revival, showing the ability to readjust to new types of audience, mainly thanks to Antonio Pasqualino, who in 1975 founded the Museo Internazionale delle Marionette, where even today study and research initiatives are maintained.

Keywords: Sicilian Pupi. *Opra*. Popular Theatre. Artistic and Cultural Heritage.

Origem, declínio e renascimento da *opra*

No dia 18 de maio de 2001, um júri internacional nomeado pela UNESCO proclamava a *Opra dei pupi*, teatro siciliano de marionetes, “obra-prima do patrimônio oral e imaterial da humanidade”, coroando, assim, o importante trabalho de estudo e valorização dessa original forma de teatro figurativo iniciado na metade dos anos 1960 por Antonio Pasqualino, dentro de um processo mais geral de redescoberta da cultura popular ou, como diria Gramsci, das culturas das “classes subalternas”, que naqueles anos amadurecia na Itália (CIRESE, 1973; BRONZINI, 1980). Pasqualino, que desde jovem cultivara a paixão pela *opra* e começara a colecionar *pupi* e marionetes, havia fundado, em 1965, a Associazione per la Conservazione delle Tradizioni Popolari e constituído, em Palermo, no ano de 1975, o primeiro núcleo do Museo Internazionale delle Marionette.

A ação de Pasqualino respondia à urgência de proteger e apoiar uma tradição artística que se encontrava em uma crise evidente. Entre o fim dos anos 1950 e o início dos anos 1960, o advento do cinema, seguido pelo da televisão, juntamente com uma mudança geral do estilo de vida dos moradores do campo e dos bairros populares das cidades, que formavam o público tradicional da *opra*², haviam causado o declínio progressivo desta e das outras formas de entretenimento popular, que até então eram amplamente difundidas: o *cuntu* [narração], ação dramática de praça, executada por um único encenador, que contava histórias

² Assim Pitрэ descreve o público da *opra* no final do século XIX: “Os espectadores são, em grande parte, adolescentes do povo, uns iniciados em um ofício, outros não; os demais são jovens e adultos. Um estudioso de estatística não conseguiria ter um critério exato dos que realmente frequentam a *opra*, pois em uma vão mais moleques que jovens, em outra, mais jovens que crianças; em um bairro, são empregados, camareiros e serventes; em outro, pescadores e vendedores de peixes (*rigatteri*); aqui, carregadores (*vastasi, vastaseddi*), quitandeiros; ali, engraxates, garçons, trabalhadores braçais e outros; ou seja, operários dos mais modestos e baixos. Tudo depende do bairro, da zona da *opra*, onde, porém, nunca se vê, ou se vê raramente uma mulher, e onde uma pessoa de estrato médio seria motivo de observação e comentários dos espectadores, como se isso pudesse surpreender seus amigos ou conhecidos que viessem a sabê-lo. As pessoas ditas civilizadas falavam da *opra* como de um lugar e um espetáculo plebeu” (1889, p. 124).

cavaleirescas com um ritmo cadenciado especial³; e os espetáculos dos *cantastori* [cantadores de histórias], narradores itinerantes de epopeias de bandidos e de fatos exemplares do cotidiano⁴.

Em consequência dessa mudança de costumes, foram muitos os teatros da *opra dei pupi* que tiveram que fechar, levando os filhos e netos dos históricos *pupari*⁵ a se dedicarem a outras atividades⁶. No início dos anos 1960, não havia mais teatros abertos o ano todo nem em Palermo nem em Catânia. Somente nos anos 1970, graças ao empenho da Associazione per la Conservazione delle Tradizioni Popolari e da cátedra de Antropologia Cultural da Universidade de Palermo na promoção da pesquisa e do estudo do patrimônio imaterial, e também ao apoio da Região da Sicília, a *opra dei pupi* irá reflorescer. Progressivamente, as antigas companhias de *pupari* foram se reconstituindo, recolocando em cena o repertório tradicional, reduzido e readaptado para o novo público, então constituído principalmente por estudantes, pela burguesia culta e pelos turistas (PAQUALINO, 2001, p. 17).

³ Segundo alguns estudiosos, o teatro da *opra*, ou ao menos os seus temas, teriam se originado da transposição cênica das histórias épico-cavaleirescas encenadas nas praças pelos *cuntisti* [narradores ou contadores de histórias] (BURGARETTA 2008, p. 12 ss.; VENTURINI, 2003, p. 2), cujo repertório permite chegar à *Canção de Gesta* (LI GOTTI, 1956 a; PASQUALINO, 1992; CROCE, 1997). Boa parte do repertório era certamente fruto da readaptação dos textos épicos, transmitidos oralmente ou retomados pelos poemas cavaleirescos (*Morgante*, *Orlando innamorato*, *Orlando furioso*, *Angelica innamorata* etc.) e, a partir da segunda metade do século XIX, pelos trabalhos de G. Lo Dico (*Storia dei paladini di Francia*, 4 vol., Palermo, 1858-60) e de G. Leggio (*Guido Santo e i nipoti di Carlo Magno, ovvero il figlio di Bradamante. Seguito alla morte dei Paladini di Francia*, 2 vol., Palermo, 1900-1925) (PASQUALINO 1979 e 2001, p. 32 ss.).

⁴ Deve-se também considerar que, “Com relação ao boom econômico e consumista, havia-se produzido um perigoso fenômeno cultural: as classes populares, que tinham, então, acesso aos bens de consumo, certamente identificavam os elementos tradicionais da sua cultura como símbolos da miséria passada” (NAPOLI, 2007, p. 3).

⁵ Os termos *puparo*, *pupari* designam titeriteiro, titeriteiros os proprietários dos teatros de *pupi*, as marionetes sicilianas. Já *oprante*, sinônimo de *puparo*, resolvi traduzir por “titeriteiro”, apesar da perda de especificidade [N. da t.].

⁶ Lembra Mimmo Cuticchio: “Após o advento da televisão, muitos titeriteiros foram obrigados a vender o *mestiere* (isto é, todo o material necessário para a apresentação dos espetáculos), vários teatrinhos foram desmembrados e os *pupi*, vendidos; os filhos dos *pupari* voltaram-se para outras ocupações, valiosos titeriteiros se renderam, e com eles, pintores e artesãos” (2014, p. 8).

