

MAMULENGO

n. 15 - 2020

Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - Centro UNIMA Brasil - ABTB - CUB



MAMULENGO – Espécie de divertimento popular em Pernambuco, que consiste em representações dramáticas com bonecos, em um pequeno palco, alguma coisa elevado. Por detrás de uma empanada, esconde-se uma ou duas pessoas adestradas, e fazem com que os bonecos se exibam com movimento e fala. A esses dramas servem ao mesmo tempo de assunto cenas bíblicas e de atualidade. Tem lugar por ocasião das festividades de igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus atores com pequenas dádivas pecuniárias. (*Dicionário do Folclore* – Luís da Câmara Cascudo).

MAMULENGO – Puppet theater that is folk art in the State of Pernambuco, Northeast of Brazil. The puppets are operated on a small stage by one or more puppeteers hidden behind a screen. The plays are about biblical or current events and are presented during church festivals, particularly in the outskirts of town. Delighting in this entertainment the people cheer and reward the puppeteers with small cash donations. (*Folklore Dictionary* – Luís da Câmara Cascudo).

UNIMA (Union Internationale de la Marionnette) é uma organização que reúne pessoas de todo o mundo, as quais contribuem para o desenvolvimento do teatro de bonecos, a fim de servir, através dessa arte, à paz e à compreensão mútua entre os povos, sem distinção de raça, de convicções políticas ou religiosas. (Preâmbulo dos Estatutos da UNIMA).

MAMULENGO Nº 15-2020

REVISTA DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE TEATRO DE BONECOS - ABTB CENTRO UNIMA BRASIL – CUB

CONSELHO EDITORIAL:

Alexandre Fávero

Companhia Lumbra de Teatro de Sombras – RS

Profº. Ms. Anibal Pacha

Universidade Federal do Pará - UFPA

Conceição Rosière

Associação de Teatro de Bonecos do Estado de Minas Gerais - ATEBEMG

Fernando Augusto Gonçalves Santos

Grupo Mamulengo Só-Riso - Pernambuco

Henrique Sitchin

Companhia Truks – São Paulo

Humberto Braga

Casa de Artes de Laranjeiras - Escola de Teatro - CAL - Rio de Janeiro

Izabel Vasconcelos

Companhia de Teatro Epidemia de Bonecos - CE

Profª. Drª. Izabela Brochado

Universidade Nacional de Brasília – UNB

Profº. Dr. José Parente

Universidade Federal de Dourados - UFDO

Profª. Drª. Maria de Fátima de Souza Moretti

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Profª. Drª. Maria das Graças Cavalcanti Pereira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

Profº. Dr. Mauro Rodrigues

Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profº. Dr. Miguel Vellinho

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Profº. Dr. Tácito Borralho

Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Profª. Ms. Yarasarrath Alvim Pires do Carmo Lyra

Instituto Federal da Bahia – IFBA

MAMULENGO é uma publicação da Comissão de Pesquisa e Formação Profissional da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/Centro UNIMA Brasil – ABTB-CUB. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade dos autores. A publicação de artigos, fotos e desenhos foi autorizada pelos responsáveis ou seus representantes.

Diretoria da ABTB-CUB - Gestão 2017-2020: Presidente: Elielso Ferreira Souza (Dico Ferreira) – PR. Vice-Presidente: Heraldo Lins Marinho Dantas – RN. Secretário: Maria da Conceição Reis Rosière (Conceição Rosière) – MG. Tesoureiro: Carolina Maia Veiga – PR.

Comissão de Pesquisa e Formação Profissional: Alex de Souza, Alyne Rocha, Carolina Garcia, Chico Simões, Fabiana Lazzari de Oliveira, Luciane Figueiredo, Maria Madeira, Marisa Basso, Marcia Alves, Paulo Nazareno, Valmor Níni Beltrame.

MAMULENGO

Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos/Centro UNIMA Brasil – ABTB-CUB. Florianópolis: ABTB/CUB.

Periodicidade semestral

ano 46, v. 15, março 2020.

Editor: Valmor Níni Beltrame.

Diagramação: Denize Gonzaga.

Projeto gráfico: Denize Gonzaga e Iur Gomes.

Capa: *Cabeça Oca* (2017). Cia. Talagadá – Teatro de Formas Animadas. Direção: Valner Cintra. Foto: Luís Galaverna.

Contato:

Rua João Pio Duarte Silva, 880, ap. 306

Córrego Grande, Florianópolis, SC CEP: 88037-001

<https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/publicacoes/revista-mamulengo>

revistamamulengo@gmail.com

55 48 9 9116 5360

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Mamulengo: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB /
Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Centro UNIMA Brasil - CUB. N.1,
julho/setembro (1973)- Florianópolis: ABTB/CUB.
Ano 46, n. 15, março 2020.

Semestral 1973-1974.

Anual 1975-1982.

Semestral em 2020-.

1. Teatro de Animação. 2. Teatro de bonecos. 3. Teatro de máscaras. 4. Teatro
de objetos. 5. Teatro de sombras. I. Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. II.
Centro UNIMA Brasil.

CDD: 792

Ficha catalográfica elaborada por Esni Soares da Silva - CRB 14/704.



SUMÁRIO - REVISTA MAMULENGO Nº 15

DESAFIOS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO BRASILEIRO

Revista Mamulengo: para que a vida não se torne azeda - Valmor Níni Beltrame	08
Dos desafios do teatro de animação brasileiro - entre poesia e sobrevivência, entre o visível e o invisível - Nina Vogel	11
Liberdade para crescer: da preservação e da difusão do Teatro de Bonecos como arte viva, fluida e em movimento - Luiz André Cherubini	18
Chega Junto, Benedito! - Renato Perré	25
Des (há) (fios) para o Teatro de Animação contemporâneo - Paulo Balardim	30
Teatro de Sombras brasileiro – desafios entre luzes e sombras - Fabiana Lazzari de Oliveira	36
No brejo as vacas magras podem encontrar um pasto digno - Marcondes Lima	41
Teatro de Animação no território do compartilhar - Aníbal Pacha	45
Uma saída de emergência para o Teatro de Bonecos do Ceará - Izabel Vasconcelos	50
Desafios do Teatro de Bonecos Popular na pós-modernidade - Chico Simões	55
Desafios do Teatro de Animação Brasileiro - Humberto Braga	59
Percursos: Os desafios de Manoel, o audaz - Luciane Figueiredo	64
Texto Dramático: <i>Fronteiras</i> - Marcos Nicolaiewsky	70
Resenhas de Livros, Dissertações e Teses: Alex de Souza (2019); José Parente (2019); Leandro Silva (2019); Maria Madeira (2019); Miguel Vellinho (2019)	80

REVISTA MAMULENGO: PARA QUE A VIDA NÃO SE TORNE AZEDA

A Mamulengo – Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Centro UNIMA Brasil - ABTB-CUB teve sua primeira edição no ano de 1973, data que coincide com a fundação da associação. Sua última edição, a de Nº 14, se deu no ano de 1989. Passaram-se mais de 30 anos e hoje acreditamos que ela constitui um dos importantes patrimônios da nossa entidade.

Durante muito tempo a leitura da Mamulengo foi uma das principais fontes de informação, espaço de diálogo e de reflexão para os bonequeiros. É inegável a sua contribuição, tanto para o registro da história recente dessa arte no país quanto para a nossa formação profissional e artística.

Devemos muito aos colaboradores, autores de textos, grupos e fotógrafos que cederam imagens, aos editores, a eles os nossos agradecimentos. Expressamos nossa gratidão à Virgínia Valli (1919 - 1990), por anos a principal editora da revista, a Cláudio Ferreira (1931 - 2002), primeiro presidente da ABTB e à Clorys Daly, secretária.

A Revista Mamulengo volta a circular, em uma iniciativa da Comissão de Pesquisa e Formação Profissional da ABTB - CUB, e isso se dá num momento difícil da produção teatral no nosso país.

Os últimos anos, mas principalmente o ano de 2019, foram marcados pelo desmonte e pelas tentativas de destruição do que durante décadas foi construído no setor das artes. A extinção do Ministério da Cultura é ação emblemática do desprezo, da visão equivocada e da ignorância sobre o papel das artes no país. A construção

negativa da imagem do trabalho dos artistas e das artes, capitaneada por autoridades, repercute na opinião do cidadão comum que desconhece leis e o trabalho que o setor realiza. A calúnia e a mentira tornaram-se instrumentos corriqueiros para desqualificar ações, percursos profissionais, artísticos, projetos sociais e culturais, universidades. Um conjunto de ações e decisões do atual governo, em diferentes setores da vida nacional vai, rapidamente, desidratando a democracia brasileira.

Nesse contexto, por vezes sombrio, assustados, nos perguntamos: o que fazer? Como agir? Como se contrapor ao ódio? Como reagir ao preconceito?

Resta-nos reafirmar nosso trabalho, mostrar nossa arte e simultaneamente refletir, agir e nos protegermos mutuamente. Ao invés de destruir, mentir, caluniar, amedrontar, destruir o que já foi feito e conquistado, nossa tarefa é continuar a fazer e propor. Nós somos propositivos, nós queremos construir, nós temos propostas. O compromisso em avançar e construir pode ser confirmado na leitura dos artigos aqui reunidos de autoria de Nina Voguel, Luiz André Cherubini, Renato Perré, Paulo Balardim, Fabiana Lazzari de Oliveira, Marcondes Lima, Anibal Pacha, Izabel Vasconcelos, Chico Simões e Humberto Braga; na contribuição de Luciane Figueiredo sobre o percurso de Manoel Kobachuk e no premiado texto dramático de Marcos Nicolaiewsky.

Artistas e amantes das artes do Teatro de Animação, estes autores demonstram que temos muito por realizar e precisamos fazer a nossa arte cada vez melhor. Mais, precisamos fazer juntos, de modo formalmente organizado, ou não, mas fortalecendo laços, trabalhando por mudanças. Precisamos recuperar nossos sonhos e resistir contra todas as formas de sufocamento das artes, dos direitos, da liberdade de expressão e criação.

A presente edição da Revista Mamulengo convidou autores para se manifestarem sobre o seguinte tema: Desafios do Teatro de Animação

Brasileiro. O assunto é amplo, e o leitor poderá perceber como se abrem reflexões sobre muitas perspectivas, com diversos pontos de vista oriundos de diferentes contextos da produção do teatro de animação existentes hoje no país. Esperamos que a revista contribua para aprofundar a reflexão sobre as diferentes expressões do que hoje denominamos Teatro de Animação, Teatro de Formas Animadas, Teatro de Bonecos, e que no conhecimento da diversidade do pensamento e da criação dessa arte possamos fortalecer nosso trabalho e nossos sonhos. Meierhold, em carta datada de 1901 a destinatário desconhecido, escreveu: "É preciso agitar a vida mais frequentemente para que ela não se torne azeda." Não vamos deixar a vida amarga... Boa leitura.

Valmor Níni Beltrame
editor

DOS DESAFIOS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO BRASILEIRO - ENTRE POESIA E SOBREVIVÊNCIA, ENTRE O VISÍVEL E O INVISÍVEL

Nina Vogel¹

Pausa para um ato de reverência

Antes de adentrarmos um espaço sagrado, seja no Oriente ou no Ocidente, seja ele um templo, uma catedral ou uma sinagoga, fazemos uma pausa, seguimos um ritual, como as mulheres que cobrem a cabeça com um véu ou os que fazem o sinal da cruz. Em alguns lugares no mundo, ao entrarmos na casa de alguém tiramos os sapatos, e imediatamente dentro de nós opera-se uma pequena mudança causada pela sensação de que aquele espaço é diferenciado, que ele nos acolhe com os pés descalços, como se o chão daquele lugar fosse mais limpo. No teatro ou na arte, muitos Mestres também sabem disso. Lembrome das oficinas ministradas pelos artistas do Théâtre du Soleil, de Ariane Mnouchkine, onde o espaço de jogo para as improvisações é delimitado por fitas no chão e quando o ator está pronto para entrar em cena, confirma em alto e bom som que sim, e só então, neste momento, abrem-se as cortinas. Reparem bem, não são os atores, já vestidos com os figurinos escolhidos ou atrás de máscaras balinesas, que as abrem. As cortinas - sempre feitas de um amarelo reluzente como o sol -, abrem-se! E então, o

jogo pode começar. Só aí, neste momento, os atores têm o direito de entrar naquele espaço sagrado, para, segundo as palavras dos próprios atores da companhia, serem guiados pelos deuses do teatro.

Nesta arte milenar da qual somos herdeiros, não é diferente. Incertas são as origens do teatro de marionetes e de sombras. Teria sido na China das antigas civilizações, cujos ventos ancestrais ao sussurrarem mensagens nos ouvidos das montanhas, iluminados pelo forte sol ou pela lua cheia, acabavam projetando silhuetas em suas cavernas, e ali se dava o prenúncio de um novo tipo de linguagem? Ou teriam sido os deuses indianos, detentores de múltiplos braços, capazes de manipular os destinos da humanidade, os primeiros marionetistas? Não sei. Mas gosto de visualizar essas imagens justamente porque, de alguma maneira, me conectam a algo maior, ancestral, universal.

Todo esse prólogo, como espécie de pequeno ritual, para apenas deixar registrada a minha reverência a todos os que vieram antes de mim e a todos os que virão depois, a todos os fazedores e incentivadores desta arte no Brasil. Minha reverência ao padre Anchieta, a quem devemos o marco inicial do teatro brasileiro; a D. Pedro II, admirador e promotor de espetáculos de marionetes na corte², a Cecília Meirelles e a Maria Clara Machado, grandes na literatura (e também bonequeiras!), às Mestras

¹ Cantora, atriz, performer, marionetista. E-mail: ninavogel3@gmail.com

Ana Maria Amaral, Magda Modesto, precursoras do teatro de animação em nosso país, à Ilo Krugli, que apenas com um olhar, era capaz de animar um oceano nos olhos dos outros; a Chico Simões e todos os mestres do Mamulengo, a todos os artistas e professores que dividem seu tempo entre a criação e o ensino, e continuam na luta, ainda, para levar o teatro de animação à academia. A todos os grupos de teatro e aos artistas independentes deste país continental que insistem em fazer arte, mesmo quando tudo parece estar contra.

Agora sim, com a licença e a bênção de

todos vocês, inicio meu texto, no intuito de deixar minha pequena contribuição.

Dos desafios do teatro de animação no Brasil para os artistas independentes ou em carreira solo

Aceitei o convite para escrever este artigo, sabendo da importância do movimento de retomada desta revista histórica e da honra de fazer parte deste movimento, para logo em seguida ser tomada por uma dúvida atroz: "O que teria eu a

*ConCordis, Coração Lambe-Lambe. Montréal (2019). Concepção e criação: Nina Vogel.
Foto: Alexandre Fortes.*



acrescentar ou a dizer sobre o teatro de animação no país, para artistas e pesquisadores, sendo que alguns desses profissionais têm de tempo de carreira e pesquisa mais do que eu tenho de vida?!”

Percebi, no entanto, através das pesquisas que fiz, que muito se fala sobre a história do teatro de animação no Brasil, passando pelos festivais, histórico dos grupos expoentes desta arte e também dos nossos grandes encenadores, mas pouco ou quase nada sobre artistas independentes ou que tenham feito carreira solo. Também constatei muito conteúdo sobre formação, formas, cruzamento de linguagens etc., mas praticamente nada sobre como viabilizar isso, ou seja, financiar formações e projetos. Em um momento no qual a universidade pública está sendo dilapidada propositadamente, bolsas de estudo cortadas e nosso ex-ministério da cultura transformado em uma secretaria dentro do ministério do turismo, de repente, percebi que relatar minha trajetória, colocando a luz sobre as possibilidades encontradas pode ser importante para outros artistas, visto que são decorrências do momento socioeconômico e político do país, dos cursos de formação disponíveis dentro e fora das universidades e, acima de tudo, da possibilidade de financiar sonhos e projetos dentro da matéria, sempre no intuito maior de permitir que a poesia se manifeste.

Breve história pessoal intercalada por desafios coletivos

Minha carreira nesta área é recente e bastante peculiar. São mais de 30 anos de formação musical e carreira na música, 10 anos de teatro e somente os últimos 5 anos dedicados ao teatro de animação, em carreira solo, de maneira independente. Confesso jamais ter imaginado que me tornaria marionetista - embora todos os marionetistas que conheço sejam polivalentes. E que profissão melhor abarcaria o sonho de uma criança autodidata - com curiosidade

e apetite por conhecimento sem limites - de ser “cantriz”, poetisa, mágica e espécie de embaixadora do Brasil, que fugiria com o circo pelo mundo – tudo isso ao mesmo tempo, sem hierarquia?

Surpreendentemente, só vim descobrir e conhecer de fato o teatro de animação contemporâneo, com mais de 30 anos. Estaria eu alienada do mundo antes disso, apesar da longa formação e carreira artística, ou seria apenas um indício de que, assim como eu, existem milhares de pessoas em nosso país que desconhecem ou subestimam o teatro de animação?

Essa descoberta aconteceu em dezembro de 2014, durante o espetáculo *Irmãos de Sangue*, da companhia franco-brasileira *Dos à Deux*. O assombramento ao descobrir que a personagem mais velha, da mãe, era uma marionete foi tão grande, que virou ideia fixa e de ideia fixa uma paixão avassaladora: era essa a linguagem que me faltava! A solução perfeita para a pesquisa, já na época há três anos, que eu estava realizando sobre o pintor francês Henri de Toulouse-Lautrec. Ele seria uma marionete!

Primeiro desafio: como e onde fazer uma formação técnica?

Segundo desafio: como financiar essa formação?

Antes de prosseguir para o desfecho e as soluções que criei, é preciso antes falar de uma pergunta que considero essencial, espécie de guia-mestra nesta trajetória.

Poesia ou Sobrevivência?

O primeiro desafio, a meu ver, é perguntar-se de que ou de quem estamos a serviço: da poesia ou da sobrevivência? Obviamente, para termos a disponibilidade e o espaço para que a poesia se manifeste é preciso ter as mínimas condições de sobrevivência asseguradas. Em nosso país isso nem sempre acontece. Mas a pergunta à

qual me refiro vai além: você se coloca a serviço de algo maior – que podemos chamar de arte, poesia, inspiração – ou você cria os seus projetos somente com o intuito de preencher parâmetros de editais, temas da moda ou que tenham mais possibilidades de serem contemplados? O que é essencial para você? Onde se situa a sua criação?

Seria necessário talvez afastar o ser vivo da cena. (...) O ser humano será substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção e formas simbólicas ou um ser que teria os sinais de vida, sem ter vida? Não sei, mas a ausência do homem me parece indispensável (...) Parece-me que todo ser que tem os sinais de vida sem ter vida, invoca forças extraordinárias (...) É possível enfim que a alma do poeta ou do herói não se recuse mais a descer por um momento sobre um ser cuja alma ciumenta não lhe impedirá a entrada (MAETERLINCK, 1999, p. 462-463).

Naquele momento, eu não tinha dúvida alguma que deslocar o corpo disforme e pequeno do pintor e dar vida a Toulouse-Lautrec, fora do meu corpo, era essencial. Acabei entrando em contato com a artista plástica belgo/russa Natacha Belova, que havia confeccionado as marionetes para o espetáculo da *Dos à Deux*. Ela estava abrindo uma seleção de 15 artistas para uma espécie de residência artística/laboratório de dois meses, no Chile, que seria ministrada por um grupo de profissionais da área, dirigida por ela e pela chilena Tita Iacobelli - hoje *Cia. Belova-Iacobelli*.

