

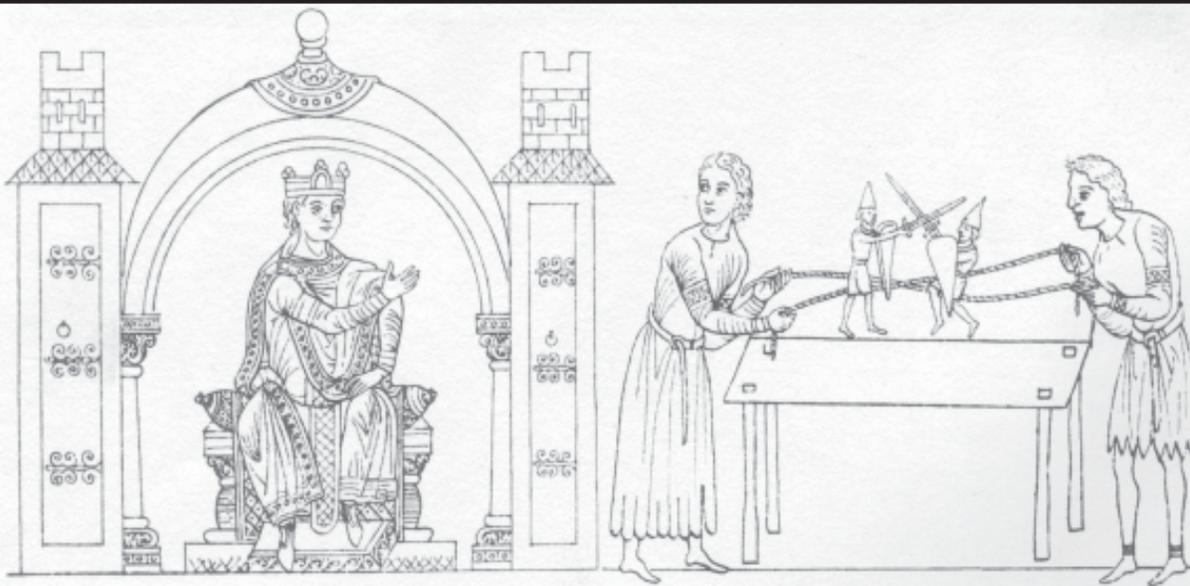




Kasper – O personagem do teatro popular alemão

Conceição Rosière

Grupo de Teatro de Bonecos Patati & Patatá (Minas Gerais)



“Tri-tra-trullala, der Kasper ist wieder da!”

(Tri-tra-trullala, Kasper chegou no vamente!)

Entre os anos de 1175 e 1185, viveu na abadia Hohenburg, na Alemanha, a freira Herrad von Landsberg, e como já acontecera com outros paladinos da moral, almejava, por meio de textos de penitência, retificar a moral dúbia da época. Assim, no manuscrito *Hortus deliciarum* (Jardim das delícias), Herrad coloca na boca do Rei Salomão todo o tipo de maldição para aqueles que sucumbem às fraquezas humanas. Os textos visavam, também, o registro dos saberes e da espiritualidade do seu tempo. Para que essas lições não se tornassem áridas, os pecados eram demonstrados opticamente, e junto com outras irmãs de sua congregação, costumava ilustrar seus tratados. A esse fato devemos a primeira representação pictórica de um teatro de bonecos medieval. No texto *Ludus monstrorium* (Jogo dos monstros) pode ser visto o Rei Salomão apontando o dedo, acusadoramente, para dois bonecos vestidos como cavaleiros que

travam, sobre uma mesa, uma luta com espadas. Os bonecos estão, claramente, presos a fios paralelos, e a manipulação parece ser de tal forma que, movendo os fios, as figuras começavam a lutar.