Essa tradição teatral específica havia começado a se afirmar na Sicília – provavelmente retomando estilos figurativos e elementos cênicos e narrativos provenientes de formas de teatro de marionetes difundidas na Puglia e na Campania (PAQUALINO, 1996) – desde o início do século XIX, diferenciando-se em duas principais linhas artesanais e expressivas: a *palermitana* (Sicília ocidental) e a *catanesa* (Sicília oriental)⁷. À parte a data de origem da *opra* propriamente dita e de seu primeiro executor, que ainda restam um mistério, sabe-se que o predomínio dos temas cavaleirescos⁸, a ordem



Girolamo Cuticchio durante um espetáculo

⁷ Na Sicília oriental, distinguia-se outra tradição, a siracusana (Uccello, 1965a; Burgaretta, 2008, p. 50 ss.).

⁸ Os principais temas narrativos da *opra* são de caráter épico-cavaleiresco, em sua maioria, pertencentes ao ciclo carolíngio. O repertório previa também a encenação de vidas de santos e de gestas de “heróis” populares (*Il brigante Testalonga*, *Marziale brigante assassino*, *I Beati Paoli*), além de episódios históricos (*Ruggero il Normanno conquista la Sicilia*, *Il Vespro siciliano*) e, particularmente na Sicília oriental, tramas shakespearianas (*Otello*, *Macbeth*) (LI GOTTI, 1956a e 1956b; UCCELLO, 1965b; CROCE, 1997; PASQUALINO, 2001, p. 15 e 30 ss.). Especialmente no repertório da *Opra* catanesa, afirmou-se, ao lado de histórias do antigo ciclo carolíngio, “[...] um repertório de histórias cavaleirescas, inventadas no final do século XIX ou início do XX, que uniam aos elementos típicos do gênero outras sugestões culturais, contemporâneas ou não: a literatura grega e latina; o teatro shakespeariano, conhecido diretamente ou pela mediação do melodrama; os romances históricos italianos do Oitocentos romântico e do Ressurgimento [...]; o popular romance-folhetim em seu primeiro período romântico-heróico [...]; as histórias mais famosas dos santos mártires, recheadas de suplícios e torturas, conhecidas através da tradição oral e/ou iconográfica religiosa” (NAPOLI, 2007, p. 2). Aos espetáculos, frequentemente se unia, como introdução ou fechamento, a representação de uma farsa em dialeto siciliano, que retomava os temas das *vastate* derivadas da Commedia dell’Arte.

temporal de execução do repertório, o uso das armaduras de metal e a mecânica de construção, particularmente apta para representar os combates, afirmaram-se na Sicília graças aos *pupari* Gaetano Greco (1813–1874) e Liberto Canino, de Palermo, e Gaetano Crimi (1807–1877) e Giovanni Grasso (1792–1863), de Catânia (BUTTITTA, 1961, p. 227; PASQUALINO, 2001, p. 16), atingindo o auge no final do século. Em 1889, escreve Giuseppe Pittrè, famoso estudioso de folclore siciliano:

Se e quanto a *opra* dos paladinos agrada ao povo siciliano pode-se ver pelo número de teatrinhos em toda a ilha. Não menos que 25 eu conheço até agora, dos quais dois em Messina, três em Catânia, nove somente em Palermo, a cidade santa da cavalaria romanesca, onde nascem e de onde provêm quase todos os *opranti* [titeriteiros] da Sicília. As cidades de Carini, Balestrate, Alcamo, Trapani, Marsala, Girgenti, Terranova, Caltanissetta, Termini, Trabia têm, cada uma delas, sua *opra* [ópera] estável. Três ou quatro *opranti* [titeriteiros] passam de cidadezinha em cidadezinha e param onde lhes interessa. (1889, p. 159-160)⁹

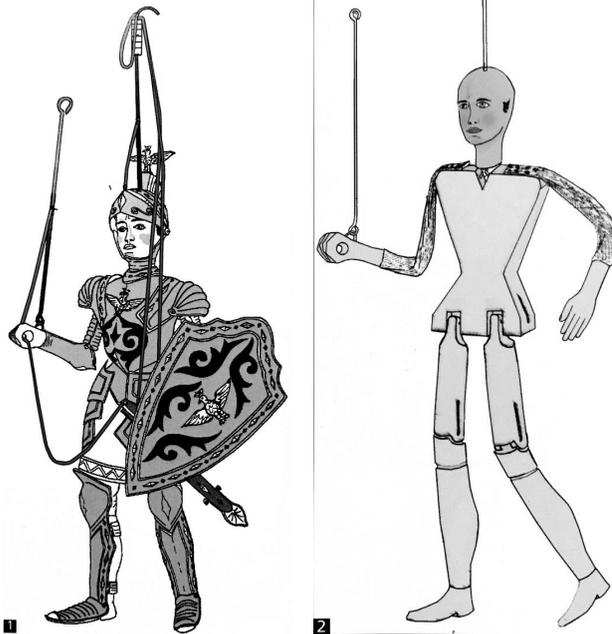
Além de se deslocarem pelo território da região, os *opranti* [titeriteiros] permaneciam por períodos mais ou menos longos nas comunidades de sicilianos que emigraram para o exterior (Túnis, Alexandria, Buenos Aires, São Francisco, Nova York, etc.), terminando, em alguns casos, por se estabelecerem ali definitivamente (PAQUALINO, 2001, p. 117). Isso irá acontecer com Achille Greco (1856–1937), filho de Gaetano. Depois de ter trabalhado com o pai e de ter aberto, em 1875, o seu teatro de *pupi* em Palermo, mudou-se para o Brasil em 1890, onde fundou o teatrinho que, com seu retorno à Sicília, em 1895, foi herdado por seus filhos (VENTURINI, 2003, p. 20).

⁹ A atividade itinerante dos *opranti* [titeriteiros] estava ligada à exigência de ampliar o “mercado” devido à concorrência. Assim recorda Nino Mancuso (1934–2013): “Meu pai, no final da guerra, tomou posse de alguns armazéns derrubados por bombardeios [...] e construiu, assim, o teatrinho que as pessoas chamavam de teatrinho ru barraccuni [do barracão]. Com muita boa vontade e paciência, tendo entendido que não bastava ficar parado em Borgo Vecchio, ele começou a levar a *opra* a vários bairros de Palermo [...] e a rodar por várias cidadezinhas da província” (MANCUSO, 2008, p. 21, p. 41 ss.).

