

Margareta Niculescu

Conheci Margareta Niculescu no ano de 1982, em Charleville-Mézières, por ocasião do encerramento do Estágio Internacional sobre Teatro de Sombras realizado por Jean Pierre Lescot, organizado pelo Institut International de la Marionnette. Na oportunidade, Margareta era Presidente da Comissão de Formação Profissional de UNIMA, função que exerceu durante o período de 1976 a 2004 e o estágio se realizou em parceria com Comissão. Ela estava presente no encerramento desta ação educativa que coincidia com o início do Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes que logo se realizaria na cidade. Convivemos durante o encerramento do Estágio, durante o Festival e lembro que Margareta gostava de ouvir os 13 estudantes de Teatro de Sombras, marionetistas oriundos de 9 países. As perguntas que nos fazia não eram perguntas protocolares, ela evidenciava real interesse por nossas opiniões. E procurava falar com cada estudante individualmente interessada em saber o sentido daquela experiência para cada um de nós. Margareta demonstrava gostar de conversar e ouvir as pessoas, isso me chamou a atenção. Eu, um jovem marionetista, só comecei a compreender a importância do seu trabalho e o reconhecimento que havia conquistado em seu país, quando ao nos despedirmos pedi o seu endereço para lhe escrever uma carta assim que retornasse ao Brasil (sempre gostei de escrever cartas e vale lembrar que naquela época elas eram manuscritas). Ela me disse: basta escrever para Margareta Niculescu, Bucareste, Romênia, que chega, eu recebo. Para mim foi um susto!

Aprecio o modo como Margareta comenta os espetáculos diante dos elencos. Pude ver isso mais detalhadamente quando ela esteve no Brasil no ano de 1991, no Festival Internacional de Teatro de Bonecos realizado na cidade de Canela – RS, sob a coordenação de Antonio Carlos Sena. Sua larga experiência como diretora teatral a fez adquirir um olhar objetivo e preciso sobre os aspectos fundamentais da cena. Com serenidade ela aponta os aspectos relevantes e significativos do espetáculo, mas também enumera, com detalhes, os aspectos frágeis, as contradições, as inconsistências. Aprendi com Margareta que o modo como a crítica é explicitada pode dar início a um importante diálogo sobre a encenação ou pode criar desestímulo ao elenco. A clareza e, sobretudo, o respeito e o desejo de colaborar com o crescimento do grupo de teatro caracterizam seu modo de analisar os espetáculos. Na oportunidade eu iniciava meu curso de Mestrado em Teatro na Universidade de São Paulo. Mais uma vez ela me chama para conversar, queria saber o tema da pesquisa, me estimulou falando da importância do teatro de marionetes estar presente na formação de jovens atores dentro da Universidade e me alertou para a importância de não abandonar a prática, seja a da atuação ou a da direção teatral. Presenteou-me com o livro de H. Jurkowski, *Écrivains et Marionnettes* e me disse: *Nini leia, este livro certamente vai te ajudar.* E

realmente foi importante, com estas leituras comecei a me interessar mais pelas ações das denominadas vanguardas históricas europeias e suas relações com o teatro de marionetes. A partir deste momento comecei a ver Margareta como uma espécie de tutora, alguém que podia e queria me ajudar e me orientar profissionalmente.