Entre os estudiosos do teatro de bonecos, esta ilustração suscitou diversas análises, quanto à possibilidade de ela ser o registro de uma manifestação teatral. Hans Richard Purscke não acredita que a função dessa cena seja apenas fazer com que os bonecos ataquem um ao outro e supõe que um deles deveria vencer o embate; talvez, contando-se o número de vezes que o corpo de um ou de outro fosse atingido pela espada, ou, então, quando a cabeça ou a parte superior do corpo de um boneco, durante um arranco, pudessem ser tombados para trás, já que têm fios na altura dos quadris. Contudo, é preciso lembrar que o ilustrador não fez o desenho observando uma cena real, e sim a partir da memória, e pode ter omitido algum detalhe.

Na Idade Média das Cruzadas e dos Menestréis, esses bonecos possuíam diferentes denominações. Entre elas, tem-se a palavra *Taterman*, originária do verbo *Tatern*, que significa tremer, balançar ou sacudir de um lado para o outro. Na literatura, a palavra *Taterman* também foi utilizada para designar boneco. Nesse sentido, escreve o autor Hugo von Trimberg: “Deus riria se visse como seus Tatermännerlein (bonequinhos) vivem tão magicamente sobre a terra: se atacam um ao outro, e se ferem com longas espadas” (Der Renner – Tomo 2 – Pg.89). Porém, esse texto apresenta os mesmos problemas dos anteriores: não faz referência explícita ao teatro de bonecos; são utilizados como metáfora, para indicar a relação de Deus para com os homens. Outras referências literárias seguem a mesma tendência e empregam os bonecos e suas lutas metaforicamente.

Assim, permanece aberta a questão se o surgimento dos *Tatermänner*, na Alemanha da segunda metade do Século XII, tem alguma relação com as Cruzadas, mais especificamente com o retorno de um batalhão de cruzados (soldados), por volta de 1150. Pode ser que algum deles tenha trazido na bagagem um *Tatermann* oriental, ou quem sabe se Herrad von Landsberg não tenha reproduzido

imagens observadas durante uma peregrinação até a Terra Santa? Todavia, nada pode ser realmente comprovado e a teoria da migração continua apenas como uma hipótese.

Quanto à origem dos bonecos de luva, eles podem ter surgido na Alemanha, antes dos da Itália, como descrito pelo poeta Albrecht von Scharfenberg, em 1270. A tapadeira³¹ tinha, freqüentemente, a forma de um castelo; forma essa que também pode ser encontrada nas referências dos chamados Textos de Oxford, do Romance de Alexander. À primeira vista, a referência ao romance parece ter pouco a ver com o nosso tema, mas pode indicar a existência de uma migração nessa forma de arte.

A primeira versão desse romance, que homenageia Alexandre I, da Macedônia, surgiu provavelmente no séc. II a.C. Posteriormente, a mesma versão reaparece como um livro popular no Império Romano, tendo sido traduzido para o latim por Julius Valerius, no séc. IV. Autores desconhecidos o traduziram para outros idiomas, e uma dessas versões anônimas, escrita em francês antigo, é do séc. XIV e se encontra na Biblioteca Bodleian, em Oxford, com o título *Li romans du bon Roi Alixandre*. Nela, podem ser encontradas imagens em miniatura, cuja autoria é reputada ao ilustrador Jean de Grise, que representam cenas de teatro de bonecos de luva, e são as primeiras a serem encontradas na história das artes européias. Entre elas, uma nos é familiar, pois se trata da mesma cena já mostrada por Herrad: dois cavaleiros que lutam com espadas. Porém, o mais surpreendente é a configuração da empanada. Ladeando o vão central, vêm-se duas pequenas torres, dando-nos a impressão de um castelo contornado por sua muralha. Por detrás desta, os dois cavaleiros lutam e, diferentemente da imagem de Herrad, podem-se ver pessoas assistindo; poucas é verdade, mas já é possível falar de um público e a apresentação de um teatro de bonecos fica clara³².

³¹ Também conhecida como empanada, tenda, tolda, barraca etc.

³² E isto pode ser reforçado pelo fato de que, em espanhol, a tapadeira de teatro de luva também ser chamada de *castillo* e em francês *castelet*.