Os *pupi* sicilianos: técnicas de manipulação e de construção

Diferentemente das marionetes do século XVIII, que eram animadas do alto por uma fina haste de metal, ligada à cabeça por uma articulação e por fios que permitiam mover os membros, os *pupi* sicilianos apresentam eficazes soluções técnicas, que tornam possível dar-lhes movimentos mais rápidos, diretos e decididos, e, portanto, mais adequados para encenar duelos e combates. De um lado, a haste de metal para o movimento da cabeça é bem mais robusta e não está mais ligada a ela por uma articulação: a atravessa por dentro, conectando-se diretamente ao busto; de outro, o fio fino para a animação do braço direito foi substituído por uma robusta haste de metal (NAPOLI, 2007 e 2011). Todavia, há entre os *pupi* palermitanos e cataneses diferenças significativas relativas à mecânica e às técnicas de manipulação. O *pupo* de Palermo mede entre 80 cm e 1m de altura, pesa cerca de 8 kg e tem os braços e pernas articulados. Além disso, os *pupi* armados trazem a espada na bainha, que, quando necessário, é retirada por meio de uma cordinha especial, que fica no punho da mão direita. Os *pupari*, postos atrás das tapadeiras, nas laterais do palco, com os pés apoiados

no mesmo plano que os *pupi*, movem os bonecos na cena com o braço estendido, apoiando parte do peso do boneco numa amarra de tecido que pende do teto, na qual posicionam o braço. A necessidade que os *pupari* têm de mover os *pupi* de um lado para o outro do palco, sem serem vistos pelo público, faz com que a boca



1 *Pupo* palermitano armado (desenho P. Aiello).
2 *Pupo* palermitano, esqueleto (des. P. Aiello).

de cena tenha uma largura limitada. No teatro palermitano, o mestre *puparo* é o eixo em torno do qual gira o espetáculo. Ele dá indicações aos seus ajudantes, improvisa os diálogos, executando todas as partes faladas (tanto as vozes masculinas quanto as femininas), realiza os efeitos sonoros e manipula os *pupi* que representam os personagens mais importantes (PERRICONE, 2013, p. 216).

O *pupo* da Catânia, por sua vez, tem entre 1,20 e 1,30 m de altura, chega a pesar mais de 20 kg, tem as pernas rígidas (não dobra os joelhos) e traz a espada sempre empunhada na mão direita. Os *pupi* cataneses são postos em cena do alto de uma plataforma posta atrás da tela-cenário. Os *manianti*, isto é, os animadores [manipuladores], seguram os *pupi* apoiando os pés numa tábua de madeira larga, suspensa a aproximadamente um metro do chão.

O diferente sistema de animação dos *pupi* cataneses em relação aos palermitanos, em consequência da altura das marionetes e de seu peso considerável, explica também o motivo para adotar o joelho rígido, que data dos anos de 1850 e 1860 do século XIX: para aliviar um pouco o esforço do braço do animador e descarregar de algum modo o peso dos *pupi* foi preciso tornar suas pernas rígidas. (NAPOLI, 2007, p. 2)

Por essa razão, o teatro catanês é menos profundo que o palermitano, mas bem mais largo. Enfim, deve-se ressaltar que o grande peso e o sistema de manipulação dos *pupi* cataneses fez com que na Catânia o papel de *maniante* [animador] nunca fosse feito pela mesma pessoa que dá voz aos *pupi*. Estes falam pela boca dos *parlaturi* (e/ou *parlatrici*) [faladores(as)], que não manipulam as marionetes e se dedicam exclusivamente à interpretação¹⁰.

¹⁰ “Enquanto em Palermo o ambiente da *Opra* era mais fechado, em Catânia os *pupari* tomavam constantemente como modelo para suas encenações as elaboradas montagens cenotécnicas do teatro lírico e os modos de representação dos grandes atores oitocentistas e do teatro verista. Esses contínuos processos de imitação cenográfica da ópera lírica e de osmose com o teatro dos atores vivos influenciaram profundamente a concepção de espetáculo e de teatro dos *pupari* cataneses. Se em Palermo a *Opra* permanece um espetáculo mais elementar e estilizado, em Catânia a representação foi mais sentimental e dramática. Os *parlatori* [literalmente, faladores] tentaram emular a impostação da voz e o modo de representar dos grandes atores” (NAPOLI, 2007, p. 2).

Pasqualino assim descreve o movimento dos *pupi* em cena:

[...] girando o ferro [que atravessando a cabeça se engata no busto] sobre o próprio eixo, vira-se a cabeça do *pupo* para a direita e para a esquerda. Os movimentos de rotação mais enérgicos são transmitidos ao busto, de modo que, enquanto a cabeça gira para a direita, o lado esquerdo é empurrado para frente e o direito para trás. E vice-versa, quando a cabeça vira para a esquerda, os ombros e a lateral direita são empurrados para frente e os da esquerda para trás. Através do busto, os mesmos movimentos são transmitidos para as pernas, que são empurradas, uma para frente e outra para trás e, se erguidas do chão, começam um movimento pendular alternado. Para fazer os *pupi* caminharem, aproveita-se o movimento suscitado, que é controlado agindo no ferro principal. Deslocando o *pupo* para trás, de modo que as pernas toquem o chão, a perna direita, que é um pouco mais curta, desloca-se para trás. Pequenas inclinações laterais do ferro permitem parar um pé no chão e fazer o outro oscilar. Se uma perna está na frente e outra atrás, basta erguer levemente o *pupo* do chão para que a perna que está atrás se desloque para frente e vice-versa. É possível fazer o *pupo* caminhar repetindo essa manobra, enquanto se faz com que ele avance. O ferro ligado à mão direita permite dar a ela e ao braço movimentos enérgicos, que são particularmente importantes para o combate (2001, p. 22-23).