Do delírio guiado pela intuição à mais dura realidade: “Será que eu seria selecionada, visto que eu não era marionetista e nunca tinha tido nenhuma formação na área? Como é que eu conseguiria ficar fora do Brasil por 2 meses e ainda por cima pagar o curso, hospedagem, alimentação, passagens e

aluguel em São Paulo? Não haveria outros cursos oferecidos por companhias aqui?”. Decidi escolher como mestra a intuição e não a razão. Fiz uma caixinha para apresentar o meu projeto a uma empresa. Pausa: “Uma caixinha para apresentar o seu projeto?” É a pergunta mais curiosa que ouço das pessoas, ao contar essa história. Sim! Uma caixinha, linda, única, uma pequena obra de arte em si, com lâminas impressas contando o projeto e fui com a cara e a coragem em uma única empresa que havia sido comprada por um grupo francês na época. A primeira reunião foi um pouco tensa, mas duas mulheres me receberam e vi o encantamento nos olhos delas ao verem a tal caixinha. Inclusive pediram se eu podia deixá-la e eu obviamente a ofereci como um presente. Vejam bem, eu tinha o projeto aprovado pela Lei Rouanet, mas o que aconteceu foi algo absolutamente inesperado. A empresa me recebeu então para uma segunda reunião e fizeram uma doação direta de trinta mil reais na minha conta. Ou seja, mecenato de verdade. Eu, uma caixinha, meu coração naquele projeto, e Toulouse-Lautrec prestes a renascer!

O início do terceiro e maior desafio: a prática!

Acabei então sendo selecionada com mais 15 artistas da América do Sul, Brasil e Europa. Foram dois meses intensos, tempo no qual tive que aprender do zero algumas habilidades básicas como desenho, escultura, manipulação, jogo, dramaturgia, tudo dentro da perspectiva do teatro de animação. Estreamos no Museu Nacional de Belas Artes de Santiago do Chile, em maio de 2015, e a essa pesquisa dediquei cinco anos da minha vida, integralmente.

Gostaria e acho importante salientar que todos os meus projetos foram financiados por mecenato direto. Mecenato de verdade, não esse das leis de incentivo. Seja via empresas ou pessoas físicas que ficaram tocadas pelo meu trabalho ou pelo projeto

apresentado. Utopia? Não. Se foi possível para mim, por que não seria para outros? Mas o que faz com que uma empresa ou pessoa decida investir em arte por meio de mecenato direto? E aí voltamos na questão guia, que falei lá atrás. Pela minha experiência: a poesia! O que somente você é capaz de oferecer com aquela criação: a mágica, que elas mesmas buscam e não encontram no dia a dia!

Quarto desafio: Como continuar a criação e onde e como apresentá-la no Brasil?

Meu ateliê era a mesa de casa e a minha sala de ensaio a pequena sala-de-estar. Ou seja, as condições não eram nada ideais. Mas mesmo assim, eu criei e ensaiei e fiz muito além do que eu mesma imaginava para o pouco de formação que recebi. Fiz minha inscrição em inúmeros festivais - pois era única maneira de poder me apresentar - e fui selecionada para o FITA Floripa, por exemplo, e para inúmeros outros festivais menores.

Quinto desafio: a falta de parâmetros.

Visto que todo o trabalho que eu havia feito foi quase cem por cento criação solo, eu não sabia por qual regra medir o que eu fazia, se era bom ou não. Quais eram as habilidades que eu precisava desenvolver? Qual era a história, quais eram as correntes e os diferentes tipos de linguagem dentro do teatro de animação?" Ficou evidente a necessidade de fazer uma formação continuada.

Sexto desafio: a necessidade de uma formação continuada e onde estudar?

Para poder decidir onde faria um Mestrado em teatro de animação, conversei com amigos mestrandos e visitei cinco universidades públicas brasileiras cujas linhas de pesquisa tinham a ver com

o que eu estava buscando. No entanto, pelo fato de o Brasil ter adotado um sistema no qual prevalece a teorização da prática, no qual a academia acaba por formar mestres e doutores com excelência na reflexão teórica - seja acerca da própria prática do artista, seja de grandes mestres e suas obras -, para mim ficou evidente que não era o que eu estava buscando.

Meia-noite em Paris com Toulouse Lautrec.
Performance na Torre Eiffel, Paris (2019). Foto: Felipe Xavier.



Mais uma vez, guiada totalmente pela intuição e não pela razão, decidi arriscar: iria me candidatar a uma especialização em uma universidade na qual a prática tivesse o mesmo peso, ou maior valor que a teoria, e descobri o curso de DESS en théâtre de marionnettes contemporain, na UQAM - Université du Québec à Montréal, com duração de dois anos. Sinceramente não sabia nem se seria aceita. Mas não só fui admitida, como, para minha surpresa, fui laureada com duas bolsas de estudo por excelência. Uma delas, sendo a única bolsa destinada exclusivamente a alunos de Mestrado. No início acreditei se tratar de um erro, pois sequer sabia da existência dessas bolsas, e eu havia me candidatado a uma especialização, e não ao mestrado. Mas a universidade confirmou e em apenas dezessete dias me desfiz de tudo aqui no Brasil e parti para Montréal.

O hemisfério norte é conhecido pela rigidez técnica no ensino e pela busca implacável da tal "excelência" que os países fomentam através do investimento em educação, em escolas, centros e instituições que acabam por atrair a excelência alheia, por meio de bolsas - como foi o meu caso. E em muitos casos, com o apoio e financiamento continuados, acabam "apropriando-se" da excelência e talentos alheios, oferecendo aos artistas e pesquisadores a possibilidade de imigração ao país, ou até mesmo a concessão da nacionalidade estrangeira, sob o custo de veiculação eterna de suas pesquisas, invenções ou criações ao nome destas instituições, o que engrandece ainda mais seus quadros. Assim as grandes universidades mundiais fazem o seu nome: promovendo talentos e investindo forte em pesquisa, criação e inovação. No caso da América do Norte e de algumas poucas universidades do Reino Unido, a prática elevada a um patamar acima ou igual à teoria, faz com que os artistas saiam do segundo e terceiros ciclos da academia com a criação de obras de altíssimo gabarito, muitas vezes já com contratos com difusores e olheiros

de plantão, convidados na plateia. Frequentes também são as ofertas de residências artísticas para artistas bonequeiros locais ou estrangeiros.

Abro então um espaço para a reflexão frente a todos esses desafios, que são na verdade coletivos: Quais possibilidades nós, bonequeiros brasileiros, podemos criar juntos, que independam de políticas públicas? Será que o tempo todo somos marionetes à mercê da troca de manipulação de governos? Cadê a audácia para sonhar para além de nossos egos, títulos, misérias e conquistas, que nos leve a criar e deixar nossa assinatura no panteão do teatro de animação contemporâneo? Onde está a nossa excelência? O que difere o que criamos aqui do que é criado lá fora? Será que ainda estamos buscando como inspiração a grama verde do vizinho, no lugar de perceber e cuidar da grandiosidade da nossa floresta? O que podemos oferecer, nesta corrente da qual somos parte, para os que estão chegando?

A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.³

Será que não nos falta finalmente deixar-nos guiar pelos fios invisíveis da intuição, tendo a utopia como guia mestra?

NOTAS

²“A apreciação pelas artes de Pedro II é bem conhecida. Sua contribuição para o desenvolvimento do Teatro de títeres é efetiva. Abre as portas dos teatros e libera as praças para a apresentação de companhias estrangeiras de títeres, e de acordo com João do Rio, em *Vida Vertiginosa*, o monarca recebe, em palácio, o titeriteiro brasileiro Baptista.” (MODESTO. In: *Revista Móin-Móin*, n. 6, 2009, p. 36 apud RIO, 1911, p. 13).

³ O cineasta argentino Fernando Birri, citado pelo escrito uruguaio Eduardo Galeano, durante entrevista do Programa Sangue Latino, de 2009, do canal Brasil.

REFERÊNCIAS

MAETERLINCK, M. Menus propos. Le théâtre, in *La jeune Belgique*, IX, septembre 1890, reeditado in M. Maeterlinck, *Oeuvres I*, edição estabelecida por Paul Gorceix, Bruxelles: Éditions Complexe, 1999.

MODESTO, Magda. Desafios para a formação do titeriteiro no Brasil. *Revista Móin-Móin* n. 6. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC, 2009.

LIBERDADE PARA CRESCER: DA PRESERVAÇÃO E DA DIFUSÃO DO TEATRO DE BONECOS COMO ARTE VIVA, FLUIDA E EM MOVIMENTO

Luiz André Cherubini¹

O Teatro de Bonecos está em crise. Como sempre esteve. Também o Teatro está em crise. E a Música. E a Arte. Como sempre. Reclamamos da perda de manifestações culturais, saudosos das velhas expressões artísticas de antanho: “a canção morreu”, “a música de hoje não é como a de antigamente”, “devemos resgatar a glória dos grandes clássicos”, “é preciso lutar contra a arte degenerada”, “o Teatro perdeu o seu glamour”, “o Teatro de Bonecos virou peça de museu”. Tudo isso, dito não só pelos obtusos e brutos da vez, mas também por intelectuais e artistas aferrados a modelos ultrapassados. A Arte é dinâmica e sua força está na sua eterna busca de contemporaneidade, na tentativa de expressar o seu tempo e o seu lugar, no ânimo de propor novos encontros com a gente e na luta contra as adversidades.

Para falar do hoje à gente de hoje, a Arte tem que mudar. Para dizer o mesmo, ou mais ou menos o mesmo, que dizia há pouco, a Arte tem que mudar.

Mesmo quando retoma modelos abandonados, o que a Arte faz é dizer algo que não havia sido dito e fazer algo que não havia sido feito até então: não há como crer que os “eternos clássicos” são, hoje, o que foram no tempo de sua criação ou na glória dos áureos tempos. Com a mudança do panorama cultural, também nossa visão de um certo fenômeno passa a ser outra. Estamos em constante mudança e a Arte, para ser importante, para se manter viva, também precisa fazer o mesmo.

Acreditando em uma história linear e cumulativa, tentamos proteger velhas tradições, muitas vezes da maneira errada, sufocando-a e aniquilando-a; outras, tomando-a pelo que não é ou só por parte do que é e pode ser. Temos visto movimentos de preservação de fenômenos culturais que nos parecem importantes, de velhas tradições que nos parecem históricas, por meio de práticas que se assemelham às de conservação de patrimônios materiais. E elas não são adequadas ao que é intangível, ao que não se toca, ao que não se pode imobilizar. Não se pode deixar a Cultura tal qual se apresenta em um certo momento, como se faz com um imóvel, com um objeto, com uma coisa, sob o risco de que perda significância e deixe de ser aquilo que tem sido ou que é.

É claro que não há como preservar tudo, sem impedir o avanço do novo: então o que se faz é escolher, de tudo o que há, uma parte que nos parece significativa e representativa de um certo tempo e de valores culturais que nos parecem caros. Fazemos

¹ Diretor teatral, bonequeiro, um dos fundadores do Grupo Sobrevento, no ano de 1986, na cidade do Rio de Janeiro. O vasto repertório de espetáculos do Sobrevento, assim como a qualidade e diversidade de temas e recursos expressivos usados em seus trabalhos fazem do grupo um dos mais importantes do teatro brasileiro. Atualmente o grupo está sediado na cidade de São Paulo. <https://www.sobrevento.com.br>. E-mail: grupo@sobrevento.com.br

uma escolha: colocamos coisas acima de outras, damos importância a certas coisas em detrimento de outras, e salvamos umas e deixamos morrer – quando não matamos – outras, de acordo com as idiosincrasias de um povo e o pensamento e gosto de uma época. Na Arquitetura, guardamos o Barroco e jogamos fora o Eclético. No Teatro, escolhemos certas obras e autores e os mantemos como modelos, desprezando contemporâneos seus, mesmo quando, à época, estes tenham tido mais destaque do que aqueles. E, vez por outra, reencontramos um autor abandonado, um pintor pouco querido, um músico esquecido ou uma obra perdida. Mas o que todas estas escolhas, realmente, nos revelam, é o espírito de uma época e de um lugar. Desta época e deste lugar. Estas escolhas revelam a Cultura que vive por trás de si. Nestas escolhas buscamos representar o que pensamos ser. E com elas, como obras de Arte estabelecemos o diálogo que nós, em nosso tempo, em nosso entorno, podemos estabelecer.

Na Arte e na Cultura, transformamos uma certa manifestação cultural destacada em patrimônio imaterial, mas, às vezes, buscando mantê-la viva para sempre, terminamos por trair o próprio movimento que garantiu a sua resistência e sobrevivência. Ao estabelecer os seus elementos característicos e definidores, ao registrá-la sob uma certa ótica, de uma certa perspectiva, terminamos por traçar limites, marcar margens. E impedir a sua renovação e o seu avanço, a sua transformação e a atualização que efetivamente garantiria a sua preservação e verdadeira manutenção como fenômeno artístico e não museológico. A reificação, a coisificação de um fenômeno cultural é a sua própria morte como fluidez e movimento.

No campo do Teatro de Animação, vimos a criação de academias na Indonésia, para a preservação das artes tradicionais do Teatro de Bonecos, patrimônio imaterial da humanidade desde 2008 (apesar de inscrito em 2003), mantendo-a

conservada e transformando-a em uma arte folclórica. Vemos, na China, o esforço governamental para manter o público que seu milenar Teatro de Sombras vem, notavelmente, perdendo junto com a representatividade no atual contexto social e histórico, considerando as grandes transformações que lhe foram impostas após a Revolução Cultural

Morte. Boneco de Mestre Tonho de Pombos, PE.
Exposição SESI Bonecos do Brasil em Joinville, 2008. Foto: Chan.



chinesa, onde se estruturou em gigantescas companhias estatais apresentando-se para públicos em larga escala. E vemos, em diferentes entornos, a folclorização como a busca e afirmação de uma identidade nacional, mais conservadora do que progressista; repetidora, em lugar de inovadora;

aprisionadora, em lugar de libertária. Como na Itália, onde as inovações de Mimmo Cuttichio são desprezadas pelos *pupari*² mais tradicionalistas. Como em Portugal, onde as tentativas dos Bonecos de Santo Aleixo³ de criar um repertório novo a partir da técnica resgatada de Mestre Talhinhos, o último representante vivo daquela Arte, foram rejeitadas e abandonadas e onde se manteve o Teatro restrito ao repertório transmitido.

Na Lista Representativa do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade (*Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity*) e na Lista do Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade com Necessidade Urgente de Salvaguarda (*List of Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding*), mantidas pela Unesco desde 2008⁴ (a partir de um projeto iniciado em 2001), figuram muitas manifestações do Teatro de Animação, com fenômenos culturais de diferentes países, abarcando o Teatro de Bonecos (Egito, Sri Lanka, Eslováquia e República Checa, Mali, China, Indonésia, Itália, Coreia e Japão), de Sombras (Síria, China, Turquia, Camboja e Indonésia) e de Máscaras (dezenas de países), além de bonecos gigantes. O objetivo é salvaguardar fenômenos culturais importantes e que correm o risco de se extinguir, preservando o "patrimônio vivo" (*living heritage*) e protegendo-o de ameaças. Envolve o mapeamento, o inventário, o reconhecimento, o envolvimento das comunidades, o engajamento, a assistência e o apoio financeiro. Trata-se de uma iniciativa importante, que busca a difusão, a transmissão, a revitalização e a sustentabilidade. Muitas vezes, porém, instituições governamentais e colaboradores, mesmo com as melhores intenções, esbarram em um passadismo nostálgico e em uma não compreensão da real complexidade da Cultura. Os fenômenos salvaguardados transformam-se, assim, de uma arte viva – da expressão artística de um indivíduo e manifestação do espírito de um povo e uma época

Diabo. Boneco de Mestre Tonho de Pombos, PE. Exposição SESI Bonecos do Brasil em Joinville, 2008. Acervo: Fernando Augusto G. Santos. Foto: Chan.



– na espinha de um artesanato, uma atividade turística, uma arte burocrática e academicista ou pouco mais do que meramente comercial, quando não de um perigoso jogo manejado com propósitos ideológicos, regionais ou nacionalistas, que os artistas mal percebem. A serviço do conservadorismo, a Arte folclorizada – e devidamente conservada – termina por ser uma armadilha para o artista, na pouca sustentação econômica que lhe garante.

Há alguns anos, ouvi de uma importante figura do Teatro de Bonecos, no cargo de direção de uma grande instituição internacional, que o apoio financeiro a um Teatro de Bonecos tradicional belga de varão (*tringle*) impediu, orgulhosamente, que um artista, herdeiro de uma tradição familiar⁵, trocasse o gramofone em que tocava as músicas que acompanhavam o seu espetáculo por um CD Player. A manutenção daquele disco de 78 rotações por minuto era uma condição *sine qua non* para a manutenção do subsídio recebido. Alegava aquele especialista, responsável pelo financiamento, que o abandono do gramofone era uma desvirtuação da tradição daquele Teatro de Bonecos e uma traição à herança recebida. A partir de um detalhe como este, ampliando-o, percebemos que um sobrenome pode condenar à morte o artista que poderia haver naquele herdeiro e estabelecer, para sempre, em nome de sua perpetuação, o fim daquele Teatro como expressão artística e como manifestação contemporânea.

Também vi entusiasmadas discussões sobre o papel do chitão, o tecido colorido de estampas grandes, de provável influência africana, no Mamulengo nordestino e, por extensão, em todo o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste do Brasil. E vi um bonequeiro admirável, potiguar, analfabeto, inteligentíssimo e espirituoso – Chico de Daniel (Francisco Ângelo da Costa – falecido em 3 de março de 2007, filho do também bonequeiro Daniel Ângelo da Costa) – cobrir a sua empanada, a sua tolda, a sua barraca (o retábulo do bonequeiro)

com um plástico cor-de-rosa com figurinhas do Walt Disney, daqueles que se usam para forrar gavetas de cômodas de crianças. – “Chico, quem é esse personagem desenhado aqui na cobertura da tolda?” – perguntou o amigo e bonequeiro gaúcho Ubiratan Carlos Gomes, apontando para o Pato Donald ou coisa parecida. – “Isso aí? São umas figurinhas coloridas pra dar mais cor, mais alegria!”, respondeu. E eu: – “Mas por que plástico no lugar de chitão, Chico?” – “Porque, se chover, não molha!” Contando esta história para aquela protetora do gramofone, mais do que do Teatro de Bonecos, eu a vi arregalar os olhos, em uma expressão de pleno horror: – “Mas isto não pode! É uma deturpação do Mamulengo! Você deveria ter feito alguma coisa!”. De fato, eu poderia: eu poderia ter tentado explicar a ele que “a fisionomia e o espírito” do Mamulengo (no caso do Chico, do João Redondo ou do Calunga – denominação regional do Teatro de Bonecos Popular que ele mesmo preferia usar) não residem no chitão que envolve a barraca, mas no próprio desapego a ele, por aquele bonequeiro. Experimente explicar, precisamente, para quem não conhece, o que é a Capoeira, sabendo, por dentro, tudo o que ela realmente é. Ou o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste do Brasil (que não tem, nem mesmo, um nome único que o identifique). Chico havia comprado uns pirulitos que vinham acompanhados de relógios de plástico. Os relógios tinham tons pastel – azul, rosa, verde e amarelo – e um mostrador com números e ponteiros pintados em papel. Comprou muitos: deu os pirulitos e pôs os relógios na mão de cada um dos seus bonecos, inclusive de São José e Nossa Senhora, montados no burro, a caminho de Belém. Achei divertidíssimo! E bonito! Por outro lado, decidi me presentear com um boneco que seu pai usava para “brincar⁶”. Relutei, em princípio, mas frente a sua insistência, tive que aceitar: Chico estava orgulhoso porque os bonecos acabavam de voltar de uma “reforma” encomendada

por ele a um amigo. Voltava com olhos redondos de boneca, cabelo de pelúcia, pintura de tinta látex (PVA) cor-de-rosa: todo renovado. Suspirei, porque – confesso – gostaria de ter conhecido o boneco antes da reforma, mas compreendi que a preservação que eu esperava era para um colecionador, não para um bonequeiro. Do mesmo modo que o médico Dráuzio Varella disse que “quem gosta de doença é patologista” e que o carnavalesco Joãozinho Trinta disse que “quem gosta de miséria é intelectual”, tenho

a impressão de que “quem gosta de arte conservada é autoridade”. Preservar não é conservar, não é frear, mas deixar andar, fazer andar, proteger, estimular.