Nesses quadros do Romance de Alexander, uma das figuras não mais segura uma espada e sim um porrete, o que parece indicar que a figura popular do teatro de luvas não se encontra agora tão longe.

Nos séculos seguintes, encontram-se mais referências ao boneco de luva, conhecido como *Gaukelspiel* e *Tockenspiel*, e não se tem mais notícias dos *Tatermänner*. Porém, independente da forma e do nome, os titeriteiros eram vistos com desconfiança em vários países da Europa. A partir de 1470, documentos referem-se aos espetáculos de bonecos em feiras alemãs como *Himmelreich*³³. Num dicionário alemão do ano de 1741, encontra-se uma explicação para a expressão *Himmelreicher* (aquele que faz *Himmelreich*) como sendo manipulação de bonecos que vêm de cima, como se caíssem do céu (seriam bonecos de fios?), e normalmente representando textos bíblicos. O termo pode se referir, contudo, ao fato de esses artistas mambembes venderem as chamadas relíquias, que prometiam, a quem as adquirisse, facilitar o acesso ao reino dos céus. Há outras interpretações que dizem ser o nome dado aos artistas de rua, que andavam na corda bamba ou em pernas de pau, e por isso estariam mais próximos do reino dos céus. O nome ainda pode ter como base a divisão das classes sociais da época, nas quais os artistas mambembes não possuíam nenhum direito de cidadão. Nas cidades, onde os bonequeiros se instalavam, não conseguiam hospedagem, e eram obrigados a pernoitar fora dos seus muros. Como não pertenciam a nenhum grupo local, sua morte não era passível de punição, estando, portanto, quanto à sua existência física, “mais perto do reino dos céus”.

O estilo de vida dos *Himmelreicher* diferia completamente daquele vivenciado pelo cidadão comum da Idade Média. No dia-a-dia monótono das comunidades, suas apresentações eram bem vindas, mas, misturar-se a elas, era considerado bastante perigoso. Fazer teatro era uma profissão menosprezada e bonequeiros eram vistos como cidadãos de terceira categoria. Havia normas rígidas para proteger

³³ *Himmel* = céu e *Reich* = reino.

os cidadãos da presença dos *Himmelreicher*, já que não se podia - ou não se queria - proibir suas apresentações, então, o ideal era mandá-los embora o mais rápido possível das cidades.

Algumas informações podem dar a falsa idéia de que as apresentações de teatro de bonecos, no final da Idade Média, estariam mais relacionadas ao lado plebeu e anticlerical da sociedade, mas isto não é verdade. Os temas bíblicos foram importantes no desenvolvimento do teatro de bonecos europeu. As histórias de David e Golias, de Judite e Holofernes, as que utilizam o tema sobre o pecado e o filho desencaminhado foram apresentadas ao público com enorme freqüência, especialmente, pelo seu horror intrínseco. Como a língua culta era o latim, e uma parcela ínfima do povo entendia o que se falava nas igrejas, o teatro de bonecos tornou as estórias bíblicas acessível a todos³⁴, pela sua linguagem irreverente e popular. Alguns artistas elaboravam cenas bíblicas impressionantes e de impacto, para que mais pessoas pudessem assistir aos seus espetáculos. Na Alemanha, Jörg Wenzel anuncia, em 1583, um espetáculo em que seria mostrado o sacrifício de Issac; a decapitação de S. João; a anunciação do Anjo Gabriel; o nascimento de Jesus e sua entrada em Jerusalém; a expulsão dos mercadores do templo; a cerimônia do lava-pés e a unção com óleo; a traição de Judas; o corte da orelha de Marcos; a Via Crucis; a morte de Judas; a crucificação, o enterro e a ressurreição de Cristo; e a aparição do anjo.