Quando participei do Curso de Direção Teatral por ela ministrado em Sevilla (Espanha), este peculiar modo de analisar cenas me chama a atenção novamente. Era o ano de 1998 e Guadalupe Tempestini, diretora do Teatro Alameda, convidou Margareta para ministrar um curso/estágio durante a Feira de Teatro que anualmente se realiza na cidade. Estavam reunidos marionetistas não só da Espanha, mas alguns países da América Latina como México, Argentina e Brasil. Como se tratava de um curso de direção teatral a ser ministrado num curto espaço de tempo Margareta iniciou os trabalhos dizendo que gostaria de trabalhar conosco a partir de uma dramaturgia previamente definida, inclusive porque acredita que *um bom texto dramático é meio caminho andado numa encenação*. Trabalhamos com textos de Garcia Lorca, Beckett, Ramón Del Valle Inclán, entre outros. Eu não conhecia o texto *Rosa de Papel*, de Valle Inclán, e foi para mim uma descoberta. Mais uma vez se evidencia o modo peculiar de conduzir o trabalho demonstrando além de larga experiência, um profundo conhecimento do ofício. Nossos trabalhos em pequenos grupos eram permeados por observações que nos estimulavam a nos apropriarmos mais e mais da linguagem do teatro de marionetes e da direção do espetáculo. Ela dava ênfase à necessidade de suprimir o ilustrativo, descartar o supérfluo presente nas cenas; cuidar do olhar da marionete, construir partituras que colaboram para dar limpeza nos gestos e clareza nas ações, além de outros aspectos relevantes ao trabalho do marionetista e do diretor de teatro. Não poupava elogios, mas não era condescendente com superficialidades. O ambiente de estudo e reflexão que ela imprimia envolvia a todos nós. Se os trabalhos eram árduos, pela sua intensa carga horária e nível de exigência, Margareta não descuidava de organizar no final de jornadas um lanche regado a vinho para que todos conversassem, contassem histórias e cantassem. Este pequeno, mas importante detalhe contribuía para criar um ambiente de trabalho harmonioso e estimulante. Sua capacidade de agregar as pessoas é evidente. Uns chamam isso de liderança, outros de carisma, não sei exatamente como denominar, mas admiro sua habilidade, seu modo acolhedor de reunir jovens artistas em torno de idéias e ações.

Conheci melhor o pensamento pedagógico de Margareta quando em 1999 solicitei uma bolsa para pesquisar na biblioteca do Institut International de la Marionnette, em Charleville-Mézières. Na época eu preparava meu doutorado em teatro. Era dezembro e na cidade fazia um frio insuportável, com temperaturas de 13 graus abaixo de zero. Permaneci durante 20 dias consultando livros e estudos sobre a nossa arte. A minha impressão de

Margareta tutora, ou cuidadora se confirma. Ela manifestava constante interesse sobre o que eu estava lendo e descobrindo para o meu trabalho. Insistia em me perguntar se estava tudo bem comigo sempre se colocando à disposição. Também me convidava para almoçar, tomar café e nossas conversas giravam em torno de temas sobre teatro de marionetes e sobre o Brasil, eu percebia seu real interesse e curiosidade sobre a cultura brasileira. Conversávamos sobre a intensidade e o volume de seu trabalho no Institut e na ESNAM, do seu trabalho de editora em especial da Revista PUCK. Lembro-me que dizia que preparar a Revista era um trabalho por vezes fatigante, exigente. Mas ao mesmo tempo afirmava: *eu sempre gostei de realizar, de fazer*. Ela me concedeu uma longa entrevista que me permitiu compreender melhor suas idéias sobre a formação do marionetista e os eixos norteadores do seu trabalho na ESNAM. Transcrevo a seguir parte da entrevista apontando de modo sintético 10 aspectos que considero os mais relevantes.

1 - Teatro de animação é teatro – Margareta defende que o teatro de animação é antes de tudo teatro e, ao mesmo tempo, tem especificidades, uma delas consiste em animar o objeto inanimado. A escola deve oferecer uma sólida formação de ator ao mesmo tempo em que trabalha a especificidade que caracteriza o teatro de animação. Na sua perspectiva *o marionetista é um ator que vive o mesmo processo do ator. Ele encontra na marionete os materiais inanimados, que podem ser bonecos articulados, antropomorfos ou não, são materiais que podem ser metamorfoseados em personagens de teatro pelo movimento. Mas em que momento o ator se transforma em marionetista ou o marionetista se ampara na suas qualidades de ator, eu penso que é um processo misterioso e muito pessoal* (Margareta Niculescu).

2 - Polifonia e Síntese - O teatro de marionetes não pode estar confinado em si mesmo como linguagem artística. Tem estreita relação com as outras artes. A formação do estudante marionetista contempla o estudo e a relação com artistas que trabalham com outras linguagens. Vale destacar a forma como Niculescu encaminhava tais procedimentos na ESNAM: *Atualmente, as definições de teatro são imprecisas. Não existem fronteiras entre os gêneros, estilos, artes. Mais que nunca as artes da cena - e entre elas o teatro, sempre cruzado, síntese de artes - conhecem uma fisionomia imprevisível de linguagens cênicas. Os coreógrafos, músicos, trabalham os campos do ator; o homem de teatro faz, do seu modo, papel de artista plástico, de imagem ou visual. Penso que o mais rico e fértil, que abre perspectivas mais amplas, é quando o processo de ensino, já no princípio, oferece possibilidade de entrar no universo do ator, no universo do seu corpo, no universo plástico, no universo da criação de objetos. Penso que todas essas coisas se inter-relacionam.*