É preciso lembrar que nem toda tradição é boa e, identificada e registrada, às vezes precisa ser abandonada pela inadequação que revela em uma certa sociedade. É o caso da luta pela preservação da Farra do Boi, em um momento que a imposição de um sofrimento aos animais não soa bem. É o caso da Malhação do Judas, que não parece ser uma prática

Conjunto de Índios. Mestre Luiz da Serra. Vitória de Sto. Antônio, PE.
Exposição SESI Bonecos do Brasil em Joinville, 2008. Foto: Chan.



consonante com o nosso tempo e a nossa história. Porque a sociedade também evolui, modifica-se com o tempo, e certas manifestações culturais deixam de espelhar a sociedade e suas idiossincrasias e de despertar o interesse das novas gerações, por não atender às transformações por ela vividas. O que preservar e o que descartar? Que objetos levar e que objetos deixar em nossa mudança? Que valores cultivar e que valores deixar à míngua? Porque a Cultura vem da palavra cultivo: semear, plantar, regar, cuidar, manter vivo, transferir mudas, enxertar, arrancar ervas daninhas, colher. Cultivo de plantas, assim como da Arte, em seu complexo de saberes, crenças, capacidades e práticas⁷.

A salvaguarda, a preservação, deve ter como base a liberdade: é preciso manter, como pedra de toque, a liberdade de mudar, de evoluir, de contestar. Lutar contra a censura, contra amarras ao espírito artístico: lutar pela expressão livre. É preciso evitar as imposições, os cabrestos econômicos, sociais e políticos, a ditadura da adequação e da conveniência: há que se cultivar a humildade e escutar. Escutar atentamente e respeitar a lógica de cada fenômeno cultural – de forma ampla, em sua complexidade – e a autodeterminação do artista.

Em tempos de pouca sutileza, de polarizações e corações duros, a Arte é, especialmente, uma forma de resistência ao conservadorismo, de crítica aos vícios e costumes e está na vanguarda da luta pela liberdade. A Arte questiona e, mesmo a Arte mais destruidora, quer, no fundo, construir alguma coisa. O Teatro é uma Arte dialética e, como poesia que é, está além do que se diz, do que se apresenta e do que se faz: está além, até mesmo, do que é. Manter o Teatro de hoje como o do passado é empalhar um bicho. Ou pior: é conservar uma casca vazia e chamá-la de ovo. É guardar uma semente estéril, infértil, que, como planta, não germinará ou que, se germinar, crescerá mas será incapaz de gerar novas plantas. O Teatro de Bonecos é rebelde, não aceita

cabrestos: é indomável. Disse o jornalista Artur Xexéo⁸, acerca dos artistas sob recente ataque do governo direitista: “Eles fazem Arte, presidente. São indestrutíveis”. Lembrou o verso da canção “Pesadelo”, de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro: “Você corta um verso, eu escrevo outro. Você me prende vivo, eu escapo morto”. Os Bonecos de Santo Aleixo que estão vivos, logo ali, foram queimados, em 1789, pelo Padre Vicente Pedro da Rosa, defronte de sua casa, pelas zombarias com um desonesto e vil Padre Chanca, segundo nos conta o site da freguesia de Santo Aleixo⁹, citando o livro “Memórias de Vila Viçosa”, do Padre Joaquim da Rosa Espanca. O Teatro de Bonecos é como uma planta. É teimoso. Mas pode morrer. Ele é uma planta que se alastra em um tapete, que se agarra, como uma gavinha, que se reproduz por sementes, mas, sobretudo, por mudas. Cabe a nós, para mantê-lo, para preservá-lo, tirar umas mudinhas daqui e replantá-las aqui mesmo, ou logo ali, em um terreno fértil – se possível em um clima ameno –, em que cresça forte, livre, para que espalhe e aprofunde raízes e para que se multiplique.

NOTAS

² O *Teatro dei Pupi* é uma forma tradicional de marionetes sustentadas por varas, típica do sul da Itália, particularmente da Sicília. *Pupari* é o nome dos apresentadores destes bonecos. Mimmo Cuttichio é um renovador da Arte dos *Pupi*, apresentando-se fora dos palcos tradicionais, à vista do público, mesclando tradições dos narradores de história (*cuntastorie*) com a forma tradicional dos *pupi* sicilianos.

³ Bonecos de varão, de pequeno porte (cerca de um palmo de altura), quase extintos e recuperados, como espetáculo e repertório, por um projeto do Centro Dramático de Évora, a partir de 1980. Os bonecos encontram-se descritos, inclusive, por Hermilo Borba Filho, no livro *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*, por sua presença histórica no Brasil.

⁴ Disponível em: <https://ich.unesco.org>

⁵ Não posso afirmar, com certeza, se se tratava da dinastia Toone, de Bruxelas. O Théâtre Royal de Toone é o único perpetuador de uma tradição que fez de José Gèal, o Toone VII e de seu filho, Nicolas Gèal, o Toone VIII. O site Patrimoine Culturel, da Fédération Wallonie-Bruxelles, afirma que a redução de subsídios ameaçou a sobrevivência do varão tradicional e que sua manutenção deveu-se a uma petição que conseguiu angariar 20.000 assinaturas, uma forte mobilização que, segundo a Federação, prova o vínculo do povo de Bruxelas com os Toone e suas marionetes.

⁶ Bonequeiros populares não representam, não atuam, mas “brincam”: são “brincantes” ou “brincadores”, melhor do que apresentadores.

⁷ Segundo uma definição clássica e geral de Edward B. Tyler, em *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*, a Cultura é “todo aquele complexo que inclui o conhecimento, as crenças, a arte, a moral, a lei, os costumes e todos os outros hábitos e capacidades adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade”.

⁸ XEXÉO, Artur. “Você tem medo de quê?”. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/voce-tem-medo-de-que-24072586>. Acesso em: 9 nov. 2019.

⁹ Disponível em: <http://www.santoaleixo.net/bonecos-santo-aleixo/>

REFERÊNCIAS

CHINESE SHADOW puppetry: 2,000 year-old form of theatre is recruiting new blood to save the dying art. Agence France-Presse, 14 de julho de 2019. Disponível em: <https://yp.scmp.com/news/china/article/113605/chinese-shadow-puppetry-20000-year-old-form-theatre-recruiting-new-blood>

TYLER, Edward B. *Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom*. Disponível em: <https://archive.org/stream/primitiveculture01tylouoft#page/n17/mode/2up>

XEXÉO, Artur. “Você tem medo de quê?”. *Jornal O Globo*. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/voce-tem-medo-de-que-24072586>. Acesso em: 9 nov. 2019.

UNESCO. *Intangible Cultural Heritage*. Site: <https://ich.unesco.org>

NASCIMENTO, Luísa. Paulo César Pinheiro: “Você corta um verso, eu escrevo outro”. In: *A Nova Democracia*, n. 16, janeiro de 2004. <https://anovademocracia.com.br/no-16/904-paulo-cesar-pinheiro-qvoce-corta-um-verso-eu-escrevo-outroq>

PINHEIRO, Paulo César; TAPAJÓS, Maurício. “Pesadelo”. In: <https://www.letras.mus.br/mp4/47531/>

Bonecos e Santo Aleixo. Disponível em: <http://www.santoaleixo.net/bonecos-santo-aleixo/>

BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo: o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1996.

CHEGA JUNTO, BENEDITO!

Renato Perré¹

Benedito, o boneco do Mamulengo,
entra em cena na empanada, na Comedinha
de Manoel Amendoim. Entra ligeiro:

Benedito- (Declamando)
Benedito veio da fiança
cabelo no peito que dá trança
mundrunga de pau seco jereba
É pau qui inverga mas não se quebra
(In: BORBA FILHO, 1987, p. 132).

Não quebramos nestes anos todos, mas estamos
aí envergados. Somos de madeira, pano, poliuretano
ou de resina, não há como não entortar um pouco.
Somos bonequeiros, e Benedito certamente é primo
de Macunaíma. Ele, com sua cara de pau, pretinho que
só e os zoinhos piquinhos da esperteza, nos convoca
a botar a mão na luva, nas varetas e na animação
direta ou transversa, como dizia Magda Modesto.

¹ Ator, bonequeiro, diretor, dramaturgo, fundador do
Grupo Teatro Filhos da Lua, em 1979. Atua e mora em
Curitiba. E-mail: renatoperre@gmail.com

Somos convocados a enfrentar a jornada do herói.
No tempo e espaço. É preciso ter coragem, pois nos
deparamos com grandes saídas de cena: De Álvaro
Apocalipse à recente partida do mago Ilo Krugli,
tanta gente querida já passou para o outro lado
celestial da empanada. Ficamos meio assim como
bonecos pendurados após o espetáculo, olhando
para o vazio arenoso repleto de novos dragões. Mas
valerá sempre o nosso grito: - *Benedito! E lá vem ele
subindo para o alto da empanada cantado e dançando
diante de qualquer otôridade ou fera rabuda*. E só de
imaginar a chance de jogarmos com esse brinquedo”
botarmos esse boneco” aposto, já nos fortalece.

Vamos em frente, e quais, e quantos são os
desafios do Teatro de Animação Brasileiro? Muitos...
E cada um com seu sotaque estadual. Mas vamos
nos exercitar com pelo menos dois que, creio,
são de pertencimento geral. Como duas árvores
a serem cuidadas na terra de nosso quintal.

A primeira árvore - E vamos prosear do primeiro
que é o desafio de resistirmos em nossa trajetória
Histórica e Política. E só para lembrar, a ABTB/Unima
Brasil, fundada em 1973, é uma senhora bonequeira
de 46 anos. Caminhamos até aqui e avançaremos
sempre se reconhecermos da onde vem o rio? E
o rio vem de longe... Como dizia Ilo Krugli em sua
obra prima, *O Barquinho, Esse menino navegador*.

Agora, se aproximem e tomem um chimarrão
comigo: a primeira vez que vi e me impressionei
com um par de bonequeiros foi no início da década

de setenta no Rio de Janeiro. Eu estava na rua, no subúrbio, jogando bola quando vi caminhando um casal de titeriteiros e mímicos argentinos: Olga Romero e el brujo Hector Grilo. Levavam um saco branco cheio de títeres. Estavam morando na república de estudantes que meu irmão tinha organizado com outros amigos. Meu irmão, Reinaldo, que também foi preso, torturado e por um milagre solto pela Ditadura Militar brasileira, encontrou Hector no centro da cidade do Rio, recém-chegado e fugindo da Ditadura Militar argentina. A dupla argentina frequentava nossa casa, e minha mãe, Maria Teresa, acabou aprendendo a fazer bonecos

com Hector Grilo. Lembro do Hector usando o gargalo de uma garrafa como molde para confeccionar um fantoche a partir do frasco de vidro. Mas por que a lembrança de uma história aparentemente pessoal? Talvez para aproximar os rostos, os gestos, os dedos que escreveram histórias reais e animadas. E ver que tudo depende de nossa atitude de dar uma piscada amorosa, divertida e atenta para o passado.

Num relance de olhos fechados por um fio, como uma marionete, sonho com festivais e congressos acontecidos nos Festivais Nacionais de Teatro de Bonecos: Petrópolis, Vitória, Nova Friburgo, São Luiz do Maranhão, Ouro Preto... Vejo a turma hospedada

Zé de Vina, PE. Foto: Dudu Schnaider (gentilmente cedida pelo Festival SESI Bonecos do Brasil).



em escolas, ginásios com tecidos dividindo os espaços de decisões, trocas, aprendizados, paixões e por aí foi e vai. Me passam pela cabeça figuras pioneiras como Clorys Dayle, Virgínia Vale e tantas outras. Mas uma fica por mais tempo e carimba a mente: Manoel Kobachuk. Figura que aglutinou, simbolizou e impulsionou um coletivo chamado ABTB/UNIMA BRASIL. Vejo-me nesse contexto também dirigindo a ABTB de 2006 a 2010, ao lado de Graziela Saraiva, Gilmar Carlos e Tádica Veiga, reativando Encontros Nacionais com quatro edições do **Abrace o Boneco Brasil**, também levando em frente o projeto de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste, hoje reconhecido como Patrimônio Imaterial do Brasil pelo IPHAN. Todas essas conquistas e muito mais que virão só foram possíveis porque a Fênix ABTB/Unima Brasil teve continuidade, renasceu sempre e está novamente viva pelas mãos da atual diretoria: Dico Ferreira (presidente-PR), Heraldo Lins (vice-RGN), Carolina Maia (tesoureira-PR) e Conceição Rosière (secretária).

Esta é a primeira grande árvore desafio que temos que cuidar. Ela é estrutural e fundamental para o avanço das políticas públicas para a Cultura que garantirá recursos, intercâmbios internacionais e programas para a produção e formação do nosso Teatro de Animação, incluindo aí os planos de salvaguarda para o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Nos mantermos unidos e organizados no rodar da cuia deste mate quente é no mínimo uma atitude estratégica e inteligente de resistência. Não podemos deixar a ABTB/UNIMA Brasil enfraquecer. Toda a força à entidade nacional e às associações estaduais que compõem seu conselho deliberativo!

Grita Benedito!: Eu desafio tudo esses bonequeiro a formarem em cada estado um Centro de Referência em Teatro de Bonecos integrado à Comissão de Formação Profissional da ABTB/UNIMA BRASIL.

A segunda árvore - E agora vamos prosear sobre a segunda grande árvore que nos

desafia? Ela balança aos ventos das experiências contemporâneas de criação. E o desafio é cuidar de nossas raízes. Nossas vertentes culturais. Ouvir Shakespeare: *Ser ou não ser. Eis a questão!*

Por onde anda nossa força e nosso jeito brasileiro de escrever e atuar? Vamos olhar na lente do microscópio de nossa história produtiva. O desafio é investigar! Por onde anda o pai e a mãe da criança chamada produção do Teatro de Animação Brasileiro?

Da onde vem nosso sangue que percorre bonecos de luva de vareta ou de outras formas animadas? Nosso DNA vem de lá. De onde? Do brincante popular brasileiro? Por mais que naveguemos pelas influências europeias de se fazer o Teatro de Animação, tem um jeito que é nosso que vira volta, retorna e torna a ir. Tudo se mistura e vamos aprendendo com as escolhas. Fico olhando nesta lente que amplia e detecto um vírus contaminante: enxergo a força criativa de alguns grupos que produziram um jeito brasileiro de encenar com bonecos. Ainda sinto no ar a vibração dos espetáculos do *Grupo Carreta*, do *Laborarte*, do *Gralha Azul*, do *Casulo*, do *Vento Forte* e também do *Lambe-Lambe* das baianas Denise e Ismine... Só para falar de alguns que de Norte a Sul deixaram na dramaturgia bonequeira um carimbo, um caminho genuíno e ao mesmo tempo antropofágico ao se nutrirem da Cultura Popular.

O desafio é mantermos viva a brasa que ficou de tanta fogueira boa. E creio que a base de tudo, dessa força cênica bem Brasil veio do contato que sempre tivemos com o Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. Aos mestres do Babau, Mamulengo, Cassimiro Coco e João Redondo, nossa eterna gratidão! E não acho que ao colarmos nossa alma na cultura popular brasileira estamos sendo regionalistas. Somos uma nação multicultural e podemos em nosso ofício, principalmente de intérpretes animadores, visitar os princípios cênicos que transitam entre as culturas bonequeiras populares de todo o mundo. A propósito, Eugenio

Barba (1994, p. 24), mentor da Escola Internacional de Antropologia Teatral, escreve no livro *Canoa de Papel*: “O conhecimento dos princípios que governam o bios cênico permite algo mais: aprender a aprender. Isso é de enorme importância para os que escolhem superar os limites de uma técnica especializada...”

Sei que descobrimos outras dramaturgias, que aprendemos muitas técnicas, que transformamos nossa cena em muitos delírios plásticos de grande qualidade estética, mas me reporto às palavras do mestre Álvaro Apocalipse, o nosso Gepeto. Ele escreveu na Revista Mamulengo nº 8, no relato sobre Estruturas e Mecanismos: “É evidente que não é a quantidade de mecanismos que torna o boneco mais expressivo e sim a habilidade e o talento do manipulador.” (APOCALIPSE, 1978, p. 9). Ana Maria Amaral, nossa fadinha madrinha, também nos beliscou no seu Livro Teatro de Animação: *Boneco/objeto animado não é senão energia refletida do ator-manipulador* (1997, p. 22).

Eu também me arrisco a contribuir e transcrevo trecho do meu pequeno ensaio *O Ator no Teatro de Formas Animadas*, de 1996:

Entendo que o títere, o boneco, a forma animada, inventou-se para que a interpretação cênica partisse para o exercício pleno da metáfora poética. Onde estará o corpo do ator no teatro de formas animadas? Estará integrado a verdade das coisas, dos objetos, dos bonecos. Estará dançando dentro de luvas, em corpos de pano, descendo através de fios, dissimulado em silhuetas de sombras, hiper dilatado nos gigantescos bonecos de rua ou concentrado nas máscaras (PERRÉ, 1996, p. 7).

Claro que tudo neste texto é pura provocação de desafios. Sei de nossa qualidade investigativa, mas sejamos generosos na construção coletiva e famintos

em nossa antropofagia cultural. Vem vindo outra geração por aí. Em sua formação (acadêmica ou não) vamos contaminá-la com esse nosso sangue rebelde. Essa nossa maneira criança de fazer as coisas...

Venha, Benedito! Suba a empanada e com seu jeito Mamulengo nos ensine a colocar no lugar a cobra perigosa, o Cabo Setenta e o Capitão Boca Mole.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Animação*: da teoria à prática. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

AMENDOIM; Manoel. As trapaças de Benedito. In: BORBA FILHO, Hermilo. *Fisionomia e Espírito do Mamulengo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

APOCALYPSE, Álvaro. Estruturas e Mecanismos. In: *Mamulengo*, n. 8. Rio de Janeiro: ABTB-FUNARTE, 1978.

BARBA, Eugenio. *Canoa de Papel*. São Paulo: Editora de Humanidades, Ciência e Tecnologia HUCITEC, 1994.

PERRÉ, Renato. *O Ator no Teatro de Formas Animadas*. Curitiba: Ed. do Autor, 1996.



DES (HÁ) FIOS PARA O TEATRO DE ANIMAÇÃO CONTEMPORÂNEO

Paulo Balardim¹

Do ponto de vista da criação artística, uma vez eleito o tema da obra, a tarefa mais árdua talvez seja selecionar e organizar os elementos do discurso, considerando todas as infinitas possibilidades de escolhas, ou, ao menos, uma representativa parte delas, tendo em vista uma prospecção acerca de como isso atingirá a plateia. Como o arranjo das cenas reverberará em cada uma das pessoas que assistirá ao espetáculo, oferecendo uma visão, ou possibilidade de mundo? Essa dimensão política atravessa os aspectos formais da obra, dos materiais eleitos para a construção de bonecos à interação destes com os atores; da composição no espaço ao modo como a ação se desenvolverá na cena. Fazer escolhas é sempre difícil, pois toda ideia

simples pode comportar uma miríade de caminhos investigativos; fazer perguntas é o grande exercício no qual devemos nos treinar, juntamente com uma infinita paciência: seremos capazes de avançar tanto quanto a persistência permitir. Perguntas se originam de observações e dúvidas, portanto, a questão-chave da formulação artística sempre me pareceu esta: como treinar o olhar questionador? Este olhar é um olhar inconformado com aquilo que vê, descrente daquilo que é dado como certo e imutável. “E se...” parece ser a porta de entrada para o delírio imaginativo que permite inquerir a realidade e transgredi-la. Cercar um tema, buscar saturar-se com todas as informações sobre ele e dele resultantes, faz parte da busca pela expressão.

Forma e conteúdo são indissociáveis e imagens são capazes de influenciar o modo de pensar. As escolhas na produção do espetáculo transitam pelas questões de como criar e potencializar essas imagens para discutir ideias, com quais recursos, afim de reconhecer e valorizar a “ambiguidade e a polivalência signífica dos objetos e dos materiais” (CURCI, 2002, p. 86), de tal forma a entremeá-las numa poética da animação.