Na realidade, essas apresentações deveriam ser apenas montagens de cenas, com trechos da Bíblia que interessassem aos visitantes das feiras. Os saltimbancos não dominavam nem conheciam direito os textos sagrados. Assim, não é de se admirar que o teatro de bonecos tenha estado presente, como metáfora negativa, na grande discussão da Reforma e Contra-Reforma. Martinho Lutero utilizou a metáfora dos bonequeiros (*Himmelsreicher*) em sua polêmica discussão com o Papa Paulo III (1534-1549) - Catolicismo versus

³⁴ Talvez tenha sido exatamente isso que Martinho Lutero (Reforma Protestante) acertadamente percebeu, e que não era desejado pelo clero. Por isso, a igreja mandava, freqüentemente, um funcionário para proibir as apresentações dos saltimbancos.

Reforma Protestante, que reagiu empregando o mesmo procedimento. No final do séc. XVI, o nome *Himmelreicher* cai em desuso e, salvo algumas exceções, também as representações bíblicas com figuras. Por volta de 1588, em lugar de *Himmelreicher*, era usada a palavra *Kunzen* na área protestante da Alemanha e nas áreas católicas utilizava-se *Heinzel*.

Num documento do séc. XVI, um padre chamado Scherer critica raivosamente um espetáculo de teatro de bonecos, que pastores luteranos usavam para conversão de fiéis ao protestantismo. Essa querela entre os dois lados religiosos não seria aqui de interesse para nós se não surgisse no pequeno palco do teatro de luvas o mestre *Hämmerlein* ou *Hämmerling*³⁵, uma figura engraçada e de feições demoníacas, que não sabemos se, no início, era o próprio demônio, ou se recebeu o nome de diabo por sua horrenda aparência. Essa divertida figura alemã, dos séc. XVI e XVII, pode ser encontrada em toda a Europa, com os mais variados nomes. Como *Hämmerlein* recebeu este nome, que se refere a martelo? Aqui teremos que recorrer ao terreno teológico. No Velho Testamento, encontramos no livro de Jeremias um trecho que diz: “como aconteceu de o martelo de toda a terra se quebrar, ser destruído?” (Jeremias, 50, Versículo 23). Para os crentes, Satã era chamado de martelo de toda a terra, mas não do céu, e se quebra quando Cristo resiste à sua tentação e enfrenta a morte em sua paixão. Na linguagem popular³⁶, *Hämmerlein* está ligado a todos os mistérios do além: ao demônio, à morte, ao fantasma e ao carrasco. Pode parecer estranho que a figura mais divertida do teatro de bonecos possa ser vista como o diabo, mas não podemos ignorar que, naquele período, havia uma relação mais simplória com a morte, o demônio e o inferno, e que nas histórias e mistérios da Idade Média tinham-se não somente demônios ruins, mas também divertidos.

³⁵ Diminutivo de *hammer* = martelo.

³⁶ Realmente, no dicionário teuto-latim, o termo mestre *Hemmerling* é explicado como sendo o diabo. No dicionário de Grimms, *Hämmerlein* é também usado para Poltergeist-fantasma/espírito brincalhão.

Chicote, porrete, frigideira e martelo são os instrumentos que se seguiram às espadas dos cavaleiros de Herrad. Objetos para bater eram requisitos importantes para as engraçadas figuras, como, por exemplo, quando *Hämmerlein* era ameaçado por um crocodilo, ele atacava-o com um martelo. Há historiadores que consideram o porrete, objeto inseparável do *Hämmerlein* e de outros tantos bonecos populares, como um símbolo fálico. Três fatores corroboram essa hipótese:

Na linguagem mais primitiva, praticamente em todos os idiomas, porrete é utilizado para designar o falo;

O boneco turco Karagöz, do qual se tem registro no início do século XIV, empunha, quase sempre, um martelo que mais se assemelha a um falo do que a um utensílio de trabalho.

A representação do falo faz parte do *Sabbat*, os rituais das bruxas; *Hämmelein*, segundo crença popular, teria participado desses rituais.