3 - Indissociação: teoria e prática – Para Margareta o conhecimento da teoria não está dissociado da prática. Na sua visão ao mesmo tempo em que a escola oferece a maior quantidade de informações sobre história do teatro, das artes e suas teorias, também prioriza o estímulo à curiosidade, à experimentação, estabelecendo pontes entre as idéias de diretores, encenadores e teóricos contemporâneos com as práticas e experiências criadoras dos alunos. Ela insiste em que *a melhor pedagogia pode ser a de provocar e entreter a curiosidade. Ensinar, sobretudo e antes de tudo a paixão pelo teatro, a paixão de viver o imaginário.* Diz ainda: *a escola é o lugar de conhecer o que os outros fizeram, como fizeram, porque fizeram e utilizar isso não para repeti-los mas como base do conhecimento para se reinventar e criar outras linguagens.*

4 - A experimentação – Margareta acredita que o estudante necessita exercitar sua criatividade em diferentes linguagens, e assim adquirir bases mais sólidas para fazer opções sobre o tipo de teatro que quer realizar. O fazer, a experimentação, tem um privilegiado espaço no cotidiano da ESNAM, pois ela acredita que tal prática enriquece, amplia o conhecimento dos jovens marionetistas. Fazer, experimentar, é se expor, se desafiar, se encontrar como artista. E reforça a idéia de escola como laboratório: *E neste ambiente, o aluno, às vezes derrotado, contrariado, é alertado, incitado a reagir de maneira ativa, a se revelar, a afirmar suas opiniões e com isto a descobrir suas aptidões, sua sensibilidade, suas inclinações estéticas. Por isso, de um lado, a aprendizagem das matérias básicas, sem as quais não se supera o diletantismo. E de outro, a prática teatral a partir de pequenas cenas, realização de espetáculos observados por mestres atentos. Ateliês específicos para a arte da marionete, mas também do teatro, outros teatros, lugar de experimentação, de teste, permitindo aos alunos o desenvolvimento da sua própria identidade (Niculescu).*

5 - O Professor Artista – Na sua visão o corpo docente deve ser formado por professores/artistas. Margareta afirma que descrê na prática de professores que apenas repetem o que aprenderam há décadas. Mas alerta: ser artista renomado não significa, necessariamente, ser bom professor. No entanto, quando o artista gosta de sistematizar seu trabalho e dividir seu aprendizado e suas dúvidas com estudantes, este pode ser um rico momento de ensino. Quando os professores são artistas, criadores, pesquisadores, as possibilidades de criar um diálogo rico com os alunos são maiores, porque as dúvidas não são formuladas apenas a partir dos trabalhos produzidos por outros artistas: eles próprios se questionam sobre sua criação e sua produção. Por isso, acredita que boa parte do corpo docente da Escola de Teatro não deve ser fixa, estável, mas deve haver uma constante renovação de professores. Niculescu afirma: *O olhar que possuo sobre teatro, sobre as artes da cena, suscitou meu forte desejo de aproximar artistas do ensino. Os*

criadores, aqueles que por sua paixão, fizeram, e fazem com que o teatro seja vivo. Pensei em abrir as portas da escola àqueles que têm um saber a transmitir, sobretudo àqueles que têm ousado em seus questionamentos, executando seus próprios projetos com os alunos. Então chamei diretores, inclusive de teatro dramático, assim como criadores marionetistas. Convidei a intervir, criadores que defendem outra linguagem cênica, adeptos do teatro de imagem, teatro do movimento, teatro sem palavras, teatro de objetos, teatro de matéria animada. Sua experiência poderia ampliar o horizonte do pensar e da prática teatral (Niculescu).