A encenadora e pedagoga romena Irina Niculescu salienta que um dos trabalhos mais importantes é o de explorar a essência teatral de cada tipo de boneco, tanto tradicional como contemporâneo, sua dinâmica, o

¹ Professor adjunto na área de Prática Teatral - Teatro de Animação, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes - CEART da Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC. Postdoc em Teatro de Animação (Université Paul Valéry-Montpellier III/2019), doutor em Artes Cênicas (PPGT-UDESC/2013), mestre em Artes Cênicas (PPGAC-UFRGS/2008), licenciado em Letras-Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (ULBRA/2007). Atuou como diretor, ator e cenógrafo da companhia teatral Caixa do Elefante Teatro de Bonecos (1991-2016). Membro da Union International de la Marionnette-UNIMA).



Contestados (2019). Cia. Mútua. Direção: Willian Sieverdt. Foto: Diego Miranda.

impacto da proporção entre o boneco e o ser humano, e o potencial dramático na sua relação com o espaço. Para descobrir o efeito emocional único de cada tipo de boneco no público. Para desencadear a força dramática do boneco e deixá-la surpreender os espectadores (NICULESCU, 2019, n.p.).

Dessa asserção depreendemos que a “força dramática” está relacionada com o “efeito emocional” particularmente provocado por cada um dos aspectos plásticos e espaciais da cena em relação com a “dinâmica” do boneco. E, claro, essa “dinâmica” está em interação com o ator. A escolha do “tipo de boneco” a ser utilizado para o espetáculo e a relação que será proposta com o ator

são importantes passos na articulação de toda uma cadeia de sentidos e associações que irão surgir.

A implicação do teatro de animação na nossa sociedade

Um dos desafios atuais do teatro de animação contemporâneo parece o de permanecer em constante atualização, não apenas na formação dos artistas e no aperfeiçoamento técnico, mas também no que se refere à leitura e reflexão sobre

questões emergentes. De que modo a arte se articula com as preocupações sociais contemporâneas?

Se percebemos hoje um avanço que ampliou a visão acerca de nossa arte enquanto linguagem e expressão elaborada, muito se deve aos esforços de artistas, pesquisadores, produtores culturais, iniciativas privadas e governamentais que investiram em concretizar/apoiar obras e projetos artísticos que abordam temáticas densas, tanto destinadas aos adultos quanto às crianças, e que incitam reflexões filosóficas e sociais. Parte desse avanço se deve aos estudos acadêmicos e às publicações nessa área; parte se deve aos espetáculos, os quais demonstram uma arte complexa e desafiadora nas suas proposições, sejam elas calcadas no experimental ou embasadas no tradicional.

Isso nos leva a indagar de que forma nossas inquietações contemporâneas se manifestam e se explicitam em nossas criações? E onde se situam as referências que darão início ao processo? Como elencamos e tratamos temas que acreditamos ser importantes ao momento atual e que devam ser refletidos, discutidos, sentidos? Evelyne Lecucq levanta algumas questões sobre como ancoramos o teatro em nosso tempo (não no sentido de torná-lo estático, mas de conectá-lo com um mar profundo). Segundo a jornalista francesa, “observar uma prática artística implica percorrer concomitantemente o campo dos sujeitos, o das formas e o das condições econômicas.”² (LECUCQ, 2018, p. 19, tradução nossa) Para a autora, é importante identificar como o teatro de animação e a sociedade se relacionam, como se veem mutuamente, com que distanciamento... cara-a-cara, satiricamente? De seus apontamentos, depreendemos esta indagação: como os temas sociais podem perpassar a criação artística?

A história contestada

Gostaria de comentar um exemplo que nos oferece excelente material para ponderarmos acerca dessas questões, principalmente o desafio de trazer à cena um posicionamento político bordado artisticamente. Trata-se do espetáculo *Contestados*, da Cia. Mútua de Itajaí/SC, com direção de Willian Sieverdt, atuação de Laura Correa e Mônica Longo, e dramaturgia de Guilherme Peixoto, Laura Correa, Mônica Longo e Willian Sieverdt. O espetáculo estreou em março de 2019 e, segundo a companhia, “(...) aborda a trágica Guerra do Contestado, ocorrida entre 1912 a 1916, entre os estados de Santa Catarina e Paraná, envolvendo o exército brasileiro, a empresa Americana *Brazil Railway* e a população local da época: os caboclos.”³ A arquitetura do texto parte do relato dos próprios caboclos, contando sua versão da história e de como foram pouco a pouco sendo dizimados nas sucessivas represálias sofridas pelo ataque do Exército e da Polícia dos dois estados. Ao peso trágico da história, contrasta a leveza da encenação e das figuras animadas, sem que haja prejuízo ao aprofundamento temático e à densidade emocional que o espetáculo evoca ao dar voz aos caboclos vencidos nesse massacre. Percebemos a apresentação de um tema regional que tange a uma problemática universal: a dominação e o poder exercidos sobre os mais fracos no intuito do acúmulo de riquezas. Para levar a cabo o projeto, a estratégia da Cia. Mútua aposta na economia de meios, ao propor um espaço cênico miniaturizado e figuras planas que sintetizam personagens e ações (o que em tempos de adversidade econômica também colabora para a circulação da obra), e lança mão do trabalho de interpretação das atrizes para reforçar a dramaticidade da narrativa, mediando a empatia com as figuras.

Apesar de enveredar na releitura e pesquisa histórica, a proposta está longe do que se poderia chamar “teatro didático”, se pensarmos nele como



Contestados. (2019). Cia. Mútua. Direção: William Sieverd. Foto: Diego Miranda.

um “teatro de respostas para educar”. Podemos, entretanto, dizer que o espetáculo é extremamente “pedagógico”, ao propor questões imprescindíveis para inquirir nosso passado histórico, sua projeção no presente e o modo artificial como a “verdade” vai sendo construída, pela ótica dos interesses “oficiais”. Temos aqui um espetáculo alinhado com os estudos decoloniais e que investe na busca dos dados descentralizados para compor a escrita cênica. Para isso, a concepção e a direção apostam em todo potencial sógnico das imagens, valorizando o uso de metáforas e pactuando convenções com o público desde sua entrada no

espetáculo, como, por exemplo, quando as atrizes lhe recepcionam oferecendo o chimarrão como quem recebe amigos em casa para partilhar “causos”.

Difícil descrever em poucas linhas a quantidade de metáforas aplicadas à cena, que vão desde a “manipulação da história”, dada pela presença ativa das atrizes, que operam as figuras até o uso da terra, a qual constitui um signo essencial ao discurso: a posse da terra é o conflito central, a base do problema. O signo é ainda reforçado quando a própria terra sustenta os personagens e mantém as figuras de papel em pé. A terra é também moldada pelas atrizes e formam a paisagem, as

montanhas, as planícies e os caminhos (pode-se até sentir o cheiro da terra, reforçando aspectos sinestésicos da obra). A desproporção entre corpo humano e sua tridimensionalidade, e a delicadeza minúscula das figuras, ressaltam a condução da história pela mão humana. Poderíamos ler a falta de profundidade da figura plana como uma metáfora do desconhecimento da “dimensão do fundo histórico” no qual ocorre a batalha, reforçando novamente a questão da indissociabilidade entre a condição formal da escolha técnica-constructiva e a ideia que aporta. Ou seja, a modalidade das figuras, eleita para representar a narrativa, apresenta-se como próprio discurso e escavam imagens de uma memória em esquecimento. A fragilidade dos personagens, ao usar o papel como matéria-prima, alude à exploração da madeira na região naquela época⁴.

As atrizes ora mantêm-se observadoras dos acontecimentos, ora também os conduzem ao irremediável desfecho, efetuando troca de cenários e animação das figuras. Intercalam uma narrativa textual em terceira pessoa, heterodiegética, com uma narrativa em primeira pessoa, homodiegética. Aqui, temos um efeito de estranhamento interessantíssimo, no qual coexistem na atriz (Mônica Longo) a memória da personagem que narra, e que é representada pela figura, e o distanciamento dessa outra “personagem-atriz” que executa sequências de movimentos com as “figuras-personagens” e com as “figuras-cenários”. No trânsito entre essas camadas ficcionais, temos o efeito de duplo no qual a atriz contempla expressões e sentimentos da personagem em miniatura, incapaz de manifestar-se dessa forma. A voz da pequena figura agiganta-se no corpo humano que lhe é emprestado.

Em outros momentos também as atrizes erguem voz como personagens, transferindo o foco do público para seus corpos, fazendo coro ao povo representado em figuras, como, por exemplo, ao gritarem: “viva o monge, viva!”, na cena do discurso aos caboclos. O deslocamento do eixo atencional das

figuras para as atrizes representando o povo possui um forte efeito de reconhecimento do humano e intermedeia a relação com as formas animadas, lembrando-nos de que a representação com as figuras não é completa ficção: o que está sendo contado foi resgatado de fatos acontecidos e com eles se friccionam. Desse atrito é que podemos repensar a leitura da realidade e sua porosidade. Repensar a história como construção imagética para estabilizar um presente. Ao resgatar essa história a Cia. Mútua consegue trazer à tona preocupações que não são alheias ao nosso cotidiano: uso da força bruta para expulsão de posseiros de áreas de interesse econômico, exploração desmedida da terra, desemprego e pobreza, atentado aos direitos civis e manipulação de informações, entre outros.

Enfim, à luz dessa breve análise, de que forma podemos pensar o teatro de animação contemporâneo, suas poéticas e intersecções com temas sociais? Como podemos agir por meio da manifestação de ideias e como representar a vida em suas instâncias e conflitos, oferecendo possibilidades diversas de leitura de mundo? Para além da tentativa de compreender a incognoscível natureza humana e como esta se relaciona com todo seu entorno, como propiciar uma reflexão que passa por uma apreciação estética? Como conservarmos a verve crítica operando no plano da arte? Estes ainda parecem permanecer nossos maiores desafios.

NOTAS

²“Observer une pratique artistique implique s’arpenter de façon concomitante le domaine des sujets, celui des formes, et celui des conditions économiques.”

³ Fonte: <https://www.ciamutua.com.br/wordpress/?p=1830>. Acesso em: 17 nov. 2019.

⁴ O principal interesse da companhia ferroviária norte-americana *Brazil Railway* era a exploração da floresta nativa, rica em pinheiros e imbuías, para a exportação de madeira. Fonte: <https://www.portalsaofrancisco.com.br/historia-do-brasil/guerra-do-contestado>. Acesso em: 19 nov. 2019.

REFERÊNCIAS

CURCI, Rafael. *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras*. Buenos Aires: Tridente Libros, 2002.

LECUCQ, Evelyne. Regard sur la création. *MANIP, Le journal de la marionnette*. Paris: THEMAA. Juillet-août-septembre 2018, p. 19-20.

NICULESCU, Irina. Definindo o encenador e ensinando a direção teatral. *MÓIN-MÓIN Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas: Formação do encenador e diversidade de processos criativos*. Florianópolis/UEDESC, ano 15, v. II, n. 21, 2019. (no prelo).

2 *Mundos* (2018). Cia. Lumiato. Direção: Alexandre Fávero. Foto: Diego Bresani.



TEATRO DE SOMBRAS BRASILEIRO - DESAFIOS ENTRE LUZES E SOMBRAS

Fabiana Lazzari de Oliveira¹

O teatro de sombras, linguagem que faz parte do teatro de animação, vem ganhando reconhecimento no mundo artístico e muitas companhias estão investindo em pesquisa e experimentação. Várias vertentes e uma diversidade de formas ganham espaço no fazer teatral ocidental. No Brasil, o Teatro de Sombras é ainda uma arte pouco conhecida se comparada com a popularidade de outras variedades da linguagem do Teatro de Animação; porém, vive-se um momento significativo, apesar da situação catastrófica do estado democrático, a censura e a perseguição existente à cultura e à educação por parte do governo vigente. Neste contexto e de acordo com a provocação feita no convite para escrever este artigo, surge a questão: **quais são os principais desafios do Teatro de Sombras no Brasil que são importantes e que estão fazendo refletir e pensar sobre esta arte hoje?**

No Brasil já temos núcleos teatrais de referência com seus trabalhos que pesquisam especificamente a linguagem do teatro de sombras contemporâneo e que já possuem suas micropoéticas²: *Cia. Karagözwk* (1985), de Curitiba (PR); *Cia Luzes e Lendas* (1999),

de São Paulo (SP); *Cia Teatro Lumbra de Animação* (2000), de Porto Alegre (RS); *Cia Quase Cinema* (2004), de Taubaté (SP), assim como temos companhias mais recentes que têm suas pesquisas, que estão se consolidando, mas ainda não é possível afirmar que tenham uma micropoética: a *Cia Lumiató Teatro de Formas Animadas* (2008), de Brasília (DF); e a *entreAbertaCia Teatral* (2015), de Florianópolis (SC) são duas delas, além de muitas outras que se aventuram entre luzes e sombras mesclando o teatro de sombras com outras linguagens. Cada uma delas tem trilhado sua história com muito trabalho e afincado.

Tecnicamente, no Teatro de Sombras contemporâneo brasileiro tivemos uma grande influência importada da Europa e adquirimos transformações consideráveis nas últimas três décadas. Uma delas é que a/o atriz/ator-sombrista conseguiu romper algumas barreiras, sendo a mais evidente, dentre elas, o fato de deixar de fazer a projeção das silhuetas somente atrás do suporte de projeção e em poder utilizar o seu próprio corpo para as projeções. Na contemporaneidade, a/o atriz/ator-sombrista pode tornar visíveis todos os movimentos feitos por ela/ele. Inclusive, a própria presença da/o atriz/ator aparente constitui-se elemento significativo, propondo jogos metafóricos na concepção dramática.

Seguindo o caminho investigativo da historiografia do Teatro de Sombras no Brasil³,

¹ Doutora e mestre em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro - PPGT da Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC. Atriz, sombrista, arte-educadora, sócia-proprietária da entreAberta Cia. Teatral, Florianópolis/SC.

encontro em documentos da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB⁴ - UNIMA BRASIL o que podem ser as primeiras e principais influências no Teatro de Sombras contemporâneo: o diretor Jean Pierre Lescot, da França, e mais tarde do *Grupo Teatro Gioco Vita*, da Itália, que também teve o influxo de Lescot. Em junho de 1982, o professor, diretor e ator Valmor Beltrame participou de um curso de Teatro de Sombras em Charleville-Mézières, França, com Lescot, por meio de uma bolsa de estudos concedida pelo *Institut International de la Marionnette* e pelo

governo francês e a partir daí ministrou cursos pelo Brasil. Mais tarde, quando professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis (SC), implantou no curso de Educação Artística – habilitação em Artes Cênicas, do Centro de Artes, a disciplina de Teatro de Sombras em sua grade curricular, a qual continua até os dias atuais. O ano de 1986 foi um ano próspero para o Teatro de Sombras, pelo menos no Brasil, conforme as notícias retratadas pelos bonequeiros. Os boletins⁵ da ABTB - UNIMA BRASIL e das associações

Criaturas da Literatura. Cia. Teatro w Teatro de Animação. Direção: Alexandre Fávero. Foto: Maciel Goelzer.



estaduais de Teatro de Bonecos divulgaram muitas ações sobre a linguagem. Entre as novidades dos novos grupos de teatro de animação estava a *Cia. Karagözwk* (SC), de Marcello dos Santos, com o espetáculo *Janeiro*. E no Rio de Janeiro, o Boletim divulgava o *Auto de Natal Profissão de Fé*, do grupo *Kaleydoskópio* (RJ), dirigido por Gladys Mesquita.

Marcelo, Gladys e o ex presidente da ABTB, Cláudio Ferreira (1931-2002) participaram de outro curso de Teatro de Sombras ministrado por Lescot, no Instituto del Teatro de Sevilla, Espanha, no ano de 1986, e passaram a utilizar novos recursos apreendidos: os benefícios da tecnologia como focos de luz percorrendo a tela e usando o recurso de dimerização e transformações de imagens com perspectiva elástica e utilização de objetos, e não apenas figuras/silhuetas.

A partir desse momento, as características continuaram se modificando devido ao avanço da tecnologia, trazendo assim as mais variadas formas de trabalhar com esta arte milenar. Em reflexões e conversas com encenadores/as e sombristas dos grupos teatrais citados acima, é coletivo o pensamento de que tecnicamente o Teatro de Sombras não pode dispensar do desenvolvimento de estruturas cênicas e dramáticas, da localização dos dispositivos, das definições de ações e movimentos, da composição de imagens, da organização do tempo e do espaço para a criação, o

É difícil desacelerar vivendo em um mundo obsessivamente apressado, mas é com esse movimento contrário da aceleração civilizatória que o teatro de sombras vai se movimentar com força para entender a sua escolha, revelando com força e beleza o que ainda está reprimido nessa arte. Para os bruxos criarem encantos é necessário paciência (FÁVERO, 2019)

que é um tanto difícil em função de que cada obra tem um diferencial e um tempo e espaço adequando para o seu desenvolvimento, afinal a verdadeira criação artística não tem receitas ou fórmulas.

Alexandre Fávero (2019), da *Cia Lumbra*, percebe um aumento de variáveis, influenciando a produção do mercado da economia criativa e duas das variáveis desafiadoras que ele cita são justamente o tempo e o espaço. O tempo, segundo ele, é a única unidade de medida que realmente transforma: “Da criação ao preço do ingresso, o que faz um artista consciente é justamente lidar com as relatividades do processo, a distensão dos prazos e a insegurança com o sentimento de finitude da sua vida”. Aqui está um grande desafio indicado por Fávero, descobrir o tempo do Teatro de Sombras em uma era de consumo de séries e seriados, onde o clímax é evitado e o tempo é picotado para manter a audiência. Como fazemos?

Soledad Garcia e Thiago Bresani (2019) dizem que para a *Cia. Lumiató* a questão política é sempre muito importante e fundamental poder comunicar através da imagem o que eles pensam. Encontrar as temáticas para uma identificação com o público, encontrar a poesia para chegar ao sentimento do público. Tudo isso pensando nas próprias inquietações com o mundo, o primeiro espetáculo foi com a questão da lenda indígena brasileira *Iara*, e o segundo, mais recente, *Dois Mundos*, sobre a história da colonização, dos mineradores, da extorsão no Brasil. Trabalhar para que os espetáculos não sejam panfletários, e sim que tenham a poesia, a simbologia, a metáfora é um desafio, mas como chegar a esse lugar de encontro com o público?

No aspecto econômico, os poucos editais públicos que restam geram incertezas, uma vez que a censura imposta pelo governo em exercício determina o que criar. Temas como diversidade cultural, de gênero, corpo só podem ser abordados sob a ótica conservadora que o atual governo defende.

Na produção da *Cia. Quase Cinema*, Ronaldo



2 Mundos (2018). Cia. Lumiato. Direção: Alexandre Fávero. Foto: Diego Bresani.

Robles (2019) expõe que o grande desafio hoje é encarar a política econômica brasileira com a escassez de recursos para o setor cultural. A visão pessimista que o governo propaga construindo uma imagem negativa do trabalho dos artistas reverbera nas ações das cias. E não se trata somente da propagação de mensagens falsas e depreciativas. Decisões administrativas criam um cenário desolador: a redução de verbas; a extinção do

Ministério da Cultura; a interrupção do Plano Nacional de Cultura; as mudanças na Lei Federal de Incentivo à Cultura desestimulam empresas privadas em apoiar a arte via lei de incentivo à cultura. A captação de recursos para concretização de projetos culturais ficou quase impossível.

A linguagem do Teatro de Sombras é complexa e a situação política e econômica pautada no conservadorismo a torna ainda

mais complicada, mas Alexandre Fávero (2019) nos instiga em como seguirmos adiante:

Para finalizar, é necessário destacar um evento que acontece há seis anos, muito importante neste nosso caminho e que propicia os encontros entre os sombristas para reflexões e trocas de experiências e referências para discutir a linguagem, assim como amplia a procura pelo Teatro de Sombras no Brasil: o Festival Internacional (anual) e o Seminário Internacional de Teatro de Sombras, organizado pela *Cia. Quase Cinema*.

A percepção espaço-temporal, o olhar multifocal da/o sombrista e as experiências adquiridas nos fazem questionar o nosso ofício dentro e fora do que fazemos, e as perguntas são sempre mais importantes do que as respostas. Então, sigamos nos interrogando, duvidando, provocando, experimentando, vivenciando e questionando novamente, pois são as perguntas que nos colocarão em movimento. Vivemos entre luzes e sombras, e elas nos retroalimentam.