A maioria dos documentos sobre o Mestre *Hämmerlein* é do mesmo século em surgem registros da história de Fausto, que teria nascido como Georg Zabel (1480-1540), em Knittlingen. Zabel era um astrólogo ambulante, ou leitor do futuro, como esses profissionais eram conhecidos. Após seu falecimento, surge em Frankfurt, em 1587, o texto *A História de D. Johann Fausten*, de autor desconhecido, como um livro popular, mas não oriundo do povo. A publicação mostra claramente ter se inspirado na contra reforma, como uma literatura para aterrorizar. A idéia era advertir à população o que poderia acontecer a um homem, que quisesse saber mais do que lhe convinha. Fausto sucumbe às tentações do demônio (*Hämmerlein*), que o leva sem alternativa para o inferno, pois não se cogita em dar-lhe uma chance para que ele escape. Como lição eficaz para os costumes do séc XVI, poder-se-ia dizer: “melhor burro no céu, que sábio no inferno”.

Logo após o surgimento do texto de Fausto, bonequeiros saltimbancos mais audaciosos já o utilizavam como material para seus espetáculos. Se nos castelos e nas igrejas, os abades e os senhores de

reino distanciavam-se dessa temática, em virtude da restauração da contra-reforma, as pessoas nos mercados interessavam-se por essas histórias, e Fausto torna-se um grande sucesso, tendo assim permanecido por séculos. O texto não era exatamente uma literatura dramática e sobrevivia pela improvisação. Quando viajavam de uma cidade para outra, os artistas levavam consigo os bonecos, os cenários rudimentares e um roteiro básico da peça. Os grupos mambembes apresentavam um Fausto mambembe, mutável de lugar para lugar, conforme a ambiência de cada cidade. Foi nesse meio popular que Goethe teve seu primeiro contato com o tema, culminando, mais tarde, em seu famoso drama “Fausto: Uma Tragédia”³⁷.

Geralmente, os espetáculos eram realizados em espaços públicos abertos e o artista estava sujeito às contingências do momento. Assim, ele tinha que usar meios eficazes, que sobrepujasse o barulho e fizesse com que as pessoas parassem, mesmo durante um pequeno espaço de tempo, para prestar atenção. Os espetáculos tinham que ser rápidos, e o conteúdo ser apreendido por todos, até por aqueles que estivessem distantes e não ouvissem todos os diálogos. O meio mais eficaz era o público já conhecer a estória, pois o que importava não era o quê, e, sim, o como contar. Por esse motivo, ao elegerem um tema, os artistas optavam pelas narrativas tradicionais e normalmente o recolhiam de outras áreas da literatura, permanecendo um tempo bastante longo com o espetáculo. Além disso, os bonecos e os textos eram passados pelos grupos familiares de geração a geração, perfazendo certo conservadorismo no repertório. O processo de aculturação de material estranho/estrangeiro, a adaptação de antigas lendas e estórias, e a manutenção de uma mesma forma por séculos a fio também aconteceu em praticamente todos os países europeus.

Os espetáculos buscavam a participação do público, retirando-o do seu cotidiano. Em frente à empanada, havia um personagem cômico que fazia a ponte entre o mundo do “parecer ser” e o mundo “real”, mesmo que a estória fosse fantástica, distante

³⁷ A primeira parte foi escrita em 1808 e a segunda em 1832.

da realidade dos espectadores. Porém, os dias do demoníaco *Hämmerlein*, que tinha prazer em espancar, estavam contados e já havia sucessores para ocupar seu lugar. Não era fácil identificar-se com um personagem, o qual, conforme a lenda, tomara parte no *Sabbat* das bruxas ou até mesmo o teria conduzido.