6 - A Relação Pessoalizada – Margareta afirma que o ensino da arte do teatro exige relação direta, por vezes individualizada, entre professor e o jovem artista. Ainda que as bases teóricas para o domínio da profissão possam ser fundadas em princípios comuns, cada aluno possui uma experiência peculiar de mundo, fazendo com que seu tempo e modo de aprender sejam diferenciados. O processo de ensino numa escola de teatro se inviabiliza quando há número excessivo de alunos, quando não se estabelecem relações diretas entre professor e estudante, quando as expectativas e dificuldades de cada aluno não são consideradas.

7 - A Escola como local de produção de saberes – Segundo Margareta o jovem marionetista vem à escola para dominar conhecimentos sistematizados. Como estudante de arte, no entanto, é, ao mesmo tempo, capaz de produzir saberes e competências a partir da sua experiência de mundo e desafios que se impõe ou é estimulado a enfrentar. Afirma que esta é uma das questões essenciais para ela: *Ao jovem aspirante da arte da cena cabe desenvolver suas próprias aptidões criativas, sua identidade, sensibilidade, disponibilidade para rever o teatro, o espetáculo nas suas diferenças. A Escola deve estimular o estudante a ser autônomo. Ser ele mesmo, ser verdadeiro nas suas escolhas. Isso é essencial para mim. É nesta escola, numa escola multidisciplinar que ele pode descobrir a vivência do teatro, aprender o fenômeno espiritual, cultural, expressivo do teatro através da sua história. A Escola deve ser o local onde ele tem a chance de exercer, praticar a arte da cena e que isto lhe permita se descobrir. Modelar sua própria personalidade ao confrontar-se com os outros. (Niculescu)*

8 - A Relação com o Público - Outro aspecto importante se refere ao contato com o público. Ao defender que o teatro é a arte da teoria e da prática, o contato com o público, mesmo no período em que o aluno está na Escola, é fundamental. Essa proposta se concretiza com a apresentação das montagens teatrais feitas pelos alunos, no final de cada etapa ou período letivo. Na ESNAM, a partir do segundo ano letivo são encenados três espetáculos (um a cada quatro meses), dirigidos por diretores profissionais convidados pela Escola. Mas vale destacar que desde o princípio os alunos criam cenas, sob a

coordenação de um professor e as apresentam aos colegas. No final do curso (último ano), cada aluno monta seu espetáculo cumprindo um pré-requisito para sua saída da escola. Niculescu explica: *o final dos estudos na ESNAM está dedicado aos projetos de diplomação, o que significa a criação de espetáculos concebidos e realizados pelos alunos. A responsabilidade artística, a realização da produção é de sua total incumbência. Que fique claro que a Escola não fica só na expectativa. Não esqueçamos que a "saída" da escola é outro momento de tensão vivido pelos alunos e pela Escola que torce solidária por um final feliz. Eles são acompanhados no desenvolvimento de sua idéia, de sua concepção artística, por um "mestre padrinho" do projeto. Ele está convidado a formular todas as questões no momento adequado, mas impedido de interferir na criação. As decisões pertencem aos alunos e somente à sua visão (Niculescu).*

Esta é considerada como uma oportunidade oferecida ao aluno para confirmar, num espetáculo, sua vocação artística, seu conhecimento dos meios, sua competência, seu *savoir-faire*. Os projetos/espetáculos são apresentados à banca de diplomação na presença do público.

9 - A Técnica - A visão do ensino da técnica parte do princípio de que o desenvolvimento de uma linguagem estética está apoiado em técnicas. Questionada sobre o assunto, Niculescu prefere responder com as palavras de um grande mestre: "Me permitiria citar Jim Henson, o criador do Muppets, que convidei para ministrar um curso no Instituto Internacional da Marionete. Perguntado sobre os *segredos técnicos* de suas criações, Jim não hesita em responder afirmando: *a técnica não é tudo, depende de como cada um a utiliza e de quem a utiliza, porque a técnica se torna um meio de criação artística. Podemos conhecer as técnicas, mas se não existe criatividade, se não há imaginação, se não existem sonhos artísticos, é somente técnica*".