NOTAS

² Quando falo em micropoética, a referência conceitual é o crítico e historiador teatral de Buenos Aires, Jorge Dubatti. A micropoética é “a poética de uma entidade poética particular, de um indivíduo poético” (DUBATTI, 2011, p. 4). Segundo ele, são espaços de heterogeneidade, tensão, debate, cruzamento, hibridez de diferentes materiais e procedimentos, espaços de diferença e variação, que propiciam a complexidade e a multiplicidade internas, que muitas vezes desafiam modelos lógicos.

³ Esses dados fazem parte da minha tese *Da prática pedagógica à atuação no teatro de sombras: um caminho na busca do corpo-sombra*, defendida em 2018, No Apêndice 1, p. 176-199, podem ser encontradas mais informações históricas sobre o Teatro de Sombras no Brasil. Disponível em: <http://sistemabu.udesc.br/>

pergamumweb/vinculos/000077/00007768.pdf

⁴ Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – UNIMA Brasil.

⁵ Alguns documentos foram digitalizados em parceria entre a Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC e a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB Centro UNIMA – Brasil no ano de 2009 e estão disponíveis no endereço: <https://teatrodeanimacao.wordpress.com/teatro-de-animacao-no-brasil-1977-a-1999-historiasregistros-e-fragmentos/>

REFERÊNCIAS

DUBATTI, Jorge. *Teatro y Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas*. Buenos Aires: 2014.

OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. *Da Prática pedagógica à atuação no teatro de sombras: um caminho na busca do corpo-sombra*. 2018. 308p. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, Florianópolis, 2018.

Teatro de Animação no Brasil (1977 à 1999) – Histórias, Registros e Fragmentos. *Grupo de Estudos Teatro de Animação CEART/UDESC*, 2019. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.wordpress.com/teatro-de-animacao-no-brasil-1977-a-1999-historiasregistros-e-fragmentos/> Acesso em: 20 nov. 2019.

Entrevistas, via e-mail e whatsapp, com encenadores e sombristas das cias.: Cia. Karagözwk, Cia. Teatro Lumbra de Animação, Cia. Quase Cinema, Cia. Lumiato Teatro de Formas Animadas, e entreAberta Cia. Teatral. 2019.

NO BREJO AS VACAS MAGRAS PODEM ENCONTRAR UM PASTO DIGNO

Marcondes Lima¹

Vivemos um momento sombrio, sem boas perspectivas à vista, onde o ficcional tem sido atropelado pelo real. A “banalidade do mal”, como vista por Hannah Arendt (2017), impulsiona multidões a abandonarem princípios morais e curvarem-se ao autoritarismo, sem questionamentos, flertando com outros ismos malfazejos. Independente de condição social ou grau de instrução dilata-se a “suspensão voluntária da incredulidade”, conceito evocado por Coleridge e por ele aplicado ao campo das artes¹, e a maioria da população opta ou é levada a acreditar nas mais lavadas mentiras. Décadas de lutas e conquistas evaporam com rapidez assustadora. Em tempos assim, é bom preservar a memória acesa e aprender com os que vieram antes.

Quando profissões são varridas do mapa, educação e a cultura sofrem golpes que deixarão sequelas graves, precisamos mais que nunca

pensar e repensar nossa constituição e formação como artistas. Afeitos a levarem pauladas reais e as revidarem simbolicamente, os mamulengueiros têm muito a nos ensinar nesse sentido. Mas um olhar, mesmo que raso, sobre cursos brasileiros de formação em teatro é capaz de revelar a ausência dos saberes e história desses mestres. É verdade que nas últimas décadas acentuaram-se os estudos acadêmicos sobre o que eles dominam e tal cenário começou a alterar-se. Mas é pouco e muito ainda está por ser feito no sentido de diluir estremaduras e redimensionar no mapa o epicentro do conhecimento humano. Afinal, fazemos arte e ciência.

A estudiosa francesa Béatrice Picon-Valin, ao falar sobre o “palco” ocupado pelas artes da cena refere-se metaforicamente a ele como um vasto “território teatral”, com espaços fronteiriços que são mais pontos de encontro do que de separação. Diz ela:

(...) o teatro ampliou seu campo de ação a todas as artes: ele integra, assim, a dança, o circo, a música, as marionetes, as artes plásticas. Para algumas dessas artes – como a dança – é como uma reconquista (veja o teatro grego, por exemplo); para outras (cinema, vídeo), é uma novidade. Esses dois processos – expansão do campo de ação e retração

¹ Professor do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, membro-fundador do Mão Molenga Teatro de Bonecos (1986) e do Coletivo Angu do Teatro (2003). Desde a década de 80 tem trabalhado como ator, bonequeiro, encenador, figurinista, maquiador e cenógrafo em produções para diferentes artes da cena e produções audiovisuais. Doutorando em Artes Performativas e da Imagem em Movimento da Universidade de Lisboa. E-mail: lima.marcondes@gmail.com

da audiência – geram dois estados complementares: o teatro de hoje toma emprestadas todas as formas e mistura-as, utiliza todos os espaços, todas as passagens possíveis nas quais ele puder se insinuar para continuar existindo. Essas me parecem noções que são características do estado do teatro de hoje: “teatros híbridos” (no plural), teatros como lugares de resistência (PICON-VALIN; BULHÕES, 2011, p. 195).

Essa fala nos atravessa em vários sentidos. Somos mesmo tribos diversas que formam um grande e único coletivo. Nossas dificuldades são semelhantes e precisamos tomar a dialética como bússola para preservar traços peculiares e lutar por aquilo que nos iguala. Construir pontes e fortalecer nossos organismos enquanto classe artística em vórtices locais, nacionais e mundiais. Somos um país continental, mas às vezes o nordeste e outras regiões transformam-se em ilhas isoladas.

De Iris ao Arco-iris (2013). Direção: Jorge de Paula. Foto: Angélica Gouveia.



A “expansão do campo de ação”, em nosso caso, é ontológica, inexorável. No Recife (PE), atualmente, observa-se de forma mais intensa a presença de elementos do teatro de animação – em espetáculos enquadráveis como dança, mágica, ópera, circo, teatro, para os mais diversos públicos e vertentes estéticas - mesmo em produções não capitaneadas por bonequeiros locais². O andar da carruagem teatral globalizada ajuda, mas colabora também o fato de vivermos num estuário cultural rico em tradições. Nesse sentido a Universidade Federal de Pernambuco e a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco se afirmam como polos fertilizadores. O Curso de Licenciatura em Teatro tem impulsionado o surgimento de coletivos teatrais e despertado o interesse de estudantes pela linguagem do teatro de animação, até mesmo produzido cenas que extrapolam os limites da sala de aula³.

A FUNDARPE, através do Funcultura⁴ e de outras iniciativas tem promovido a realização de pesquisas, mostras, publicação de títulos, produções artísticas em linguagens diversas. A existência de uma linha de fomento específica para o teatro de animação, ao mesmo tempo que ajuda, também dificulta, pois o montante a ela destinado fica bem aquém daquilo que as outras linguagens usufruem.

Parece-me inevitável também que tenhamos que refletir, mais demoradamente do que aqui se permite, sobre aspectos concernentes à “retração da audiência” em nosso contexto. Em campo expandido, o Teatro de Animação abarca tanto espetáculos a serem vistos por multidões, quanto aqueles para um número bem reduzido de pessoas. No entanto, como no teatro brasileiro em geral, assim como nas formas animadas, não conseguimos bancar realizações contando com aquilo que possamos arrecadar unicamente na bilheteria.

Precisamos repensar estratégias de produção e também de formação de plateia para irmos além das limitações impostas pela dependência

de editais de fomento à cultura, sejam públicos ou privados. Em sentido mais amplo também devemos nos questionar sobre como tem sido e como queremos que sejam os nossos encontros com diferentes públicos. Para além das dimensões da plateia é fundamental tocar em temas como representatividade, visibilidade e circulação de nossa produção artística – problemática ainda mais aguda para artistas fora do eixo sudestino e sulista.

Projetos como o Palco Giratório, mantido pelo SESC, e os Festivais SESI Bonecos do Brasil e do Mundo são apenas dois exemplos que nos mostram a importância e a potência de iniciativas nesse sentido. Por mais críticas que sejam feitas aos modos operacionais, de gestão e alcance dos mesmos eles nos mostram a direção de algo que deveria ser regra e não exceção. Se teimarem em nos querer à margem para assim nos definirem como marginais teremos que tomar múltiplas veredas e fazer valer nossas heranças de muitas linhagens de artistas nômades.

Quando trombetas governamentais convocam “artistas conservadores” a empurrar certa “máquina de guerra cultural” messiânica é necessário olhar para a radicalidade que persiste em nosso fazer artístico desde suas origens mais remotas. Peter Schumann assim a descreve:

(...) O teatro de bonecos, o emprego e dança das bonecas, efigies e marionetes, não é apenas historicamente obscuro; é incapaz de desfazer-se de suas ligações com a cura xamanística e outras funções sociais inerentemente estranhas, pesadas e difíceis de averiguar. Ele é também, por definição de suas características mais persuasivas, um teatro anárquico, subversivo e indomável por natureza; uma arte que por destino e espírito não aspira representar governos ou civilizações, mas que prefere seus

próprios segredos e sua pequenez na sociedade, representando mais ou menos, os demônios dessa sociedade e, em absoluto, as instituições da mesma (SCHUMANN, 1991, p.75).

Uma afirmação como essa apresenta inúmeros motivos para que nos considerem como perigosos e baderneiros. Nossa arte pode mesmo ser tomada como “máquinas de guerra”, mas não com fim último de ataque ou mesmo defesa. De modo inequívoco Deleuze (1998, p. 212) nos diz que, sendo dessa linhagem, elas “(...) não seriam definidas de modo algum pela guerra, mas por certa maneira de ocupar, de preencher o espaço-tempo, ou de inventar novos espaços-tempo”. Tal noção se afasta de tudo aquilo que se avizinha com o conservador. Com nossa “máquina de guerra” teremos que perfazer trajetos de fuga e avanço, cavar brechas e correr em direções diversas. Ela nos ajudará a resistir e não sucumbir às delimitações definidas pelo Estado e hierarquizações por ele impostas. Como máquina de guerra, o Teatro de Animação demonstra completo desinteresse em se manter puro e intocável enquanto modelo de operar. Essa perspectiva não deve ser jamais posta de lado e é o que temos para hoje e para amanhã.

NOTAS

²Para uma melhor compreensão ver COLERIDGE apud CARLSON, 1997, p. 214.

³Espetáculos como *O Mascate, a pé rapada e os forasteiros* (2016) e *Shakesffod* (2017), ambos concebidos e estrelados pelo ator Diógenes D. Lima; *Sala de jantar* (2017) da Metron Produções, capitaneada por Ruy Aguiar e Edivane Bactista, são mergulhos cênicos no terreno do teatro de objetos realizados por artistas não bonequeiros. *De Íris ao Arco-Íris* (2013), espetáculo de sombras e bonecos concebido especialmente para pessoas surdas, realizado por atores independentes

formados no Curso de Licenciatura em Teatro, pode ser indicado como um pontapé inicial dessa vertente de produções realizadas por grupos e indivíduos que não pertencem a coletivos voltados especificamente para o teatro de animação.

⁴O projeto Mini Festival de Mini Criaturas Animadas Mínimas resultou em produção artística orientada pela professora Isabel Concessa Arrais, do Departamento de Artes da UFPE, foi levado a comunidades recifenses e chegou até São Paulo através do Itaú Cultural.

⁵Trata-se de um fundo de incentivo e fomento à cultura, organizado em regime de editais anuais, gerido pelo Governo do Estado de Pernambuco.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: uma reportagem sobre a banalidade do mal*. Lisboa: Itaca, 2017.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: UNESP, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1998.

FERSEN, Alessandro. *O teatro em suma*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

PICON-VALIN, Beatrice; BULHÕES, M., et al. Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico. In: *Sala preta*, São Paulo, n. 1, p. 193-211, 2011.

SCHUMANN, Peter. The Radicality of the Puppet Theatre. In: *The Drama Review*, n. 4, v. 35, New York, 1991.

TEATRO DE ANIMAÇÃO NO TERRITÓRIO DO COMPARTILHAR

Anibal Pacha¹

Criar, trabalhar e sobreviver, três verbos que nos instigam a pensar como eles se instalam no cotidiano de um bonequeiro ou de um grupo, que tem como princípio o teatro que trabalha com coisas animadas. A diversidade de práticas que observamos, atualmente, no teatro de animação e suas poéticas particulares nos levam a refletir sobre os atravessamentos que a arte da bonecagem se expõe; nesse tempo de sobreviver a não presença, se faz cada vez mais necessário pensarmos como esse campo de atuação artística vai se potencializando com as coisas e as pessoas ao seu entorno.

O boneco disponibilizado para o teatro de animação já saiu da condição da escultura produzida pelo bonequeiro e ampliou para outros fazedores; agora, ele não é necessariamente talhado, papietado ou costurado, e isso abriu espaço para os produzidos pela indústria das coisas. Assim, qualquer objeto, desde que percebido em suas

dimensões plásticas e cênica, pode ser conduzido dramaturgicamente para o teatro de animação.

Experiências técnicas e artísticas tomam a dimensão de investigação do que está no entorno, na busca de processos que possam cada vez mais absorver a produção e a capacidade artística de outros profissionais, não só artistas plásticos como também criadores de objetos funcionais do nosso cotidiano, além de artesões, com toda sua autoria marcante em seus trabalhos. Apontamos esse fato, traçado na estética visual da arte da bonecagem, como algo libertador para os processos de criação, que por muito tempo condicionou esse fazer a um padrão das formas e tipos de bonecos provenientes da trajetória histórica do continente europeu. Podemos pensar o quanto a dramaturgia é indicadora de possibilidades de objetos colocados em cena, e é nela que se pauta toda uma estética visual e, conseqüentemente, de movimento para nossas escolhas simbólicas.

Estamos falando de corpos outros, cooptados para esse fazer artístico na expressão do encontro, no propósito de estabelecer condições de permanência e sobrevivência para a realização do trabalho da cena. Criar e trabalhar se misturam na perspectiva de ampliar o campo artístico, apontando possibilidades na relação de sobrevivência e manutenção dos artistas e do público, apaixonados por nesse campo de atuação.

Isso torna o trabalho dos grupos de teatro de animação, no século XXI, mais complexo na medida

¹ Sua trajetória artística se configura , principalmente, nos seguintes temas: teatro de animação, teatro; vídeo e cinema; televisão. Realizou o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará- UFPa, em 2016, e é docente desta mesma universidade desde 2011, locado no Instituto de Ciências da Arte - Escola de Teatro e Dança-UFPa. E-mail: na_pacha@yahoo.com.br.

que esses atravessamentos são carregados de desejos, afetos e fazeres compartilhados. Logo, este trabalho toma a dimensão das cidades, transformando o espaço privado, sede de alguns grupos, em espaço de responsabilidade pública, estabelecendo-se como local de resistência artística, dividindo com a população a manutenção desse desejo. Assim se estabelece a permanência de alguns grupos ou bonequeiros afastados das grandes cidades com maior quantidade populacional e, conseqüentemente, eles

se tornam os maiores consumidores e frequentadores do encontro teatral de uma maneira geral.

A exemplo disso, apresentamos uma experiência que ocorre no extremo norte do Brasil, no espaço geográfico de misturas entre floresta e construções de prédios gigantescos, num constante “afasta para lá” entre uma e outra, em que cada um quer seu espaço de pertencimento: o Casarão do Boneco. Segundo Paulo Nascimento (2018, p. 10), “o casarão 815 da 16 de novembro começou a ficar conhecido como Casarão do

Foto: Rodrigo José Correia.



Boneco no quarto ano da Semana de Bonecos, em 2004, quando o *In Bust*² abriu as suas portas ao público pela primeira vez". Desde então, se tornou referência para o teatro de animação em Belém e na região Norte do país.

Para sobreviver aos tempos atuais, tanto financeiramente como artisticamente, nos últimos anos, esse lugar se tornou um território do encontro, configurando-se como um espaço de diversidades artísticas, sempre aberto ao compartilhamento de outras expressões, como afirma Paulo Nascimento em sua dissertação de mestrado sobre o Casarão do Boneco:

Lá se fala muito e em alguns dialetos de "teatrês", mas outros passaram a falar. Tem dança, circo, produção, roda de coco, capoeira, shows de bandas, oficinas em várias possibilidades, rodas de conversa, etc. Pelas atitudes, de certa forma, se apropriaram e, ao mesmo tempo, tomaram os hábitos da casa e passaram a fazer o Casarão do Boneco funcionar

Foto: Rodrigo José Correia.



e expor-se mais à diversidade e ao conhecimento público, a ser identificado pela pluralidade de expressões artísticas e desmembrado de qualquer um dos seus habitantes. (NASCIMENTO, 2018, p. 12).

A experiência vivida no território do compartilhar permitiu um outro caminho para o criar, trabalhar e sobreviver do grupo *In Bust Teatro com Bonecos*, possivelmente, dos grupos que apostaram nessa condição e nesse espaço de potência criadora. Pela dinâmica diária das atividades do Casarão, os bonecos se libertaram dos acervos de repertório do grupo, guardados em caixas, e passaram a coabitar este espaço físico e os espetáculos de alguns grupos; agora, são disponibilizados para outras dimensões artísticas, não mais atrelados à dramaturgia da ficção, mas à realidade do cotidiano da casa, dos artistas, do público que frequenta esse lugar. Um exemplo disso foi o projeto Mamulengos do Casarão, realizado de maio a dezembro de 2017 pelo coletivo casaronicos³ e aberto para quem desejasse participar, em encontros marcados aos domingos pela manhã. Esse projeto foi pensado tanto para proporcionar um momento de convivência e troca de experiência artística entre os próprios casaronicos quanto para o público frequentador deste espaço.

Nesses encontros, o público, ao chegar no anfiteatro ou no grande salão do Casarão do Boneco era recebido pelos casaronicos, formado por um grupo de quatro a cinco participantes; em seguida, observavam, do lado direito, um banco comprido com alguns instrumentos, e, no centro, uma pequena barraca, e em torno dessa, vários bonecos fantoches e de vara, dispostos em suportes de chão, feitos com cabos de vassouras.

O ato inicial era determinado com a puxada da cantoria, uma espécie de improviso cantado

e tocado, e se um dos tocadores se sentisse provocado pelos demais, iniciava a história deixando o instrumento para quem quisesse tocar, pegando um boneco e indo para dentro da barraca para começar a brincadeira. Nessa dinâmica, o público era instigado a participar quando o boneco convocava, por exemplo, um outro personagem para entrar em cena. Toda fala e os diálogos eram improvisados sem nenhum roteiro prévio. A brincadeira de colocar o boneco durava em média umas duas horas, dependendo do envolvimento do público e da quantidade de histórias inventadas.

Esse projeto rendeu vários encontros, nos quais compartilhar era fundamental no processo de criação. Isso fez com que vários bonecos do acervo do In Bust saíssem de suas caixas e assumissem diversas personagens, conforme a livre invenção dos manipuladores.

Observamos, com essa prática de compartilhamento artístico, provocações entrelaçadas entre o processo de gestão e criação do fazer bonequeiro, quebrando e reconstruindo estruturas dramatúrgicas para o teatro Com⁴ bonecos, poética em construção desenvolvida pela In Bust, como aponta Adriana Cruz quando pesquisou esse fazer como princípio norteador desse grupo: “No sobrevoo, percebo que o modo de criar e atuar do Grupo In Bust germina do processo inventivo da dramaturgia, assim como também alimenta esta invenção, enquanto parte de um território subjetivo de inter-relações” (2015, p. 121).