As técnicas de manipulação do *pupo* siciliano exigem, obviamente, que ele tenha uma estrutura sólida, adequada para resistir às solicitações dos movimentos a realizar em cena. Por isso, confeccionar um *pupo* é uma operação complexa, que exige competências técnicas qualificadas e capacidade inventiva voltadas à caracterização dos diversos personagens, além da exibição do traço artesanal pessoal (que permite, até hoje, atribuir um *pupo* e/ou as várias partes de um *pupo* a um autor específico). A realização dos *pupi*, então, não era e não é necessariamente feita pelos *opranti* [titeriteiros]: a construção da ossatura (o busto, as mãos, a cabeça) com

¹¹ Lembra Nino Mancuso: “Meu pai sabia construir *pupi*, mas grande parte ele comprava de hábeis confeccionadores; ele escolhia os *pupi* que, apenas entalhados, *ci par-ravanu* [falavam conosco], além do que, enlouquecia a ponto de se endividar para comprar *pupi* com couraças elegantes e ricos relevos e cabeças entalhadas a mão com olhos de vidro” (MANCUSO, 2008, p. 72).

madeira e tecido, o entalhe e a pintura das cabeças, a costura dos vestidos, o corte e o trabalho nas partes metálicas (as armaduras) e a montagem das várias partes requerem competências artesanais específicas. Não por acaso, a partir da metade do século XIX, irá se formar em torno à *opra* uma classe de artesãos especializados na realização dos diversos componentes (PITRÈ, 1889, p.155-156; BUTTITTA, 1961, p. 227-231)¹¹. Ilustramos, a seguir, os principais elementos que constituem um *pupo* de tipo palermitano (PASQUALINO, 1980 e 1988; AIELLO, 2011). O corpo, geralmente feito de madeira de faia, possui busto, membros inferiores, compostos por três peças montadas, e membros superiores, formados somente por antebraços ligados ao ombro por tiras de tecido firme. A mão direita tem o punho fechado e furado no meio (para segurar a espada, quando preciso), enquanto a esquerda é aberta. Na parte de baixo do busto, articulam-se as coxas, que podem se mover livremente para frente. A articulação do joelho é feita de um modo que a perna fica livre para dobrar 90° para trás. Exigem cuidado especial a escultura e a pintura das cabeças (geralmente de madeira de cipreste), que devem ter rostos expressivos e bem caracterizados (às vezes com olhos de vidro), e a fabricação das armaduras, verdadeiros frutos da perícia técnica, que definem a identidade do *pupo*: feitas de cobre, as armaduras apresentam um rico repertório ornamental feito por repuxo, incisão e/ou obtido por sobreposição de pedaços de metal de cores diferentes, entalhados e soldados. A decoração geralmente é geométrica, com recorrentes detalhes fitomórficos, rebites (*bbuttuna*), losangos e arabescos (*rrabbischi*) entalhados ou aplicados. Cada armadura é completada pelo brasão da família, próprio de cada paladino, que aparece também no escudo: o símbolo de Orlando é a águia; o de Rinaldo, o leão; o de Oliviero, o sol; o de Carlos Magno, a flor; o de Gano di Magonza, o H, e assim por diante (BUTTITTA, 1961, p. 228).

Para a realização do *pupo*, parte-se da ossatura: as peças que formam o busto e os membros são montadas e revestidas por um forro que, em seguida, é coberto por vestidos (personagens femininas, o mago, o bispo, etc.), por tecido pintado (monstros, dragões, sereias, etc.) ou então pela armadura (cavaleiros, guerreiros mouros, etc.). No corpo, então, é encaixada a cabeça, coberta por cabelos, chapéus especiais ou pelo elmo. Os *pupi* são manipulados por dois ferros robustos, um que atravessa a cabeça e se encaixa no busto e outro que move a mão direita. Já a mão esquerda é movida por uma cordinha. Sempre por meio das cordinhas,



Pupi palermitanos (© Museo Internazionale delle Marionette).

é erguida e abaixada a viseira do elmo, e extraída a espada. Em algumas marionetes, o ferro de manobra da cabeça é articulado. Nesse caso, a haste metálica não atravessa a cabeça, ligando-se diretamente ao busto, mas é conectada a um anel, presente na cabeça do *pupo*, com o qual termina a haste metálica curta que se encaixa no busto. Essa solução é mais adequada para os personagens que não têm mímica e andar de marcha: no caso das damas, por exemplo, esse sistema é mais apropriado, pois permite que elas se movam na cena apenas tocando o chão; já no caso dos *pupi* que representam anjos e demônios, o ferro articulado permite erguê-los em posição horizontal, simulando um voo (PERRICONE, 2013, p. 221). A armadura é feita por várias peças soldadas com estanho e montadas com ferragens. A confecção das várias partes da armadura tem vários níveis de dificuldade: o construtor utiliza folhas de cobre ou ligas de cobre, recortando as partes que serão trabalhadas com o auxílio de moldes de lata. Para confeccionar o elmo, além da cimeira, são necessárias a copa em duas peças, a babeira, o colar e a viseira. Cada parte,

¹² “(pontudo, com a forma do coração de Jesus, oval, redondo, em forma de estrela e de bandeja)” [N. da t.: tradução literal do siciliano].

depois de modelada e acabada, é soldada ou rebitada. A parte da frente da couraça é composta por duas peças perfeitamente simétricas, que devem ser abauladas, tornando proeminente o tórax e estreitando as laterais. O perfil resultante será decisivo para dar imponência ao personagem. As ombreiras contribuem para desenhar a figura, e sua realização cuidadosa acentua o valor estético do *pupo*. Elas são feitas com várias peças soldadas, que podem variar de um mínimo de dois a um máximo de cinco. Como dito, o escudo, com sua forma (*a pizzu, a cori i Gesù, ovali, tunnu, a stidda e a guantera*¹¹) e suas elaboradas decorações, exerce um papel fundamental na identificação do personagem. Aos cavaleiros armados, une-se uma série de personagens genéricos e de soldados cristãos ou sarracenos. Uma parte destes, com pequenos detalhes de fabricação, está preparada para perder as cabeças e os braços ou para se quebrar pela metade com os golpes de espada dos paladinos da França (AIELLO, 2011).



Pupi palermitanos (© Ignazio Buttitta).