Os sucessores de *Hämmerlein* tinham vários nomes e faziam parte dos palcos dos mais diferentes países da Europa. Apesar de as figuras cômicas estarem intrinsecamente ligadas ao contexto de seu país de origem, elas exerciam uma função bastante importante, ao engendrar trocas culturais, já que os teatros eram itinerantes e, na maioria das vezes, cruzavam as fronteiras, influenciando-se mutuamente. Numa grande parte deles, esse fato pode ser percebido nos traços de suas feições, cuja matriz pode ser descrita da seguinte forma: o personagem é careca, barrigudo e tem nariz avantajado, visto como símbolo fálico. É guloso, está sempre faminto e o tipo de alimento que mais aprecia vem incorporado ao seu nome. Dessa forma, na Alemanha, tem-se Hans Wurst, cujo sobrenome significa salsicha, em alemão. Pickelhering, na Inglaterra, advém do fato de o personagem ser apreciador de arenque, ou seja, *hering*. Quando descreve Petruschka, a figura popular do teatro russo, o teatrólogo e bonequeiro Sergei Obraszow, nos diz que “... esta figura ridícula, corcunda de nariz grande, com sua touca de ponta longa, usa seu porrete para criar confusão e golpeia a todos que se colocam em seu caminho” (Obraszow, Serjei: *Mein Beruf* – Berlim, 1984 – Pág. 237); descrição esta que serviria a *Punch*, a seu primo *Pucinella* ou a *Hämmerlein*.

No início do século XVI, numa tradução de *A Nau dos Insensatos*, de Sebastian Brants, há referência ao nome Hans Wurst, e logo depois ele se incorpora como figura das brincadeiras de carnaval e dos dramas escolares. Seja na pele de um cavaleiro seja na de um empregado, tentar ensinar-lhe boas maneiras e fazer com que se interessasse por algo que estivesse acima de sua existência biológica, era tarefa impossível. Diferente de outros países, não foi possível, na Alemanha, “literarizar” esta figura. Ao contrário, a

apetência de Hans Wurst pelas salsichas e pela alegria de viver ampliava-se, tornando-se cada vez mais obsceno, dizendo piadas inadequadas aos ouvidos das damas. Sua influência na cena dramática cresceu tanto que, em 1737, foi expulso do teatro de atores, no qual também era popular.

Essa expulsão, no entanto, não obteve sucesso em longo prazo, pois, mesmo tendo desaparecido do teatro de atores, sua participação cresceu no de bonecos. Ele era apenas menor, não se chamava mais *Wurst* e sim *Wurschtel*. Mas, o que importa isso, se em troca tinha sua sobrevivência garantida?

Voltemos aos acontecimentos na Europa do séc XVII. Em 1648, foi assinado o acordo de Westfalia, pondo fim à guerra dos 30 anos, durante a qual a Europa Central fora devastada e a população, por causa das lutas e das doenças, havia diminuído drasticamente. Que chance teria a arte em um panorama destes? A chamada grande arte, com certeza nenhuma e, parcialmente, aquela que pudesse sobreviver com um mínimo de recursos. Os saltimbancos e os bonequeiros foram os primeiros a trabalhar logo após a guerra, pois estavam em melhor situação do que os grupos de teatro de atores. Assim, sucedeu que a população mais simples considerava o teatro de bonecos como a primeira arte (como o era em inúmeras regiões da Ásia). Não apenas na Alemanha, mas em toda Europa existem testemunhos sobre a situação do povo após a Guerra dos 30 Anos. A estrutura externa do poder restaurou-se, porém o arcabouço social entrou em ebulição. Se por um lado a burguesia, sedenta de poder, enriquece, as camadas menos favorecidas tornam-se mais pobres. Essa diferença social refletiu-se na cultura, especialmente na Inglaterra e na França, dando ensejo a uma arte da corte. Excepcionalmente, os bonequeiros podiam se apresentar na corte, mas nunca houve um bonequeiro da corte. Os animadores de figuras continuaram como saltimbancos, à margem do poder, que dividia a sociedade da Europa em duas partes. Documentos confirmam que bonequeiros, à beira da morte por inanição, vendiam seus filhos, esmolavam e, no auge da fome, roubavam para comer.