É nesse território de subjetividade e inter-relações que ampliamos para além do grupo In Bust nossa observação, e tomamos como referência a expansão entre casaronicos e a cidade. A quantidade de entrelaçamentos nos fortalece e impulsiona para a manutenção desse fazer, na divulgação da linguagem e na formação de público do extremo norte do Brasil, com uma fala baseada em um imaginário próprio, carregado de cultura popular, extremamente

enraizado nos afetos da região que fica entre o sol e a chuva, com pessoas que correm ou param pela espera do passar das águas. É dessa maneira que falamos com o país, em diálogo com o mundo, no tempo da lentidão dos corpos, da distância que nos faz ainda próprios de uma bonecagem inventiva, nos parâmetros do que encontramos ao nosso entorno. Termine esse breve refletir ao lado de Manoel de Barros, que me fala provocativamente assim: “Tenho abundância de ser feliz por isso. Meu quintal é maior do que o mundo. Sou um apanhador de desperdícios: amo os restos” (BARROS, 2015, p. 149).

SANTOS, Adriana Maria da Cruz. *Sobrevoos e Pousos sobre a Dramaturgia do In bust Teatro com Bonecos*. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Ciência da Arte, Programa de Pós-Graduação em Arte. Universidade Federal do Pará, 2015. Disponível em: <http://ppgartes.propesp.ufpa.br/dissertacoess/2013/Adriana%20Cruz.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2019.

NOTAS

² O *In Bust Teatro com Bonecos* foi fundado em 1996 por alguns amigos bonequeiros em Belém do Pará.

³ Casaronicos é como são chamados, carinhosamente, os integrantes dos grupos que habitam o Casarão do Boneco.

⁴ A preposição Com é utilizada na denominação do grupo e revela a participação do ator que divide a cena com o objeto/boneco.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel de. *Meu quintal é maior do que o mundo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

NASCIMENTO, Paulo Ricardo Silva do. *Casarão do Boneco: experiência de um corpo relacional em um território existencial*. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Ciência da Arte. Programa de Pós-Graduação em Arte. Universidade Federal do Pará, Belém, 2018. Disponível em: <https://www.ppgartes.propesp.ufpa.br/DISSERTAÇÕES%202018/PAULO%20NASCIMENTO.pdf>. Acesso em: 8 nov. 2019.

UMA SAÍDA DE EMERGÊNCIA PARA O TEATRO DE BONECOS

Izabel Vasconcelos¹

Tratarei aqui, do caminho percorrido para manter o movimento de Teatro de Bonecos do Ceará vivo, e do enfrentamento para garantir sua sobrevivência.

Era uma vez

Em 1987, nós, bonequeiros do Ceará, criamos o Núcleo Ceará da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos - ABTB. Em 2011, tomou posse sua última diretoria. E, em 2013, ele foi dissolvido. Após um ano de luta de um grupo de filiados para que o CNPJ do Núcleo permanecesse com toda a documentação regularizada, resolvemos extingui-lo.

Para tanto, foi realizado pelo Núcleo um seminário e duas assembleias gerais para aprofundamento do assunto, conhecimento de todos os filiados, garantindo, assim, que a decisão seria legítima. Chegamos a essa conclusão devido, principalmente, ao desinteresse dos filiados de contribuir

financeiramente para manter as obrigações burocráticas e documentação atualizada. Isso porque os grupos e bonequeiros tinham, naquele momento, acesso de forma mais rápida e prática, a uma personalidade jurídica (principalmente ao Micro Empresário Individual - MEI), não necessitando mais do CNPJ do Núcleo para fazer inscrições e executar projetos. E como sua última ação, o Núcleo apoiou a produção executiva do Encontro do Cassimiro Coco do Ceará, realizado em Fortaleza pelo Instituto Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, o qual objetivava cumprir a última etapa para o Registro de Teatro de Boneco Popular como patrimônio imaterial do Brasil. Foi o primeiro encontro de todos os Mestres do Cassimiro Coco. Foi uma festa. E assim nos despedimos do nosso Núcleo Ceará da ABTB.

Após a dissolução, continuamos a nos reunir, tendo como principal pauta o movimento artístico cultural do estado e o espaço do Teatro de Bonecos neste contexto. Assim, mantivemos nossa representação dentro dos mecanismos de participação da sociedade civil que dialogam com o poder público, como o Fórum de Teatro. Dessa forma, asseguramos a participação nas ações de resistência e reivindicação, como a ocupação da Secretaria de Cultura de Fortaleza, em 2015.

¹ Atriz, bonequeira, diretora, produtora, gestora cultural e assistente social. Especialista em Políticas Sociais. Iniciou o trabalho com Teatro de Bonecos em 1985 com o Grupo Folgado. Em 1997, cria a Companhia de Teatro Epidemia de Bonecos. E-mail: izabellpin@outlook.com



Ensaio de *O Romance de Creusa e Evangelista* (2013). Cia. *Epidemia de Bonecos*. Foto: Úrsula Vasoncelos.

No Balanço da Rede

Mesmo garantindo a pauta da participação, sentimos a necessidade de nos organizar melhor politicamente. Isso incluía a necessidade de identificar o nosso grupo, que já estava ficando conhecido como o “pessoal dos bonecos”. Assim, em 17 de junho de 2016, criamos a Rede Cearense de Teatro - RCTB. Foi uma festa na praça Pedro Boca Rica, localizada no Theatro José de Alencar, em Fortaleza.

Atualmente, a Rede é composta de cerca de 110 integrantes, de 32 grupos, 3 mestres certificados

pelo IPHAN, entre eles 2 que também receberam o título de Tesouro Vivo, certificado pela Secretaria de Cultura do Ceará. O território de abrangência da Rede é de 13 municípios, e Fortaleza sedia o maior número de grupos. Nossas reuniões ordinárias são bimensais, na sede do Grupo Formosura e, eventualmente, na Casa de Juvenal Galeno, equipamento público. Foi estratégico as reuniões serem marcadas no horário do café da manhã, aos domingos. O café coletivo, antes das reuniões, que parece um fato simples, muito contribui para a presença sistemática dos bonequeiros. E como uma coisa leva à outra, as reuniões sempre começam

na cozinha com um cafezinho e com tapioca.

Para registrar as reuniões e ações da RCTB, foi adotado um livro, no qual são anotadas todas as informações importantes, inclusive colhendo as assinaturas dos presentes. Este simples ato resolveu também uma questão de memória, uma das causas de tensões internas vividas pela Rede. Mas em contraponto experimentamos um movimento vivo, com muitas complexidades,

devido à diversidade de pensamentos, ideias e necessidades. E utilizamos a generosidade, a paciência e a tolerância para permanecermos perenes, vivos, sem nos deixar levar por objetivos individuais ou manipuladores. E conseguimos permanecer de pé, na luta, mesmo diante do atual e triste panorama de desgoverno em nosso país.

Em 19 de novembro de 2017, com a presença de 23 bonequeiros representando 9 grupos de 4

Oficina de confecção de bonecos do espetáculo O Cassimiro Contra Ataca (2014). Cia. Epidemia de Bonecos. Foto: Cláudio Magalhães.



municípios, realizamos o I Seminário: *No balanço da Rede*, no qual foram definidas as suas linhas de ações, objetivos e metas. Nossas principais pautas naquele momento permanecem até hoje, que é o fortalecimento do Teatro de Bonecos e a construção de políticas de salvaguarda para o Teatro de Cassimiro Coco e seus brincantes. Para tanto, utilizamos duas estratégias. Primeira: continuar presente nas várias instâncias democráticas de debates e deliberação de políticas para o Teatro e para as Manifestações Culturais Populares do estado e de Fortaleza; segunda: entrar em diálogo direto com o IPHAN e com a Secretaria da Cultura do Estado – SECULTC para articular políticas de salvaguarda da brincadeira e dos brincantes do Cassimiro Coco.

Com relação à primeira, não conseguimos chegar a todas as instâncias, por sermos poucos numerosos, mas nos fizemos representar nas principais. Como resultado, consolidamos a Rede como movimento legítimo de Teatro de Bonecos no Ceará, além de ampliar a visibilidade do Teatro de Bonecos.

Já com relação à segunda, mantivemos diálogo com o IPHAN e, em 2017, para o I Festival do Cassimiro Coco do Ceará, no município de Aracati, e o II, na cidade de Trairi, conseguimos apoio com transporte para os Bonequeiros de Fortaleza “assistirem” aos citados festivais. Não fomos convidados, mas fizemos questão de participar da mesa-redonda, prevista pela programação de Aracati, na qual estavam presentes todos os mestres do Ceará e representantes do IPHAN. Aí pudemos nos colocar como movimento organizado, enfatizando as nossas propostas prioritárias para a salvaguarda do Cassimiro Coco. Já no III Festival, ocorrido na cidade de Icapuí, em novembro de 2019, conseguimos, com o IPHAN, ajuda de custo para 16 bonequeiros da Rede participarem, além dos mestres. Tínhamos como objetivo apresentar mais uma vez a Rede ao IPHAN, pois nossa relação com ele não fluía porque a Rede não era compreendida como movimento representativo

dos bonequeiros do Ceará. Seria se ainda fosse Núcleo da ABTB. Mostramos assim que tínhamos uma trajetória de lutas e que éramos propositivos. E que o fato de não termos constituição jurídica, sequer diretoria, não impedia nossa capacidade de estabelecer metas e cumpri-las; de sermos protagonistas de uma história; de nos refazermos, mesmo em um cenário brasileiro que além de adverso, é absurdo. E no final do III Festival, o IPHAN convidou a Rede para compor um grupo de estudos, para a realização dos próximos festivais e estudar as nossas ideias sobre as políticas de salvaguarda.

Também procuramos a Secretaria de Cultura do Ceará, objetivando resolver um dos maiores desafios da salvaguarda: a falta de um mapeamento dos brincantes do Cassimiro Coco. Afinal, um dos objetivos do Plano Estadual de Cultura do Ceará, no seu art. 2º, item V, afirma: “reconhecer e valorizar o patrimônio cultural do Estado, englobando os bens materiais, imateriais e os naturais”. E o mapeamento é fundamental para esta valorização. O Mapa Cultural do Ceará, atual plataforma de mapear os artistas e produtores, de responsabilidade da SECULTCe, não chega (como forma de processo finalizado) aos municípios, aos distritos e vilarejos, onde estão esses artistas.

Esta identificação seria o fio condutor que nos levaria a propor projetos e políticas de forma fundamentada, planejada, com olhares transversais entre passado, presente e futuro. Para tanto, propomos à SECULTCe, uma política que financiasse o mapeamento, através de um edital exclusivo para o Teatro de Bonecos que previsse a realização de pesquisas. E, em outubro de 2019 foi lançado o Prêmio Mestre Pedro Boca Rica, que premiará pesquisas já realizadas, trajetória de bonequeiros e de grupos. O prêmio, que significa muito para os bonequeiros, não somente pelo valor financeiro, mas porque a premiação trará reconhecimento e visibilidade ao Teatro de Bonecos. O prêmio que

poderá ser utilizado de acordo com a necessidade do grupo/bonequeiro selecionado, sem prestação de contas. Vemos este prêmio como uma saída às demandas de salvaguarda, uma vez que premiará a memória, os bonequeiros e os coletivos, o que inclui principalmente os bonequeiros populares. O prêmio Mestre Pedro Boca Rica pode tornar-se política pública de Estado, dependendo do número de projetos inscritos nesta primeira Edição.

Mas, nos deparamos com uma pedra no meio do caminho que já era anunciada: realizar as inscrições em um sistema de computador. Especialmente para os bonequeiros populares. Por isso, a Rede está trabalhando para fazer chegar a todos bonequeiros populares a possibilidade de realizar sua inscrição. Estamos adotando a comunicação como estratégia, além de mutirões presenciais nos quais os conhecimentos acerca dos sistemas são compartilhados e os que não “sabem fazer” recebam apoio real dos companheiros.

Novos ventos para o balanço da Rede

Temos uma caminhada que até agora nos torna legítimos representantes do Teatro de Bonecos no Ceará. Temos três experiências distintas. E agora queremos participar de todas as instâncias de debate, de participação e deliberação das políticas para o Teatro de Bonecos, não mais apenas no Ceará, mas no Brasil. Porém, como Rede, não somos representantes oficiais do Ceará junto a única entidade de Teatro de Bonecos do Brasil, a ABTB. Este fato nos impede de compartilhar, de estar junto em forma de teia, dos demais movimentos estaduais, seja na comunicação ou articulação. Precisamos pensar e realizar juntos. Pensar para além do cerceamento sofrido atualmente pelos movimentos e pela

censura. Precisamos pensar o movimento de Teatro de Bonecos para além das entidades estabelecidas ou não, para além de políticas de governos, de políticas públicas ou a falta delas. Afinal, como dizia o Mestre Pedro Boca Rica, “a alma do boneco está na mão do bonequeiro. O boneco é imortal: o bonequeiro vai, o boneco fica e a história continua”. (BOCA RICA, 2017, p. 204). Acreditamos que fazemos a resistência, para que esta história seja digna.

E assim nossa Rede tem balançado “cheia de inventividade para burlar as ordens sociais e destrinchar tudo o que vem para embarreirar a criatividade”. (LIMA, 2019). Encontramos e adotamos o nosso modelo de organização. Não é bom ou ruim. É um que está funcionando, está agregando, unindo, juntando, mudando. Estes novos modelos são complexos porque muitas vezes se caminha no escuro e se faz necessária a confiança entre seus pares, mas ao sobreviver, se tem êxito porque o movimento se fortalece pelo processo.

REFERÊNCIAS

BOCA RICA, Pedro. Bonequeiro Boca Rica: um mestre do sorriso. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, 25 de novembro de 2017. Caderno 3.

CEARÁ. Lei nº 16.026, de 1º de junho de 2016, art. 2º, item V.

LIMA, Jadiel. *Gilberto Calungueiro: se esse Boneco falasse*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

DESAFIOS DO TEATRO DE BONECOS POPULAR NA PÓS-MODERNIDADE

Chico Simões¹

Às vezes, penso. Um boneco de capim vestido com um paletó velho e um chapéu roto, e com os braços de pau abertos em cruz, no arrozal, não é mamulengo: O passopreto vê e não vem, os passarinhos se piam de distância. Homem, é. (...) O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o Chapadão, lá acolá é a caatinga. (...) Viver é muito perigoso.
João Guimarães Rosa. *Grande Sertão Veredas*, p. 506.

Como tudo que é vivo o mamulengo está em constante ebulição e atualização, pois se comunica com o espaço, com o tempo e com o público presente. Como arte, não escapa dos desafios gerais que estão colocados para todo mundo: acompanhar as mudanças sem se dissolver no liquidificador da pós-modernidade e inserir-se na globalização sem ser devorado por ela.

Chicó do Mamulengo, um dos mais significativos brincantes da nova geração, herdeiro da “pegada” do

genial Chico de Daniel (1946 – 2007) não o conheceu, nunca viu, ao vivo, uma brincadeira do mestre. Como aprendeu? Pelo *Youtube*, este canal de comunicação que mal compreendemos e já faz parte, às vezes perigosamente, de nossas vidas. Então, pode o mamulengo navegar em espírito pela internet? Segundo Chicó, João Pedro, Emanuel e tantos outros jovens brincantes, sim, pode. Sem problema algum. Eles “aprendem” através de vídeos e da própria prática, uma vez que o público também ensina, aplaudindo ou reprovando os caminhos tomados pelo brincante. Essa novíssima “escola” se complementa nos encontros presenciais, festivais, seminários, nas oficinas, festas e em toda reunião onde, explícita ou implicitamente, trocam-se impressões, conectando a modernidade com a tradição e retroalimentando os contatos criados nas fronteiras do conhecimento.

Se por um lado, a tecnologia digital facilita o fluxo de informações, por outro, retira o tempo de contato presencial, de convivência e maturação do aprendizado entre mestres e aprendizes, reduzindo

¹ Mamulengueiro, brincante, palhaço e ativista. Fundador do Mamulengo Presepada. Estudioso do Teatro de Bonecos Popular do Brasil, atua desde 1981. Seu espetáculo *O Romance do Vaqueiro Benedito*, um clássico do teatro de bonecos brasileiro, já circulou por 25 países encantando as mais diferentes plateias. Site: www.mamulengopresepada.com.br. E-mail: chicosimoes@gmail.com



*O Romance do Vaqueiro Benedito. Mamulengo Presepada.
Direção e atuação: Chico Simões. Foto: acervo da cia.*

anos de experiência prática e detalhada em ilusão de compreensão e conhecimento superficial, soterrando sob os escombros do passado um tesouro de conhecimentos sutis e estruturais que, na maioria dos casos, faz falta aos jovens aprendizes e ao público mais fiel. De toda forma, esse não é um problema novo nem restrito ao teatro popular de bonecos, e as tradições não perecem frente

às novidades, porque sobrevivem pela força intrínseca, quase mágica, atravessando gerações, como se tivesse algo a dizer através do tempo.

No início dos anos 70, com o advento da televisão e outras tecnologias industriais, o teatro popular de bonecos quase desapareceu, mas pouco a pouco foi se adaptando, diminuindo o tempo de apresentação de uma noite inteira para menos de

uma hora, reduzindo centenas de personagens a umas poucas figuras arquetípicas que sustentam os pilares da tradição. O público também mudou; levadas de trabalhadores agora estabelecem relações de trabalho análogas à escravidão; o chicote foi substituído por produtos industrializados que

alienam e escravizam através do consumo; e o padre católico foi substituído pelo pastor pentecostal. Mas os bonecos continuam afirmando que o mundo pode ser mostrado ao avesso, revelando estruturas abafadas pela hipocrisia social e denunciando que, mais falso que os bonecos, são os valores que

O Romance do Vaqueiro Benedito. Mamulengo Presepada.
Direção e atuação: Chico Simões. Foto: acervo da cia.



sustentam a moral e os bons costumes vigentes.

Tudo muda, tudo precisa mudar para seguir vivendo. Não há como definir quanto cada brincante precisa contextualizar e adaptar para adequar sua brincadeira ao seu tempo e espaço. Grotowski, citando Monges Budistas tibetanos, afirma: “uma tradição sobrevive se cada nova geração avançar uma quinta parte com relação a anterior, sem esquecer ou destruir seus descobrimentos”. (1999, p. 111). É um caminho.

Jovens mamulengueiros tendem a ser mais inovadores que velhos brincantes, mas esses velhos já foram novidadeiros, e os jovens, com um pouco de sorte, um dia serão velhos conservadores. A tensão criada ajuda a manter o movimento, e o mamulengo mesmo reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial segue vivo, contrariando os folcloristas de plantão.²

No Rio Grande do Norte, onde cresce cada dia mais o número de brincantes, ouvi três jovens em diferentes cidades afirmarem que não constroem mais seus bonecos em madeira,³ usam isopor, papel e aproveitamento de embalagens de plástico, dizendo estarem contribuindo com o meio ambiente. Outros usam olhos pré-fabricados nos bonecos que, cada vez mais, falam menos sobre suas origens. Ao mesmo tempo, inspiradas em Dona Dadi⁴, mulheres como Catarina Calungueira protagonizam seus brinquedos, questionando com eficiente humor o machismo nosso de cada dia. Muitas mudanças estão ocorrendo, mas nem todas sobreviverão ao tempo para se integrarem à tradição.

Não existem fórmulas nem receitas que garantam a transmissão de uma tradição em tempos tão fluídos, em uma época na qual o “espírito da época” parece ser a falta de espírito. Velhos mestres nos falam em “vício” ou na “fé” como motivo para continuarem brincando; jovens brincantes fazem da arte um meio de vida, onde podem conciliar trabalho, função social e prazer em um ofício que não renderá muito dinheiro mas poderá garantir

as suas sobrevivências e a da brincadeira por muito mais tempo do que se possa imaginar.

NOTAS

² O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste – Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco – recebeu o Registro como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, em maio de 2015, junto ao IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

³ Tradicionalmente, as cabeças dos bonecos são esculpidas em madeira leve e o tronco da árvore conhecida como mulungu é uma das mais utilizadas.

⁴ O percurso de Dona Dadi pode ser melhor conhecido no livro de Maria das Graças Cavalcanti Pereira, intitulado *Dadi e o Teatro de Bonecos: memória, brinquedos e brincadeiras*. Natal: Fundação José Augusto, 2011.