Os teatros e as representações

Os clássicos teatros da *opra* palermitana eram, em grande parte, armazéns readaptados ou barracões de madeira especialmente construídos, capazes de receber um número limitado de espectadores, que se sentavam em bancos de madeira. Em Catânia, por sua vez, eram comuns salas propriamente ditas, que podiam conter até 200 espectadores. As diferentes dimensões e pesos dos *pupi* sicilianos e cataneses exigem, como mencionado, além de requisitos técnicos de manipulação, espaços cênicos diferentes e um número diverso de operadores. Em Palermo, a boca de cena é contornada por uma elaborada decoração pintada, que simula drapeados e estuque. A cortina [tela] principal, que se fecha entre um ato e o seguinte, apresenta cenas de batalha e de torneio. Além desta, é usada uma cortininha, o *fondino*, que fecha entre uma cena e outra para permitir a retirada dos *pupi* (os que ficam amontoados no chão após uma batalha, por exemplo) ou de objetos cênicos (mesinhas, camas, etc.)¹³. O palco é dividido por coxias em três ou mais espaços, permitindo a presença de várias fileiras de *pupi* em cena. Atrás das tapadeiras, ficam os *opranti* [titeriteiros], que movem os *pupi* em cena e lhes dão voz, com interpretações que variam consideravelmente em intensidade e qualidade: um bom *oprante* [titeriteiro], além de possuir belos *pupi*, deve também ser um hábil manipulador e um ator corajoso, capaz de interpretar, durante um único espetáculo, personagens masculinos e femininos, reis, guerreiros e vilões. Escreve Pitre:

A palavra, às vezes, é de um só, às vezes de dois, modificada dependendo do sexo, da condição social, da dignidade, da religião do próprio personagem; e, por isso, vozes fortes e exaltadas, e vozes fracas e calmas, com todas as gradações que se possa imaginar. As mulheres têm vozinhas bem finas, se comparadas ao vozeirão potente de um gigante como Ferraù ou grosso e sombrio de um pagão (1899, p. 129).

¹³ As rotundas, os telões e os cartazes para anunciar os espetáculos (de papel, em cena única, no teatro catanês; de tecido, dividido em oito cenas, no palermitano), pintados pelos próprios *pupari* ou por artesãos especializados, são exemplos importantes e peculiares de arte popular (LI GOTTI, 1957; BUTTITTA, 1961, p. 231 ss.; VIBAECK, 1985; BURGARETTA, 2008, p. 22 ss. e 1995; NAPOLI, 2002).

Todo espetáculo tem como base um roteiro com indicações sobre a trama que o *oprante* [titeriteiro] interpreta livremente a cada vez, recorrendo também a fórmulas textuais (PASQUALINO 2001, p. 30).

As representações da *opra* tinham, em sua origem, uma frequência regular, e, durante várias semanas, noite após noite, desenvolvia-se todo um ciclo narrativo de partes interligadas por um inteligente mecanismo de interrupção da ação, herdado do *cuntu* dos *cuntastorie* [narração dos contadores de histórias], que tinha como finalidade fazer com que o público retornasse no dia seguinte (NAPOLI, 2007, p. 1). Durante as pausas entre um ato e outro, uma cena e a próxima, ou para enfatizar um episódio da representação, até hoje se executa música com a ajuda de um pianinho mecânico. Alternam-se melodias tradicionais como “a batalha” ou “o lamento” com árias tiradas de óperas líricas oitocentistas ou de canções de opereta (BONANZINGA, 2008).

O público e os modos da fruição

Adaptando e modificando tradições orais e textuais, os *pupari* criavam e encenavam histórias que “[...] não só faziam com que o público se apaixonasse como também permitiam que se identificasse com os personagens e reconhecesse sistemas de expectativas e representações do modo de vida. Ou seja, [...] ‘guerras e aventuras medievais’ que adotassem, expressassem e confirmassem os modelos culturais e o sistema de valores compartilhados pelo público” (NAPOLI, 2002, p. 17; BUTTITTA, 1971). Desse ponto de vista, a *opra dei pupi* não é somente um importante testemunho das tradições teatrais, artísticas e artesanais, mas também um espaço de conhecimento histórico e socioantropológico sobre a organização e a ideologia da sociedade siciliana e sobre os seus processos de transformação entre o século XIX e a metade do século XX.

Durante um século de vida, a *opra dei pupi* só aparentemente manteve a sua unidade expressiva. Na realidade, tanto os temas narrativos quanto as modalidades interpretativas sofreram ajustes consideráveis, relacionados à necessidade que os *pupari* tinham de ir ao encontro dos gostos e expectativas de seu novo e mutável público. Das origens oitocentistas à crise da metade do século XX, nas histórias narradas pela *opra* e na forma com que elas eram expostas, enfatizando certos episódios e certos traços caracterológicos dos personagens, o público projetava a própria vivência, buscando ali soluções e satisfações para os problemas

que enfrentava em seu próprio cotidiano. A *opra* era um teatro da vida, sua cristalização mítica, na qual se encontrar e encontrar respostas; quase uma *biblia pauperum*, uma enciclopédia ética elementar, que se juntava ao pouco das escrituras sagradas que chegava às classes subalternas através da participação nas funções sacras e nos sermões dos pregadores. Isso comportava um alto nível de participação empática, que chegava, às vezes, a uma verdadeira projeção de si nos personagens em cena. Observa Pittrè:

O auditório é todo ouvidos para ouvir, olhos para ver quem entra e quem sai do palco, seguindo a ação e pondo-se do lado de um dos personagens. Esse interesse por um cavaleiro, por um herói, é um dos fatos característicos da *opra* e revela as tendências e as inclinações do público. Esse se apaixona por um, aquele por outro; os seguidores, os amigos, os vassalos desse cavaleiro são simpáticos; são hostis os seguidores, os amigos, os vassalos do personagem oposto. A simpatia é pelo herói ou pelo fraco, que sofre o poder do opressor ou que, indócil, rebela-se. Rinaldo, com sua audácia, é sempre um herói bem aceito. Sua aparição em cena é um acontecimento [...]. Quando ele triunfa, é aplaudido pela batida frenética das mãos; e clamorosos “vivas” se ouvem quando, na noite antes de atacar Trebisonda, Rinaldo recebe reforços inesperados de Orlando, condutor de milhares de valentes, que, quando ele era êxule e mendigo, não o ajudara nem em fatos nem em palavras. A generosidade cavaleiresca de Orlando, que corre para socorrer o primo, a nobreza de Rinaldo, que num instante esquece um passado doloroso e o abraça, recebe tantos aplausos que quase fazem o teto desabar. Mas, além de Rinaldo, poucos gozam da estima do auditório. Orlando agrada pela força sobrenatural que o torna extraordinário. Carlos Magno é admirado em sua soberania imperial, mas não é amado, pois não se pode amar um soberano que baniu Rinaldo, obrigando-o a mendigar, um soberano que, em certas histórias, faz a figura de um cretino; Gano di Magonza é detestado por suas artes desleais e pela infâmia da qual é capaz (1899, p. 128).