Se durante a Idade Média, o teatro de bonecos havia progredido, pelo menos no que diz respeito ao conteúdo, sob a influência do Iluminismo Europeu, tem-se um refluxo. O triângulo de tensão, formado por Deus-Homem-Demônio, que dividia o universo em céu, terra e inferno, começa a ser questionado. A discussão não recai mais sobre onipotência divina e sim sobre o conhecimento do mundo. Os demônios, as bruxas e as superstições da Idade Média não resistiram à corrente que endeusava a capacidade de raciocínio humano, e foram substituídos pelo pensamento e raciocínio independente do homem.

Enquanto a Europa passava por essa transformação, os bonequeiros continuavam a mostrar os mesmos espetáculos. Num tempo em que argumentos racionais eram armas indefensáveis, continuavam com suas figuras cômicas, que ainda cultuavam a barriga cheia e o porrete na mão. Ao passo que nas outras artes, o Iluminismo provocava mudanças consideráveis, o teatro de bonecos permaneceu fiel às suas origens, distanciando-se das inovações surgidas na época. Os bonequeiros situavam-se ainda mais à margem da sociedade, como viajantes apátridas e, freqüentemente, nem sabiam onde eles ou suas famílias conseguiriam alimentos no dia seguinte. Não é de se espantar que aos olhos dos mais favorecidos essa profissão tenha mantido a má fama e dificilmente se livrasse da reputação de associal. Muito rapidamente, o teatro de bonecos viu-se, novamente, na mesma situação do seu início, usado como metáfora para algo duvidoso. Em sua biografia, um prefeito de Reutlinger, na Alemanha, conta que uma vez seu pai o havia levado a uma apresentação de teatro de bonecos. No dia seguinte, foi-lhe proibido fazer a leitura de um texto hebraico do velho testamento, na escola onde estudava, por ter estado, na noite anterior, na escola do diabo. Era comum terem-se espiões para delatar quem estivesse presente nas apresentações. Dessa forma, nobres, padres, comerciantes e autoridades de vilajeros, para zelar a reputação, tomavam o devido cuidado para não estarem em nenhum local onde os bonecos agissem. Por este motivo, é difícil encontrar textos dessas pessoas mencionando

essa arte, a qual não podiam conhecer de perto. O teatro de bonecos continuava sendo considerado uma elegia à falta de costumes e uma aglomeração de bandidos de toda espécie. Documentos desse tipo podiam ser encontrados em grande quantidade, em diversas línguas européias.

Mas, havia aqueles que defendiam o teatro de bonecos, como os poetas, e que provocavam discussões. A situação vigente não era suficiente para que os bonequeiros percebessem que estas discordâncias eram a chance histórico-cultural de descobrir em qual setor sua importância poderia crescer. Além de a maioria ser analfabeta, estar hoje aqui e amanhã ali dificultava manter uma ação solidária. Como resultado, houve um déficit nas novas gerações e desenvolveu-se uma reação adversa aos chamados letrados, além de uma tendência estática, pois, se sempre agradaram ao povo daquela forma, para que mudar? Estagnação que pode tornar-se regressão, com o passar do tempo. Enquanto o teatro de atores participava de forma ativa na formação das nações burguesas da Europa, sendo, durante certo tempo, uma de suas plataformas, o teatro de bonecos ficava à margem da arena. Quando na França, na Inglaterra, na Itália e mais tarde na Alemanha, começou a haver uma transformação na estrutura social, o teatro de bonecos permaneceu fiel a si mesmo, uma vez que poderia ser tudo, menos progressista.

Na Alemanha, a figura cômica e irreverente do teatro de luvas, chama-se agora *Kasper* ou *Kasperle*. O nome pode ter vindo de espetáculos religiosos, feitos desde a Idade Média, retratando o nascimento de Jesus. Na fé cristã, os três reis magos chamavam-se Gaspar (*Caspar*, em alemão), Baltasar e Melchior. Assim, talvez o personagem *Caspar* tenha ocupado seu lugar na tradição do teatro de atores alemão, tendo, posteriormente, expulsado seu antecessor do teatro de bonecos.