REFERÊNCIAS

GROTOWSKI, J. *Cuaderno Iberoamericano de Reflexión sobre Escenologia*. Ciudad de México: Escenologia, 1999.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DESAFIOS DO TEATRO DE ANIMAÇÃO BRASILEIRO

Humberto Braga¹

Em artigos publicados na Revista Móim², eu analiso o período entre meados dos anos 70 e dos anos 90 observando transformações acentuadas do teatro de animação no Brasil. Diferentes fatores sustentam esta constatação, como o surgimento de grupos que arrebatarem o público com excelentes resultados no plano artístico, a busca incessante pelo intercâmbio de iniciativas com instituições internacionais e, sobretudo, pela força gerada por uma organização associativa com a participação de grupos de diferentes regiões do país. Não me detenho muito na lembrança de tantos acontecimentos, uma vez que este período foi tratado de forma mais abrangente em artigos na referida revista. Resgato, apenas, algumas considerações tentando perceber e encontrar, décadas depois, os desafios que hoje se impõem.

Naquele período, foram implantadas políticas

públicas específicas para o teatro de bonecos – denominação mais usada na época – quando se levava em conta, de forma acentuada, sua especificidade. Foi criado um setor no então Serviço Nacional de Teatro - SNT, do Ministério da Educação e Cultura, dedicado ao desenvolvimento de ações direcionadas para esta área artística, ações estas pautadas a partir de uma interlocução permanente com as diretorias da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos – ABTB, entidade criada no ano de 1973.

Havia um fomento direto para produção e circulação de espetáculos através de editais publicados anualmente. Todos os anos, também, promovia-se um Concurso de Dramaturgia com premiação para os três primeiros lugares, destaques para leitura de textos e edição dos textos selecionados. A Revista Mamulengo (publicada entre os anos de 1973 e 1987)³ contava com apoio regular, da mesma forma que os Festivais Nacionais de Teatro de Bonecos, que aconteciam em diferentes regiões do país. Foi criado, em 1993, o Centro Latino Americano de Teatro de Bonecos com a supervisão pedagógica do Instituto Internacional da Marionete⁴, instalado em espaço e com equipamentos apropriados na Aldeia de Arcozelo⁵, onde ocorreu uma série de cursos para artistas de diferentes regiões do país com especialistas convidados do Brasil e do exterior. Diversas exposições foram montadas e levadas para outros países, e até a locação de um teatro também exclusivo para o teatro de bonecos foi testada, no

¹ Professor de Teatro na Casa de Artes de Laranjeiras - CAL; produtor cultural; presidente da ABTB - UNIMA Brasil no período de 2004-2006; presidiu a Funarte em 2016. Desde o início dos anos de 1980 ocupou cargos em instituições federais como Serviço Nacional do Teatro - SNT, o Instituto Nacional de Artes Cênicas - INACEN, a Secretaria de Música e Artes Cênicas do Ministério da Cultura e ali implantou ações de fortalecimento das artes do teatro de animação. E-mail: humbertofbraga@uol.com.br



Cabeça Oca (2018). Cia. Talagadá - Teatro de Formas Animadas. Direção: Valner Cintra. Foto: Luís Galaverna.

Rio de Janeiro, com peças teatrais e oficinas com artistas de vários estados.⁶ A relação estreita da Associação Brasileira com a UNIMA⁷ trouxe ao Brasil a reunião de seu comitê executivo – pela primeira vez na América Latina – na ocasião das comemorações do septuagésimo aniversário da entidade.⁸ O teatro popular de bonecos do Nordeste também teve um tratamento especial naquele período com apoio aos artistas, realização de encontros no Nordeste e colaboração efetiva na criação de

um espaço dedicado à memória e difusão desta manifestação artística, em Olinda – Pernambuco.⁹

Estas políticas específicas foram se diluindo e o então teatro de bonecos mais profissionalizado e experiente em suas produções acaba se inserindo no panorama do teatro e das artes como um todo, concorrendo em igualdade de condições. É fato que, a partir de meados dos anos 90, as políticas públicas vão sendo protagonizadas pelas leis de incentivo à cultura e diminui o apoio, de forma direta, sobretudo

para aqueles que não conseguem patrocínios através das empresas privadas. É perceptível também que o movimento associativo do pessoal do teatro de animação passa a ser exercido por entidades estaduais e ficam dependentes do desempenho de cada estado e município com realidades distintas no país.

Alguns grupos de teatro de animação deram um salto na sua estrutura organizacional e muitos deles, hoje, mantêm verdadeiros “centros de referência” com teatro, espaço para oficinas, guarda de material

e centros de documentação. É uma característica do teatro de animação o trabalho continuado de “grupos” com repertório de espetáculos.

Acredito que hoje o intercâmbio entre estes grupos poderia dispor de uma programação regular com resultados certos, tanto para aprimoramento de suas experiências quanto para artistas iniciantes. A difusão do teatro de animação no que se refere à circulação de espetáculos é outra ação que deveria ser incentivada em programas permanentes, da

A última aventura é a morte (2019). Cia. PeQuod. Atriz: Liliane Xavier. Direção: Miguel Vellinho. Foto: Maurício Fidalgo.



mesma forma que um programa consolidado de apoio aos festivais possibilitaria que seus promotores dispusessem, com antecedência, a certeza de suas realizações. Os festivais de teatro, num país grande como o nosso, representam uma excelente oportunidade de intercâmbio e de acesso por parte do público que poderia conhecer o que se faz em outras partes do país e do mundo. Um programa de incentivo à formação com apoio e bolsas de estudo para pesquisas e cursos, e um programa editorial deveriam ser implantados, possibilitando democratização do acesso de forma mais sistematizada. Todas estas ações deveriam fazer parte de um plano plurianual com recursos pré-definidos. O que precisamos hoje é de políticas públicas de Estado que possibilitem um estímulo às artes em todas as regiões do país e uma definição dos papéis dos governos federal, estaduais e municipais, e um trabalho afinado com as especificidades das linguagens artísticas e com as realidades das diversas regiões do país.

O que precisamos hoje, ainda, é de um olhar mais atencioso e mais aprofundado para a questão do “público”, ou melhor, para formação de “plateias” – e isto necessariamente depende de um trabalho também conjugado com a área da educação, e não apenas como exigências de contrapartidas apenas de redução no valor do ingresso e distribuição de gratuidades – no sentido de propiciar em médio e longo prazo a sustentabilidade da produção artística.

Outro dado visível do panorama do teatro de animação, dos últimos tempos, é o aumento considerável dos trabalhos artísticos do tipo “lambe-lambe” presentes em espaços alternativos. Nas décadas de 1940, 50 e 60, era uma prática encontrada em diversas praças, especialmente na região Sudeste. Diferente do “teatro Guignol”¹⁰ e do próprio teatro popular de bonecos do Nordeste¹¹, que também se apresentam para o público em espaços abertos, o teatro do tipo “Lambe-lambe”, no geral, prefere as miniaturas dos bonecos manipulados em

caixas pequenas para um público bem reduzido, um espectador de cada vez, e um tempo menor de apresentação. Aumentou consideravelmente o número de artistas dedicados a esta vertente do teatro de animação, tanto que, atualmente, existem mostras específicas, seminários e oficinas voltados para essa arte tão peculiar. Uma profissão de fé nesta forma de expressão abraçada inclusive por tantos jovens que afasta qualquer hipótese de uma possível tentativa de superação da falta de público e da falta de apoio por parte dos lambe-lambeiros e lambe-lambeiras, como são conhecidos esses artistas.

Como afirmei no texto indicado no início deste artigo, o teatro de bonecos brasileiro, na realidade, venceu inúmeras barreiras. Alargou cada vez mais seu espaço no panorama artístico, conviveu com diversos estilos e firmou nomes de grupos conhecidos e respeitados, no país e no mundo. No campo da formação, o tema alcança meios mais efetivos em algumas capitais do país, entrando no campo acadêmico e muitos artistas/professores complementam seus estudos em nível de pós-graduação promovendo o aparecimento de um número considerável de estudos em torno desta linguagem artística.¹²

Os desafios do teatro de animação ainda são muitos e se inserem, numa visão mais ampla, no conjunto de desafios que enfrentam as artes cênicas do país, das artes e da cultura em geral. Na verdade, chegamos ao século XXI marcado por avanços tecnológicos sem que o conceito de “cultura” e o seu significado no desenvolvimento econômico e social do país sejam, de fato, ampla e profundamente, compreendidos pelo setor político e por camadas mais amplas da sociedade como um todo. Isso se reflete na forma como são tratadas as instituições culturais do país e conseqüentemente na fragilidade de seus programas e ações. A arte brasileira é vigorosa e resistente, mas exige uma luta permanente na manutenção pelo menos de seus espaços já conquistados.

NOTAS

² Refiro-me especialmente ao artigo “Teatro de animação hoje no Brasil: crises e transformações”, publicado na *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas* n. 11 – 2013. O artigo pode ser acessado em https://issuu.com/scar.art/docs/revista_moin_moin_11. Outros cinco artigos publicados nas edições de n. 04 (2007), n. 06 (2009), n. 08 (2011), n. 15 (2016), n.º 18 (2017) complementam a discussão do tema.

³ As 13 edições da Revista Mamulengo estão disponíveis na página da ABTB: <https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/publicacoes/revista-mamulengo-1973-1982/>

⁴ Instituto Internacional da Marionete – instituição de ensino com sede em Charleville-Mézières, França.

⁵ Aldeia de Arcozelo – Centro Cultural criado por Paschoal Carlos Magno, no município de Paty de Alferes – Estado do Rio de Janeiro. Sob a coordenação de Magda Modesto, Ana Pessoa e Humberto Braga, ali foram realizadas, anualmente, oficinas de longa duração com Álvaro Apocalypse, do *Grupo Giramundo*; Osvaldo Gabrieli, do *Grupo XPTO*; Margareta Niculescu, da Escola Superior das Artes da Marionete, da França; Fabrizio Montechi, do Teatro Gioco Vita, da Itália.

⁶ O Teatro Aurimar Rocha, no Leblon, Rio de Janeiro, foi inaugurado em 1981 pelo *Grupo Carreta* com a peça *Os três caminhos percorridos por Honório dos anjos e dos diabos*, texto de João Siqueira e direção de Manoel Kobachuck.

⁷ Union Internationale de la Marionette – Organização não governamental filiada à UNESCO, criada em 1929, hoje sediada na França, com representação em mais de cem países de todos os continentes.

⁸ A reunião do comitê mobilizou diversos grupos de teatro do Brasil para apresentações, contou com a presença de mamulengueiros e desfile dos tradicionais bonecos gigantes pelas ruas de Olinda – PE, no período de 22 a 30 de julho de 1999.

⁹ O Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá, criado em 1994 por Fernando Augusto Gonçalves Santos e o Teatro Mamulengo Só-Riso são dois exemplos.

¹⁰ Teatro Guignol, manifestação do teatro de bonecos tradicional francês, criado no começo do séc. XIX. Este teatro chega ao Brasil no princípio do séc. XX, notadamente no Rio de Janeiro e a prefeitura constrói diversos Teatros Guignol em praças da cidade. Ana Pessoa escreveu o esclarecedor artigo “O Teatro de Bonecos na Belle-Époque carioca”, por meio do qual analisa o contexto de seu surgimento e declínio. Acessar em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701032007190/8012>

¹¹ Teatro Popular de Bonecos do Nordeste, conhecido em suas várias expressões como Mamulengo, João Redondo, Cassimiro Coco, Babau, entre outros.

¹² A Comissão de Pesquisa e Formação Profissional da ABTB – UNIMA efetuou levantamento da produção bibliográfica e acadêmica sobre Teatro de Animação no Brasil até dezembro de 2019. Foram identificados até a data 128 Dissertações (Mestrado) e Teses (Doutorado), além de 53 livros publicados, cujo objeto de pesquisa é o nosso teatro em suas diferentes manifestações: Teatro de Bonecos, Teatro de Objetos, Teatro de Sombras, Teatro de Máscaras. Segundo a comissão, o levantamento ainda precisa ser completado, mas já pode ser acessado em: <https://abtbcentrounimabrasil.wordpress.com/publicacoes/dissertacoes-masters-e-teses-doutorado/>

PERCURSOS

OS DESAFIOS DE MANOEL, O AUDAZ

Luciane Figueiredo¹

Referência na arte dos bonecos, Mestre Manoel Kobachuk representa solidariedade e resistência nestes difíceis tempos: passou por uma ditadura persecutória, forjou o espaço para a arte dos bonecos e insiste em não parar. Sua vida e arte estão intrinsecamente ligadas.

A dedicação de sua caminhada está presente na história, disseminando o teatro de animação no estado do Paraná e no Brasil. Sua assinatura pode ser encontrada nos primeiros registros da história recente do nosso teatro. A influência no trabalho de muitos grupos revela a sua atuação marcante na construção da autonomia desta arte como linguagem e na preservação de sua memória.

As dificuldades enfrentadas no período de censura foram marcadas por intervenções austeras em situações diversas:

No espetáculo “Hoje é domingo pé de cachimbo” a censura uma vez ficou assim, estarecida, com duas bonecas sambistas, que usavam decote: –

Não pode uma coisa dessas, tem que aumentar a roupa da boneca em cima e embaixo, entendeu? Assim não dá!, o cara ficou escandalizado. Isso aconteceu. Aconteceram outras coisas, que é difícil né... (KOBACHUK, 2019).

Margarida Curiosa Visita a Floresta Negra, espetáculo infantil, fala da descoberta de um lugar onde todos temem e sobre o enfrentamento do desconhecido. A peça foi censurada em diversos trechos. A ameaça da arte como “material subversivo” provocou a prisão de Manoel por duas vezes, em 1964 e em 1970, além da saída de colegas, artistas bonequeiros do país.

Após torturas, prisões e perseguições aos artistas envolvidos no grupo (Carreta), foi inevitável o reconhecimento artístico dos trabalhos desenvolvidos por aqueles artistas – escrita coletivamente por João Siqueira, Leonil Lara, Marilda Kobachuck e Manoel Kobachuck, com a colaboração de Suely Lara, a peça foi premiada em 1º lugar no VI Festival de Teatro Infantil da Guanabara, além de outros quatro prêmios: melhor direção, melhor música, melhor texto e melhor cenografia, em 1973 (Tolentino, 2015).

¹Atriz, bonequeira, bailarina e coreógrafa, transita pelas artes cênicas. estuda a poesia dos movimentos, a mobilidade da narrativa e formas de hibridizar linguagens. dirige a cia. córtexarte na produção de espetáculos, performances, criação e confecção de bonecos. e-mail: cortxarte@gmail.com

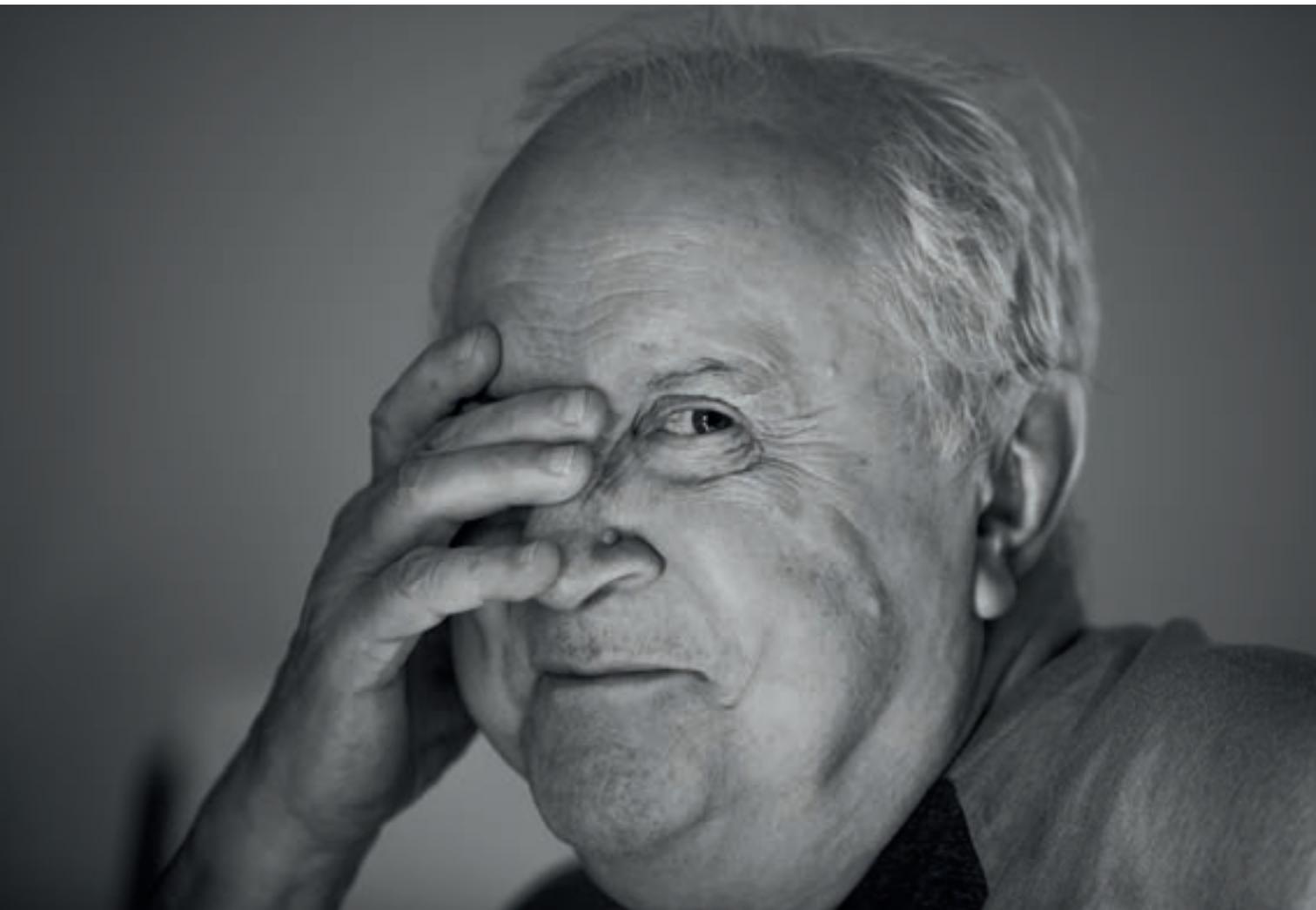
Artista generoso, Manoel em seu percurso aprendeu com os livros, garimpando informações, desenvolveu técnicas e métodos próprios, a partir de estudos e discussões, em meio à carência de informações que existia. Sempre disponibilizou o seu material a quem se interessasse, abrindo as portas do seu ateliê, oferecendo seu acervo e conhecimento como até hoje o faz. Deu origem a muitos grupos de teatro no qual atuou e dirigiu e outros que nasceram estimulados por seu

trabalho. A partir de seus ensinamentos, muitos artistas construíram suas próprias poéticas e continuam seguindo os princípios do mestre.

Nascido em União da Vitória, PR, em 6 de dezembro de 1944, aos 13 anos veio para Curitiba com sua mãe, cidade na qual desenvolveu sua arte e fixou residência.

A vontade de fazer cinema impulsionou outras vontades. Manoel queria mesmo ser um “grande ator de Hollywood”. Começou sua caminhada pelo teatro de atores, até quando, ocasionalmente, fez um curso

Manoel Kobachuck (2020). Foto: Cayo Vieira.



de teatro de bonecos oferecido por Helena Barcelos no Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), em 1960, na cidade de Curitiba. O curso relacionava os bonecos como “recurso didático”. Contrariado, aprendeu a técnica, e sem perceber foi tomado como por um vírus. Então começou, “talvez por sina”, como ele mesmo diz, a fazer bonecos. Esta não era uma tarefa simples, sobretudo em um tempo em que não havia referências nem materiais disponíveis: forjar espaço para uma nova linguagem que começava a se desenvolver no país. Em entrevista concedida à Ivana Lemos, afirma:

Era uma coisa quase que inexistente. Então foi uma carpintaria, uma estiva que a gente teve que procurar no dia a dia. Agora eu vou montar um espetáculo com marionete de fios, puxa! Mas como se faz uma marionete com fios? Nem um livro pra gente, assim.... uma informação básica, uma imagem, uma ilustração a gente dispunha. Era muito difícil. Mas isso gerou, por outro lado, uma possibilidade bastante bacana, que como você não

Manoel Kobachuck (2020). Foto: Cayo Vieira.



conhecia, não tinha um cabedal de receitas muito grande à sua disposição, foi obrigado a criar (KOBACHUK, 2009).