10 - A Formação Humanista – Margareta defende que o estudante obtenha uma sólida formação humanista na Escola. Isso pode se concretizar de diversas maneiras, permeando as atividades que ali se desenvolvem para contribuir com uma "formação cultural ampla," conseguida com o estudo de conteúdos relativos à história do teatro, estudos sobre estética e ética, no domínio de línguas estrangeiras; na necessidade de ver, apreciar e conhecer outras manifestações teatrais e linguagens artísticas; nas discussões sobre a função social da arte. Ou seja, fica evidente a necessidade de realizar um conjunto de iniciativas para ampliar o capital cultural do estudante e estimular o seu autoconhecimento. Percebo seu pensamento em estreita conexão com idéias de Jacques Copeau, Giorgio Strehler, Peter Brook.

Margareta publicou alguns textos que fornecem uma clara visão de suas concepções sobre o papel da Escola, sua visão como pedagoga do teatro e sobre o trabalho do marionetista. Conheço os textos-artigos que seguem:

NICULESCU, Margareta. In VEIGA, Ribes. **Le Arti del Gesto**. ELART - Associazione fra Enti Locali, Artista ed. Operatori Culturali. Mantova, 1993.

NICULESCU, Margareta. École de théâtre, École de vie. In **PUCK. La Marionnette et les Autres Arts - Pró-Vocation L'École**. n.7 Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 1994.

NICULESCU, Margareta. **L'Ecole Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette**. Charleville-Mézières: Éditions Institut International de la Marionnette, 1998.

NUCULESCU, Margareta. Reflexiones sobre la Escuela Nacional Superior de Marionetas. In **La Múndia**. Revista del Titella i del Teatro Animat. n.6 Valencia, 1999.

NUCULESCU, Margareta. O futuro do teatro pode nascer também nos canteiros de obras de uma escola Margareta Niculescu. (L'avenir du théâtre peut naître aussi sur les chantiers d'une école). In **Móin-Móin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas** N.06. Jaraguá do Sul: CEART/UEDESC, 2009.

Margareta esteve diversas vezes no Brasil além das ocasiões anteriormente mencionadas. Suas visitas estavam relacionadas com atividades sobre formação profissional do marionetista, sobre o fortalecimento e consolidação da arte do teatro como manifestação artística. Em 1984 participou, em Curitiba – PR, do Festival Nacional de Teatro de Bonecos organizado pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB-UNIMA Brasil e pela Fundação Teatro Guaíra. Ela esteve em Olinda e Recife, PE, em duas importantes ocasiões:

1 - Em 1999 para participar da Reunião do Comitê Executivo da UNIMA. Na oportunidade se comemorava o aniversário de 70 anos de criação da UNIMA. O Teatro Mamulengo Só-Riso sob a coordenação de Fernando Augusto G. Santos, juntamente com a FUNARTE – Fundação Nacional da Arte representada por Humberto Braga e Ana Pessoa organizaram a Reunião e um Festival de Teatro de Bonecos. Lembro de Margareta participando ativamente de toda a programação oficial e também da programação festiva, inclusive do baile à fantasia no qual compareceu como Cleópatra. Como nos divertimos! Mas ela não se contentava em participar apenas do que oficialmente estava programado. Juntos visitamos os ateliês de importantes artistas locais como João Câmara e a Oficina de Cerâmica de Francisco Brennand. Isso evidencia, mais uma vez, sua curiosidade, seu interesse pela cultura brasileira em suas

diferentes manifestações.

2 – Participou do Festival SESI Bonecos do Mundo, de 07 a 12 de dezembro de 2004, nas cidades de Olinda e Recife – PE, convidada por Lina Rosa (Coordenadora geral do evento) e Fernando Augusto G. Santos responsável pela organização da etapa formativa incluindo as oficinas e conferências. Participamos de uma mesa redonda e na platéia cerca de 300 pessoas, sobretudo jovens ávidos por ouvir a convidada mais ilustre, Margareta. Como sempre sua participação foi sucinta, mas contundente. Iniciou a palestra manifestando sua posição sobre o slogan do Festival que dizia: “Tão vivo que parece gente”. Em toda a divulgação do Festival a frase vinha acompanhada de uma imagem de bonecos esculpidos com tanta precisão que davam a impressão de ser fotografia, de serem pessoas reais. Margareta aproveitou para discorrer sobre a importância da metáfora no teatro de marionetes afirmando que, em sua opinião, o nosso teatro não objetiva copiar o teatro de atores ou o comportamento cotidiano do ser humano, mas fazer alusão, não imitar, mas buscar a ilusão, recriar. Sua discordância com o slogan era explicitada com propriedade, elegância e contribuía para aprofundar as reflexões sobre o nosso teatro de animação, tema central da mesa redonda. Foi um belo momento de estudo.