O ator Johann Joseph Laroche (1745-1806) cria a figura do *Kasper*, um contraponto ao Hans Wurst, já bastante desgastado com a perseguição, por suas atitudes pouco convencionais. Ele surge como um servo engraçado, que logo se torna a principal figura do teatro

em Viena. O conde Franz Graf von Pocci (1807-1867) escreve, no séc. XIX, um texto, tanto para crianças quanto adultos, cujo protagonista é *Kasper Larifari*. A peça Príncipe Rosenrot e a Princesa Lilienweiss, também chamada de A Linda Lilie, traz *Kasper Larifari* em um novo papel. Ele não é especialmente inteligente, mas tem um bom coração e é corajoso, ajudando o Príncipe Rosenrot a salvar a princesa das mãos do malvado mago *Negromanticus*. Este espetáculo foi sucesso durante muitos anos e ainda é apresentado hoje em dia.

A passagem do personagem do teatro de atores para o de bonecos se dá no séc. XIX. Primeiramente, como boneco de fio e, em seguida, na técnica de luva, como personagem central do teatro popular, no qual se tem um *Kasper* irônico, engraçado e brigão. Suas armas eram a frigideira e o chicote. Apresentava-se, normalmente, em feiras e festas populares e, somente no início do séc. XX, passou a ser usado também fora destes ambientes. Em 1921, através do bonequeiro Max Jacob³⁸ - Die Hohnsteiner, fixa a forma pela qual é conhecido até hoje, tenho ganhado as telas do cinema, já em 1936. A partir de 1949, continua suas aventuras também através de Friedrich Arndt³⁹, que se juntou a Max Jacob após o término da II Guerra Mundial.

Pouco se fala do poder dessa figura na propaganda política do séc. XX. Com a ascensão do comunismo, em 1917, na antiga União Soviética, o boneco era utilizado para catequizar a população. Durante a Segunda Guerra Mundial, o Teatro de Bonecos foi instrumento de propaganda para os soldados nazistas e soviéticos. Na Alemanha, a partir de 1938, foi criado o Centro de Teatro de Bonecos do Terceiro *Reich*, sob a jurisdição do Ministério da Propaganda Nazista, em que estereótipos antigos e novos dos espetáculos de *Kasper*, tais como, negros, ciganos, judeus, eram empregados como agitação racista e anti-semita.

³⁸ Max Jacob (* 1888; † 1967 in Hamburg) foi o fundador do Grupo “Die Hohsteiner”, que atua até hoje.

³⁹ Friedrich Arndt (1905; † 1985) – um dos mais famosos bonequeiros alemães.

Finda a Segunda Guerra, um pequeno teatro de bonecos de luva, denominado *Kaspertheater* ou *Kasperletheater*, era objeto indispensável em um quarto de criança. Hoje em dia, com a concorrência dos inúmeros personagens dos desenhos animados mostrados pela TV, *Kasper* permanece ainda como meio para espetáculos educativos – trânsito, saúde etc. E, fora deste ambiente, na cena teatral alemã, repleta de espetáculos contemporâneos, tenta corajosamente sobreviver e continuar suas aventuras, fazendo as crianças rirem e cantarem com ele a música típica desse personagem: *Tri-tra-trullala, der Kasper ist wieder da!*

Referências

- PURSCHKE, Hans R.. *Über das Puppenspiel und seine Geschichte*. Frankfurt: Puppen & Masken, 1983.
- BRAUNECK, M.; SCHNEILIN, G.. *Theaterlexikon: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hamburg: Deutsches Wörterbuch, 1992.
- FEUSTEL, Gotthard. *Prinzessin und Spassmacher*. Leipzig: Edition Laipzig, 1991.
- ARNDT, Friedrich Arndt. *Das Handpuppenspiel*. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1950
- HEROLDS. *Herolds Grosses Kasperbuch*. Stuttgart: Herold-Verlag, 1980