Os *pupi* eram amados ou odiados como se fossem personagens reais, e a forte participação emotiva do público levava, às vezes, à ocorrência de episódios catárticos. Dois deles, entre os tantos conservados nas crô-

nicas e na memória dos mais velhos, são suficientes para ilustrá-los: em Porto Empedocle, um *puparo* foi acordado às duas da manhã por um espectador que não tinha conseguido dormir pensando em Rinaldo, que no episódio da noite anterior havia sido acorrentado e jogado em uma prisão escura. O *puparo* foi, então, obrigado a encenar a libertação do herói para um único espectador; em Partinico, durante a representação, um espectador atirou com um revólver em Gano di Magonza, o infame traidor, normalmente recebido por gritos de desaprovação, ao aparecer em cena, e alvo do arremesso de sapatos, garrafas e outros objetos, numa evidente liberação da condição de opressão e marginalidade sentida pela plebe urbana e rural (PASQUALINO, 2001, p. 37 ss.).

Do rito ao teatro, do teatro ao rito

De fato, as histórias representadas na *opra* eram vividas, tanto por seus executores, os *pupari*, quanto pelos espectadores como uma ritualização de acontecimentos autênticos e como uma declinação de personagens e de fatos exemplares, que podiam existir na vida cotidiana. “Na *opra dei pupi* é preciso acreditar! Não é ficção: é uma celebração, um rito; nela se exalta a coragem e a lealdade, nela se condena a traição” (1979, p. 150), escreveu Leonardo Sciascia, o mais importante narrador siciliano do século XX, resenhando um espetáculo do *puparo* Sebastiano Caramanna, de Acireale. O público tradicional da *opra*, como se viu, era prevalentemente composto por pessoas pertencentes às “classes subalternas” (CIRESE, 1973), por camponeses e pequenos artesãos, aos quais se uniam, nos centros urbanos, o proletariado e o subproletariado¹⁴. Juntos, eles constituíam um grupo culturalmente homogêneo, que compartilhava experiências (a fruição da *opra*), saberes específicos (as histórias dos cavaleiros e dos heróis) e uma ética social comum. Seguir assiduamente a série completa da *Storia dei paladini di Francia*, escreve Pasqualino, “[...] permitia ao neófito iniciar-se, e os iniciados contribuíaam prazerosamente para o seu doutrinamento com

¹⁴ Escreve, a propósito, Antonino Buttitta: “Era justamente esse tipo de composição do público que fazia os burgueses e pequeno-burgueses da época torcerem o nariz diante de uma forma de espetáculo que, no melhor dos casos, era considerada manifestação de estupidez [...], nos casos piores, perigosa apologia de comportamentos mafiosos, ao ponto de pedirem sua proibição às autoridades” (1996b, p. 49).

explicações. As conversas e as discussões, por outro lado, constituíam para os iniciados um modo de reafirmar e testemunhar o próprio pertencimento ao grupo” (1977, p. 40). À luz do que foi observado, pode-se dizer, então, que a *opra*, tal como outras formas de teatro tradicional, apresenta uma clara dimensão mítico-ritual (BUTTITTA, 1981; TURNER, 1986 e 1993).

O andamento cíclico (as encenações eram cotidianas e podiam durar até um ano todo), a estrutura conflituosa da narração (os cristãos contra os mouros, o bem *versus* o mal), a forte caracterização dos personagens, que permitia ao público identificar-se, o próprio envolvimento sinestésico dos espectadores, reforçado por várias estratégias cênicas (luzes, ruídos, músicas) e por combates armados (verdadeiras danças, marcadas pelo bater de espadas, escudos e armaduras) e, em especial, os modos de participação do público, o sistema de valores subentendido na narração (o código de honra, a fidelidade, a fé, etc.) e o relativo paradigma relacional utilizado para classificar fatos e pessoas¹⁵ eram todos elementos que contribuíam para dar à *opra* funções que ultrapassavam de longe o puro prazer estético-lúdico também presente. O próprio Pitrè deve ter intuído o valor ritual da *opra*, ao escrever, a propósito da atmosfera emotiva que acompanhava a encenação da *Morte dos paladinos*:

Nunca vi a *Morte dos paladinos* sem ter a viva impressão da seriedade dos espectadores. É raro, extremamente raro, que o auditório permaneça tão silencioso, tão absorto como nessa noite. A tristeza está no rosto de todos; mesmo as palavras que um ou outro espectador trocam são ditas em voz baixa por reverência ao lugar e ao momento sacro e solene. [...] Na aparição do anjo a Rinaldo, na benção do arcebispo Turpino ao conde Orlando, todos descobrem a cabeça como na noite de sexta-feira santa durante a representação do *Martírio de Cristo*. Aliás, entre o *Martírio de Cristo* e a *Morte dos paladinos* há tanta correspondência, é tão grande a se-

¹⁵ “Um ser infame, um traidor, no qual não se pode confiar é um Gano di Magonza. Um homem rico e avaro, que se deixa enganar por malvados é um Carlos Magno. Um homem fortíssimo, leal e fiel, não esperto, muito sério, de pouca sorte com as mulheres é um Orlando; enquanto um forte, rebelde e astuto, capaz de se arranjar, brincalhão, mulherengo, é um Rinaldo. Um fanfarrão alegre e generoso é um Astolfo” (PASQUALINO, 1977, p. 40).

melhança nas impressões dos espectadores. São ambas as representações grandiosas, lúgubres, lacrimosas. O som do berrante de Orlando abala a fibra de qualquer um, o som do trompete que chama para a última batalha é o pior que se ouviu durante o ano. – *Io chi cci pozzu fari*, dizia uma noite (14 de outubro de 1877), num grupo de amigos, um operário ao sair da *opra* – *quantu voti haju 'ntisu sunari lu cornu d' Orlanu pi la morti di li paladini, m'haju 'ntisu arrizzari li carni!* – *E io* (acrescentava outro) *'un sugnu lu stissu! A vidi lu ciuri di li paladini ddà, 'nta ddu 'nciaru, macari mi veni di chiànciri!*¹⁶ E assim mesmo, todos esses guerreiros, uns mais, uns menos, participaram de derrotas e conquistas de todo gênero; e assim mesmo, ao longo da história, quantas vezes se ouviu aquele berrante! Mas, numa noite, quantos heróis, todos conhecidos, todos ilustres, todos bem-amados, estiveram juntos para correr, infamemente traídos, para a morte certa. (1899, p. 147-148)