A criação do Centro Latino Americano de Teatro de Animação, no ano de 1993, no Rio de Janeiro, pode ser visto como emblemático na parceria de Margareta Niculesco com o teatro de bonecos brasileiro. A iniciativa de organizar este espaço de formação e atualização profissional para titeriteiros do Brasil e da América Latina tão sonhada por Magda Modesto (1925 – 2011) e o trabalho conjunto com Ana Pessoa e Humberto Braga, na época servidores do Ministério da Cultura do Brasil - MINC, encontrou o apoio internacional em Margareta. A amizade entre Margareta e Magda já era sólida muito antes disso, uma vez que se conheciam há tempos. Isso se fortalecia não só nas suas visitas ao Brasil, como também nas freqüentes idas de Magda a Charleville-Mézières além de seus encontros nas reuniões da UNIMA. Basta lembrar que elas ocuparam conjuntamente a Vice-Presidência da UNIMA no período de 1992 a 1996, sem contar os outros tantos anos em que integravam o Comitê Executivo da nossa associação. O apoio do Institut International de la Marionnette conseguido por Margareta, somados a ajuda da Fundação Vitae e Funarte-MINC possibilitou a instalação do Centro com a compra de equipamentos, ferramentas para prover a oficina, a realização de cursos de longa duração (cerca de 160 a 200 horas aula) com profissionais renomados do teatro de marionetes e bolsas de estudo para titeriteiros do Brasil e de outros países do continente. Os cursos eram de aprofundamento, especialização para marionetistas com sólido percurso profissional. Margareta ministrou um destes estágios para diretores de diferentes regiões do Brasil, Costa Rica e Argentina. Foram 21 dias de intenso trabalho que iniciava as 08h00min e se estendia pela noite. O local era a antiga fazenda do diretor

teatral e diplomata Paschoal Carlos Magno, na pequena cidade de Paty do Alferes, interior do Estado do Rio de Janeiro. Margareta e os diretores, todos alojados em regime de internato na fazenda, imprimiam um ritmo e forma trabalho concentrados, com total entrega à encenação que, ao final, foi apresentada aos moradores da vila e do pequeno município.

Sua disposição e compromisso com a formação de marionetistas do Brasil e em ajudar a dar visibilidade ao nosso teatro mais uma vez se confirmam quando, no ano de 1994, o 10º Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, de Charleville-Mézières, escolhe o Brasil como país-tema deste grande evento. Naturalmente que não é possível atribuir exclusivamente a Margareta essa escolha e decisão, mas ao conjunto de pessoas envolvidas na administração do Festival. A coordenação do Festival era do Petits Comédiens de Chiffons, sob a coordenação de Jacques Felix, que sempre nutriu grande apreço pelo nosso teatro. No entanto, todos nós sabemos do seu empenho, esforço e colaboração para que isso se concretizasse. Diversos grupos de teatro de bonecos do Brasil integraram a programação do festival, com destaque para o Bumba-Meu-Boi, de Mestre Apolônio, de São Luís do Maranhão e da exposição *Marionnettes en Territoire Brésilien*, com curadoria de Fernando Augusto G. Santos e Magda Modesto.

Margareta Niculescu é vista por muitos de nós como uma das grandes estimuladoras da formação profissional de marionetistas brasileiros. Isso se deve não só às suas intervenções diretas no Brasil, como também e principalmente pelas oportunidades que criou para que artistas do nosso país estudassem no Institut International de la Marionnette e na École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, em Charleville-Mézières. É difícil listar com precisão todos os que participaram dos programas oferecidos na Escola e no Instituto. Certamente todos nós que por lá passamos lembramo-nos da generosidade verdadeira e do carinho com que éramos recebidos por Margareta. Sua atenção e cuidado conosco brasileiros criavam uma sensação de conforto e tranquilidade para estudar. Eu vivi isso muito concretamente. No Brasil, nós marionetistas, temos um sentimento de profunda gratidão por tudo o que Margareta fez por nós e pelo teatro de marionetes do nosso país.

Valmor Níni Beltrame
Ilha de Santa Catarina, 27 de março de 2016.