O aceno de Pitrè à paixão de Cristo e a observação dos comportamentos e sentimentos semelhantes que acompanham tanto a execução do drama sacro quanto a da morte dos cavaleiros contribuem para tornar claro o valor ideológico que a representação da *opra* tinha para os seus espectadores. Não diversamente da Semana Santa, que marca, no ciclo do ano, a passagem do *caos* ao *cosmos* através da repetição ritualística da morte e ressurreição de Cristo, ocorrida *illo tempore*, mas repetida e ritualizada a cada ano (ELIADE, 1976 e 1999), a representação dos feitos dos cavaleiros, sua morte em Roncisvalle, seguida pela reconquista (pela vingança) e pelo triunfo das milícias de Carlos sobre Gano, o traidor, e sobre os sarracenos, e, portanto, pelo triunfo dos valores positivos, reequilibrava ritualmente, em nível mítico, as situações de desequilíbrio da vida prática, “[...] conduzindo a nível racional um horizonte existencial permanentemente ameaçado pela emergência do irracional” (BUTTITTA, 1996b, p. 51).

¹⁶ “– O que eu posso fazer?”, dizia uma noite [...] um operário ao sair da *opra*, “quando ouço soar o berrante de Orlando pela morte dos paladinos, sinto a pele arrear! – E comigo não acontece o mesmo? (acrescentava outro). Ao ver os melhores paladinos ali cercados, me dá até vontade de chorar!” [Trecho em siciliano no original. N. da t.]

A *opra* hoje

A progressiva perda dessa dimensão mítico-ritual como solução da *crise* (DE MARTINO, 1948 e 1958) e a desagregação da ciclicidade temporal, que trazia ordem ao cotidiano, marcaram justamente o declínio da *opra* na fruição de seu público tradicional. As condições, cujas soluções míticas a *opra* representava, foram efetivamente mudando, e essas mudanças foram acompanhadas pelo surgimento de novos mitos, de novos ritos, de novos heróis; mudaram os ritmos de vida diante de novos regimes ergológicos. A adaptação da ópera dos *pupi* ao público contemporâneo previu, essencialmente, duas operações: montar espetáculos que apresentem em uma só noite uma história que se conclui, renunciando à fruição cíclica tradicional; “ajustar” os códigos tradicionais da encenação ao gosto do público, que assistia à *opra* como uma forma de teatro divertida e/ou exótica. Esse trabalho requeria o “[...] conhecimento profundo dos entrelaçamentos entre as histórias e o domínio total dos códigos de encenação: o código linguístico, os códigos das qualidades da voz, o código dos ruídos e dos sons vocais inarticulados, o código da música, o código cinésico (ou dos movimentos e dos gestos), os códigos figurativos dos lugares e dos personagens” (NAPOLI, 2007, p. 3; PASQUALINO, VIBAEK, 1984).

A *opra* pôde, então, renascer, ressurgir de seu glorioso passado, adquirindo uma nova identidade, criando novos espaços e propondo satisfazer novas exigências (PASQUALINO, 1981). De teatro das paixões, de lugar de resolução mítica dos conflitos, ela se tornou ora uma representação exótica da alma do povo siciliano para o turista, ora um monumento (mistificado e idilizado) da memória e da identidade histórico-cultural para a classe intelectual burguesa, ora um entretenimento lúdico para as crianças das escolas. Perdeu o seu ritmo cíclico, selecionou de seu repertório os episódios mais vistosos e barulhentos (as batalhas, os duelos, os amores proibidos, etc.), ou seja, os que melhor correspondem às expectativas do público. Assim fez Enzo Mancuso em Palermo com sua companhia Teatro Carlomagno, que até hoje se exhibe periodicamente no teatrinho histórico de Borgo Vecchio e pode hoje ser considerado um dos melhores exemplos do “teatro tradicional”. Por outro lado, a *opra* soube, em certos casos, renovar-se, adaptar as linguagens cênicas e formas da representação a novos temas narrativos. É esse o caso dos “*pupi antimáfia*” de Angelo Sicilia, uma série de re-

apresentações em que os heróis da luta contra o crime organizado (Placido Rizzotto, Pio La Torre, Peppino Impastato, Padre Puglisi, os juízes Giovanni Falcone e Paolo Borsellino) ocupam o lugar dos cavaleiros da França. Em Catânia, a tradição espetacular e artesanal da ópera dos *pupi* está viva graças à Marionettistica dei fratelli Napoli, uma companhia ativa desde o início do século XX. Dirigida por Fiorenzo Napoli, que é também um dos últimos autênticos depositários da arte de confeccionar *pupi*, essa companhia soube adaptar a *opra* catanesa às exigências de um público contemporâneo, mesmo permanecendo fiel aos modos e às regras de encenação tradicional. Desse modo, a partir da metade dos anos 1970, para adequar-se à exigência de levar os teatros cataneses para ambientes menores como quadras esportivas, teatrinhos escolares, salões paroquiais, etc., começaram a ser confeccionados os chamados “*pupi* pequenos” de 80 cm. Estes, “[...] mantendo absolutamente intactos os códigos, as regras e as técnicas da encenação tradicional” (NAPOLI, 2007, p. 3-4), possibilitaram envolver o novo público, composto, então, por jovens em idade escolar e estudantes universitários, por profissionais, pela classe média e por homens de cultura.

REFERÊNCIAS

- AIELLO, Giuseppe. I pupi di Palermo. In: GIULIANO, Selima Giorgia; SORGI, Orietta; VIBAECK, Janne (org.) *Sul filo del racconto: Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo Internazionale delle Marionette “A. Pasqualino”*. Palermo: CRICD – Centro Regionale per l’inventario, la catalogazione e l’inventariazione, 2011.
- BONANZINGA, Sergio. Suoni e musiche del teatro siciliano dei “pupi”. In: PARISI, Daria (org.). *Il teatro delle marionette tra est e ovest*. Palermo: Università degli Studi di Palermo – Facoltà di Lettere e Filosofia, 2008.
- BRONZINI, Giovan Battista. *Cultura popolare: dialettica e contestualità*. Bari: Dedalo, 1980.
- BURGARETTA, Sebastiano. *La memoria e la parola: pupari, cuntisti, cantastorie e poeti popolari di Sicilia*. Messina: Armando Siciliano Editore, 2008.
- _____. *Retablo siciliano ovvero i colori dell’epos*. Palazzolo Acreide (Sr): Casa-museo di Antonino Uccello, 1995.

- BUTTITTA, Antonino. *Cultura figurativa popolare in Sicilia*. Palermo: Flaccovio, 1961.
- _____. *Dei segni e dei miti: una introduzione alla antropologia simbolica*. Palermo: Sellerio, 1996a.
- _____. *Ideologie e folklore*. Palermo: Flaccovio, 1971.
- _____. L'opera dei pupi come rito. In: AA. VV. *I pupi e il teatro. Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano*, anno IV, n. 13, 1981.
- _____. Spettacolo, rito, fanti e cavalieri. In *Nuove Effemeridi*, a. IX, n. 33, 1996b.
- CIRESE, Alberto Mario. *Cultura egemonica e culture subalterne: rassegna degli studi sul mondo popolare tradizionale*. Palermo: Palumbo, 1973.
- CROCE, Marcella. *L'epica cavalleresca nelle tradizioni popolari siciliane*. Palermo: Distretto Scolastico IV/42, 1997 .
- CUTICCHIO, Mimmo. I pupi in viaggio. In: _____ (org.). *I pupi del Museo Pitrè*. Palermo: Città di Palermo. Assessorato alla Cultura – Ass. Figli d'Arte Cuticchio, 2014.
- DE MARTINO, Ernesto. *Il mondo magico: prolegomeni a una storia del magismo*. Torino: Einaudi, 1948.
- _____. *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*. Torino: Einaudi, 1958.
- ELIADE, Mircea. *Il mito dell'eterno ritorno: archetipi e ripetizione*. Roma: Borla, 1999.
- _____. *Trattato di storia delle religioni*. Torino: Bollati Boringhieri, 1976.
- LI GOTTI, Ettore. *Il teatro dei pupi*. Firenze: Sansoni, 1959.
- _____. *Le pitture dei cartelloni e dei carretti siciliani e la tradizione cavalleresca*. In: *Annales Universitatis Saraviensis (Universität des Saarlandes)*, vol. VI, 1957.
- _____. *Roncisvalle nell'opera dei pupi e la leggenda rolandiana nell'epoca normanna in Sicilia*. Zaragoza: Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, 1956b.
- _____. *Sopravvivenza delle leggende carolingie in Sicilia*. Firenze: Sansoni, 1956.
- MANCUSO, Enzo. *I Mancuso: memoria di pupari*. Palermo: Ass. culturale teatrale "Carlo Magno", 2008.
- NAPOLI, Alessandro. I pupi del "mestiere" di Natale Meli. In: GIU-

- LIANO, S. G.; SORGI, O., VIBAECK, J. (org.). *Sul filo del racconto: Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo Internazionale delle Marionette "A. Pasqualino"*. Palermo: CRICD – Centro Regionale per l'inventario, la catalogazione e l'inventariazione, 2011.
- _____. *Il racconto e i colori: "storie" e "cartelli" dell'Opera dei Pupi catanese*. Palermo: Sellerio, 2002.
- _____. *L'Opera dei Pupi di stile catanese*. Catania: Marionettistica Fratelli Napoli, 2007.
- PASQUALINO, Antonio. Bibliografia delle edizioni cavalleresche popolari siciliane dell'Ottocento. In: *Uomo e cultura*, nn. 23-24, 1979.
- _____. Come si costruisce un pupo. In: *La cultura materiale in Sicilia. Quaderni del circolo semiologico siciliano*, n. 12-13 (1980).
- _____. I pupari e i costruttori di pupi. In: BUTTITTA, A. (org). *Le forme del lavoro*. Palermo: Flaccovio, 1988.
- _____. I pupi siciliani. *Studi e materiali per la storia della cultura popolare*, n. 25. Palermo: Ass. per la Conservazione delle Tradizioni Popolari, 2001 (III ed.).
- _____. L'opera dei pupi a Roma, a Napoli e in Puglia. In: *Studi e materiali per la storia della cultura popolare*, n. 23. Palermo: Ass. per la Conservazione delle Tradizioni Popolari, 1996.
- _____. *L'opera dei pupi*, Palermo: Sellerio, 1977.
- _____. *Le vie del cavaliere dall'epica medievale alla cultura popolare*. Milano: Bompiani, 1992.
- _____. Tradizione e innovazione nell'opera dei pupi contemporanea. In: AA. VV., *I pupi e il teatro, Quaderni di teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano*, anno IV, n. 13, 1981.
- PASQUALINO Antonio, VIBAECK Janne. Registri linguistici e linguaggi non verbali nell'opera dei pupi. In: AA. VV. *Semiotica della rappresentazione. Quaderni per l'Immaginario*, n. 4. Palermo: Flaccovio, 1984.
- PERRICONE, Rosario. I ferri dell'Opra. Il teatro delle marionette siciliane. In: *Antropologia e Teatro. Rivista di Studi*, n. 4, 2013.
- PITRÈ, Giuseppe. *Usi e costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, 4 vol. Palermo: Pedone Lauriel, 1889.
- SCIASCIA, Leonardo. Toh! Voltaire sta piangendo: l'opera dei pupi di Sebastiano Caramanna. In *L'Espresso*, n.17, 29 aprile 1979.

- TURNER, Victor. *Antropologia della performance*. Bologna: Il Mulino, 1993.
- _____. *Dal rito al teatro*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- UCCELLO, Antonino. *L'“opra” dei pupi nel Siracusano: ricerche e contributi*. Siracusa: Società Siracusana di Storia Patria , 1965a.
- _____. Due tragedie di Shakespeare nel repertorio dell'Opra. In: *Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani*, anno IX, 1965b.
- _____. *Pupi e cartelloni dell'opra*. Siracusa: Ente provinciale per il turismo, 1970.
- VENTURINI, Valentina. *Dal Cunto all'Opera dei pupi. Il teatro di Cuticchio*. Roma: Dino Audino Editore, 2003.
- VIBAECK, Janne. Le scene e le figure. In: BUTTITTA, A. (org.). *I colori del sole*. Palermo: Flaccovio, 1985.
- _____. (org.). *Sul filo del racconto: Gaspare Canino e Natale Meli nelle collezioni del Museo Internazionale delle Marionette “A. Pasqualino”*. Palermo: CRICD – Centro Regionale per l'inventario, la catalogazione e l'inventariazione, 2011.