Na organização do movimento de Teatro de Bonecos no país, Manoel se destacou como importante liderança, desde os primeiros anos da recém-fundada ABTB - Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, na cidade do Rio de Janeiro. Em 1977, foi eleito Presidente, e ali esteve até 1979. Mais tarde, em 1985 assumiu a vice-presidência e de 2004 a 2006 foi secretário geral. Também participou diretamente da criação da APRTB - Associação Paranaense de Teatro de Bonecos, em 1985. Atuou estimulando e acreditando na importância da organização de associações estaduais de teatro de bonecos. Via na descentralização do trabalho da diretoria da ABTB e no estímulo à reflexão sobre os problemas e soluções nos contextos regionais o caminho para o fortalecimento do nosso teatro. Durante a sua gestão diversas associações estaduais foram criadas e, com isso, atividades formativas e festivais se disseminaram por diferentes regiões do Brasil.

A ABTB foi responsável pela edição da Revista Mamulengo. Kobachuk contribuiu em diversas publicações, sendo seu editor-chefe nos números 6 e 7, nos anos de 1977 e 1978. Organizou publicações como membro da comissão editorial do "Boletim ABTB", editado entre os anos de 1986-87, e também publicou artigos importantes sobre como construir bonecos de fios.

Criou diversos grupos por onde passou; entre eles se destacam o *Carreta* (1973), em São Paulo, que depois se transferiu para o Rio de Janeiro², e o *Bonecandeiros* (1985), naquela mesma cidade. O *Carreta*, um dos mais importantes do Rio, colecionou prêmios com suas diversas montagens nas temporadas em teatros cariocas. Ele assim se expressa sobre o trabalho do Grupo Bonecandeiros:

Nós os Bonecandeiros, misturamos lendas, mitos e fantasias a situações reais do cotidiano. Como "bruxos" damos voz e sentimento às coisas, permitindo que eles expressem suas alegrias e protestos. Até nossos bonecos tem personalidade própria, respeitada como se fosse um ente querido... (Revista Mamulengo, n. 12, p. 42).

Suas preocupações com a formação e a pesquisa o levaram a criar o "Centro Animações", em junho de 1987, em Curitiba, ateliê especializado, equipado com ferramentas, máquinas de costura, uma oficina completa com sala de exposição, biblioteca e palco. Mas era principalmente um espaço de criação de espetáculos, dedicado a bonecos de fios, a marionete. A expectativa era a criação de um espaço, no centro da cidade, que permitisse o aprofundamento da pesquisa da linguagem cênica. O grande desafio do Centro era sua autossustentação, uma meta a ser alcançada para se tornar um centro de formação, referência no país.

O Centro produziu também uma única edição do Boletim do "Centro Animações", contendo a programação de festivais de teatro de animação de diversos países, as notícias culturais de jornais brasileiros, dicas de confecção de bonecos, um espaço destinado à APRTB. Noutra parte, uma carta saudososa, um manuscrito de Níni Beltrame e o caso de uma desventura na apresentação de um espetáculo do repertório do "Centro Animações" em parceria com Adeodato Rohden.

O caráter formativo do "Centro Animações", já havia aglutinado artistas de diversas áreas e técnicas de animação; por isso, em 1990, finalmente batiza o grupo de *Cia. Manoel Kobachuk*, com elenco flexível, no qual os integrantes tem mobilidade nas funções e nos papéis interpretados.

Convidado pelo empresário Miguel Krigsner, homem encantado com a arte bonequeira e diretor do grupo *O Boticário*, Manoel Kobachuk assumiu a administração e a direção artística do Teatro de Bonecos Dr. Botica (2001). O teatro, situado dentro de um shopping center, na antiga estação ferroviária da cidade, é uma sala projetada especialmente para espetáculos de bonecos. Ali, antes das apresentações, ofereciam ao público passante uma pequena performance com bonecos, como estratégia de divulgação. As cenas curtas aconteciam em uma janela do teatro que dava para a parte interna do shopping, atraindo o público para dentro do teatro, para ver o espetáculo programado. A prática permanece até os dias atuais.

Além da administração do teatro, ali foi criada a ONG Chico Lua, com foco em projetos de inclusão social e capacitação profissional, mais uma iniciativa direcionada à formação de artistas bonequeiros.

Sua trajetória é marcada por apresentações em todo o Brasil, mas também fez turnês pela Europa (1994), por intermédio do brasileiro Beto Hinça, marionetista integrante da cia. que se transferiu para Portugal e levou os seus espetáculos. Na oportunidade apresentou *Surpresa* e *O Curupira* em festivais na Espanha e na França. Numa nova turnê pela Europa (2000), a cia. apresentou *Respeitável Público* e *Tainahakã*. Manoel sempre criou espetáculos sem fronteiras etárias, suas obras são destinadas para todo o público, no entanto, os trabalhos *Eu, Joana*; *Tainahakã*; *Finismundo - El Retablo de Maese Pedro* saem dessa vertente e se destinam mais ao público adulto. *Tainahakã, a estrela vésper* foi criado sobre um mito da cultura Carajá, a partir de uma vasta pesquisa artística e antropológica. O premiado *Eu, Joana*, escrito por Jô Martinez e dirigido por Manoel Kobachuk em 2008, foi construído sobre três pilares distintos: a vida de Joana D'Arc, a figura mitológica das Parcas e o universo feminino. Do jogo entre esses temas surge a história não como material biográfico, mas como uma leitura poética.

Com a proposta de produzir uma ópera com

bonecos, o inusitado *Finismundo-El Retablo de Maese Pedro* estreou na Capela Santa Maria, em 2011.

Manoel entende a encenação no teatro de bonecos como um enorme desafio. Nas primeiras produções estava sempre “comprando briga”, procurando o “caminho melhor”. Enfatiza que o fato de estar envolvido com uma linguagem nova no país causava insegurança e a sensação de estar, muitas vezes, perdido, sempre se questionando. Em um tempo de maior acesso às informações, as perspectivas começam a ser outras:

O grande desafio é a qualidade. Chegou o momento do teatro de animação começar a fazer teatro de verdade, e pra isso o bonequeiro tem que começar a ser um exímio manipulador, um exímio contorcionista, mas também começar a acoplar em seu trabalho as características de interpretação, de dramaturgia, em síntese, transformar o movimento em teatro realmente, em teatro com T maiúsculo (Entrevista concedida para Jorge Miyashiro).

Afirma sobre seus espetáculos que cada produção é um novo desafio. Considera instigantes os pontos de partida da criação, as soluções de cena e até a própria crítica da criança. Muitos entraves surgem no momento da apresentação, quando a cena é revelada para a plateia.

Sua direção na Cia. Manoel Kobachuk aconteceu até 2014, quando se afastou dos palcos e encerrou seu ateliê. Nesta ocasião delegou a continuidade de seus principais espetáculos para cada um dos integrantes da cia., que seguem até hoje apresentando.

Manoel, atento, informado e atualizado, todos os dias lê os jornais *O Estadão* e *Folha de São Paulo*; sempre muito bem-humorado, segue com suas

tarefas criando textos; vigilante e muito generoso como sempre, continua sua tarefa de contribuir compartilhando sua experiência. É inegável que as conquistas em sua caminhada marcam e qualificam efetivamente o Teatro de Formas Animadas no Brasil. Provocando reflexões e sempre inquieto, nos lembra que “as pessoas têm que sair muito satisfeitas do teatro, muito prazerosas, mas têm que sair um pouquinho incomodadas também”.

Em 2019, completam-se 58 anos de carreira do mestre Manoel Kobachuk.

NOTA

²*Grupo Carreta* foi inicialmente formado por Manoel Kobachuk, Marilda Kobachuk, Leonil Lara e João Siqueira. Quando o grupo se transfere para a cidade do Rio de Janeiro, sua conformação se altera com o ingresso e saída de bonequeiros. No entanto, se mantém um núcleo com elenco formado por Manoel e Marilda Kobachuk, Diana Ribeiro, Jorge Crespo e Júlia Guedes.

REFERÊNCIAS

Boletim Centro Animações n. 1. Curitiba: Agosto de 1988.

CRUZ, Ana Paula da. *Títeres: entre a magia e a mercadoria*. Dissertação (Mestrado). Curitiba, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UFPR, 2006.

DALY, Clorys. Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB). In: *Revista Móin-Móin*, n. 13. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2015.

LE MOS, Ivana. *O teatro de animação de Manoel Kobachuk*. Monografia (Especialização). Curitiba, Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UFTP, 2009.

MARTINS, Cristiane. *O teatro de bonecos inserido no contexto cultural de Curitiba*. Monografia (Especialização). Curitiba, Faculdade de Artes do Paraná – FAP, 2003.

TOLENTINO, Thais Aparecida Domenes. *A dialética em ação no teatro do Centro Popular de Cultura - CPC: Mediações entre Arte e Sociedade 1961-1964*. Dissertação (Mestrado). Maringá, Universidade Estadual de Maringá, 2015.

ENTREVISTAS E ACERVOS CONSULTADOS:

Acervo pessoal do bonequeiro Gil Gabriel – *Cia. Almazén*.

Acervo pessoal do bonequeiro Evaldo Barros – *Cia. Caçuarque*.

Acervo pessoal do bonequeiro Claudio Muller – *Cia. Muller*.

Acervo pessoal do cenógrafo Márcio Innocenti.

Entrevista de Manoel Kobachuk para Jorge Miyashiro. https://www.youtube.com/watch?v=2pShFXBO_Dg

Entrevista de Manoel entrevista concedida a Luciane Figueiredo. Curitiba em 22 nov. 2019 – 03 nov. 2019. https://www.youtube.com/watch?v=_h_OPdJB0fc&t=162s

Kobachuk - A Vida e a Arte de um Brincante (Brasil, 2012, 15 min.).

TEXTO DRAMÁTICO

FRONTEIRAS¹

Marcos Nicolaiewisky

INT. SALA DA ALFÂNDEGA, ANÁLISE E LIBERAÇÃO DE BAGAGENS - DE MADRUGADA

CENÁRIO - CENTRO - Uma mesa (1,3m x 0,8m de largura), uma luminária pendente em metal, pendurada sobre a mesa.

[Sempre que uma história estiver sendo contada através da manipulação de objetos, as luzes de frente e contra são apagadas e a luz da luminária passa a ser a única acesa, criando uma área iluminada para a cena e objetos.]

ADEREÇOS - 5 malas diferentes (em tamanho, forma, cor, etc.) e itens variados dentro de cada uma (como descrito em cada história), assim como passaportes, passagens aéreas e um sanduiche embalado num filme plástico sobre um prato.

ELENCO - 1 ator, *oficial da alfândega*, em uniforme, com um boné e um nome ilegível num crachá preso em seu casaco.

CENA 1 – NO AEROPORTO

ANÚNCIO DO AEROPORTO - Senhores passageiros do voo 1929 para Praga, por favor dirijam-se ao portão 7B.

(O áudio é repetido em inglês, ou espanhol. Ou é falado primeiramente em inglês e depois na língua local.)

O oficial da alfândega pega o passaporte e bilhete que estão sobre uma pilha de passaportes sobre a mesa à esquerda. Ele abre o passaporte e confere a fotografia com o rosto do passageiro imaginário à sua frente, do outro lado da mesa. Então pega a primeira mala e a colocar sobre a mesa.

¹Peça para teatro de bonecos.

Ele abre a pequena e velha mala e começa a revistar as coisas e tirá-las de dentro da mala. Umás cuecas velas meias pretas, uma camisa formal, gravata borboleta e uma dúzia de pequenos potes de remédios - como aqueles de plásticos que costumam ser usados com homeopatia - e, por último, tira da mala uma embalagem de TicTac.

Ele organiza todas as embalagens de remédio em um círculo.
[A luz do palco é dimerizada enquanto a luz da luminária se torna mais forte.]

CENA 2 - “O NOVO E O VELHO”

[Sons de homens mais velhos conversando - todas as vocalizações “dos” objetos são em *grommelot* – com um samba suave ao fundo.]

TicTac vem adiante, em direção ao círculo, dançando, como um cantor de hip hop. As vozes dos velhos vão baixando até que a plateia consegue ouvir a batida de rap que embala os passos do **TicTac**, que murmurando a letra do rap, entra no círculo parando no seu centro.

IDOSO #1
Hummm?!

(Ele resmunga ao jovem **TicTac** tentando que saia o caminho.)

Entretido com o seu próprio universo musical, o **TicTac** nem ouve o idoso.

IDOSO #2
HU-HUUMMM?!

(Rosna outro **idoso** mais alto para que o jovem ouça.)

Finalmente ouvindo, o **TicTac** olha para o **idoso #2** logo atrás dele, mas se vira de novo pra frente, de volta à sua música e cantoria.

Os idosos se reorganizam em outro círculo, agora menor, com o jovem fora dele.
(Agora o público pode ouvir a conversa dos idosos e a música que o **TicTac** está ouvindo.)

TICTAC

“Atchimm!” (**TicTac** espirra) [Sempre que o **TicTac** espirra, com sua tampa aberta, é sacudido, lançando 1 ou 2 balas para fora.]

IDOSO #1

“Gesundheit”

TICTAC

“Atchimm!” (de novo)

IDOSO #2

“Gesundheit”

TICTAC

“Atchimm, Atchimm, Atchiiiiimm!” (**TicTac** espirra repetidamente.)

IDOSOS

“Gesundheit” (em coro)

Os **idosos**, vendo que o **TicTac** está doente/vazio, junta-se em volta dele, cada um dando um de seus comprimidos para o jovem.

O **TicTac**, sentindo-se melhor, se reúne com os idosos, lado a lado no círculo, conversando e cantando.

Ao fundo, ouve-se o mesmo samba de antes, mas com um *mashup* (misturado) ao rap do **TicTac**.

ÁUDIO GRAVADO

“Uh Hum?!” (Como se o passageiro invisível estivesse limpando a garganta.)

[A luz do palco fica mais forte e a luminária mais fraca, enquanto a música e vozes vão sumindo...]

CENA 3 - “de volta ao aeroporto”

OFICIAL DA ALFÂNDEGA
“Coff coff...”

Como se nada tivesse acontecido, ele coloca tudo de volta na mala e, deixa-a à direita da mesa, com o passaporte e passagem sobre ela. Com um leve movimento na aba do boné se despede do passageiro. Ele olha pra sua direita, como se seguindo com os olhos a pessoa que se distancia da mesa. Então se distrai e pega o sanduíche que já estava sobre a mesa. Dá uma mordida, olha para a plateia como quem olha para uma parede... Dá mais uma mordida e percebe que ainda não tá na hora do intervalo. Olha pra sua esquerda e vê as malas e as pessoas invisíveis ao lado delas esperando em fila.

OFICIAL DA ALFÂNDEGA

“Coff coff...” Ele engole o naco de sanduiche que tinha na boca enquanto tosse falsamente e volta ao trabalho.

Ele pega os 2 passaportes seguintes, que estão lado a lado. Olha para os 2 passageiros invisíveis, e de volta para os passaportes, faz isso 3 vezes, com o semblante perplexo. Na última vez, cruza os braços, identificando dessa forma os passageiros com as respectivas fotos nos passaportes e acena positivamente com a cabeça.

Ele percebe que os assentos dos bilhetes são um do lado do outro, e coloca os bilhetes sobre os passaportes, lado a lado no centro da mesa.

Ele pega ambas as malas e as coloca ao lado de cada passaporte e bilhete.

Ele pega então cada passaporte e coloca inclinado sobre cada mala.

[A luz do palco é dimerizada enquanto a luz da luminária se torna mais forte.]

CENA 4 - “conexão”

O oficial da alfândega começa a tirar coisas de ambas as malas, uma de cada vez e os objetos são os mesmos (em função e forma, embora mudem de cor), são eles: um diário, uma carta, 3 ou 4 cartões postais, óculos de leitura, ...

Os objetos de cada mala são empilhados no centro da mesa, sob a luminária.

O oficial da alfândega pega o mesmo livro de cada mala.

Segurando um dos passaportes perto da pilha oposta...

(O seguinte diálogo acontece em *Grommelot*.)

PASSAPORTE #1

“Huummm” (Como se estivesse interessado nas coisas empilhadas.)

PASSAPORTE #2

“Hum-Hum!” (Concordando que é de fato curioso, a coincidência.)

PASSAPORTE #1

“Você tem um bom gosto em literatura.”

PASSAPORTE #2

“Sim, você também!”

Eles riem juntos, Passaporte #1 e #2.

PASSAPORTE #1

“De onde você está vindo?”

PASSAPORTE #2

“Paris, França.”

(O oficial da alfândega pega da mala um cartão postal da Torre Eiffel.)

PASSAPORTE #1

“Très bon!”

PASSAPORTE #2

“E você, onde esteve?”

PASSAPORTE #1

“Itália”

(O oficial da alfândega pega da mala um cartão postal da Torre de Pisa.)

PASSAPORTE #2

“Mama mia! Molto bene!” (Concordando que é, de fato, curiosa a semelhança.)

PASSAPORTE #1

“E o que você faz?”

PASSAPORTE #2

“Eu sou fotógrafo.”

(O oficial da alfândega pega da mala uma câmera profissional e coloca-a sobre a mesa.)

PASSAPORTE #1
"Eu sou jornalista."

(O oficial da alfândega pega da mala caderno e lápis e coloca-os sobre a mesa.)

PASSAPORTE #2
"Hahaha" (Uma amigável risada por todas essas coincidências.

Passaporte #1 ri também e começam a papear próximos um do outro por um tempo.)

(Uma luz avermelhada começa a surgir, como se o sol estivesse subindo. Ambos param de falar e voltam-se para suas malas à espera que o oficial da alfândega pegue algo para eles.) O oficial da alfândega pega de cada mala uma pequena bolsa de veludo. Em uma delas tem um terço (não precisa ser identificável como cristão, ou muçulmano, etc.) e na outra uma estátua de Shiva e um japa mala. Ele deixa cada um desses entre os passaportes e o público.

Os **passaportes** olham um para o outro e para seus objetos de prece em suas frentes. Olham então para o lado oposto, tentando encontrar uma forma de sair dessa situação embaraçosa. Após alguns segundos, decidem não arruinar a sua amizade recém iniciada e, próximos, lado a lado, sentam sobre seus calcanhares (dobrando o passaporte para trás) e rezam juntos, cada um para a sua deidade.

[A luz da luminária cai até um blackout que deve durar uns 2 a 3 segundos, até que ouve-se o ruído de um avião voando ali perto.]

CENA 5 - "de volta ao aeroporto novamente"

[A luz do palco é acessa e o público vê o oficial da alfândega colocando tudo de volta nas malas e colocando as malas e passaportes à sua direita, como fez com a primeira mala.]

A última mala está bem esfarrapada. O oficial da alfândega a pega e a coloca sobre a mesa.

Ele abre a mala e começa a pegar vários objetos e coloca-os sobre a mesa nessa ordem:

- 1º Um mapa de uma região (pode ser do Leste Europeu, parte da África, Oriente Médio, onde quer que tenha pessoas fugindo de guerras...), que ele abre com cuidado (o mapa está bem desgastado). Ele vê de onde é o mapa e, como se não tivesse ninguém olhando, olha pra ver se bate com a origem do passaporte. E é sim!
- 2º Um par de sandálias de couro gastas, que ele coloca sobre o mapa.
- 3º Um lenço xadrez usado como turbante.
- 4º Uma bússola.

5º Uma tigela de barro.

6º Um cantil de metal.

7º Um pedaço de pão velho ou uma fruta.

8º Uma fotografia de uma família.

Ele olha para a fotografia da família por um bom tempo.

[A luz do palco é dimerizada enquanto a luz da luminária se torna mais forte.]

CENA 6 - “Iar é onde está o coração”

O oficial da alfândega coloca o passaporte aberto, como uma barraca sobre o mapa, e a fotografia apoiada sobre a barraca.

Coloca então as sandálias próximo da barraca, coloca o lenço enrolado, como um turbante, sobre as sandálias. Dentro de um dos pés, coloca a tigela e, dentro dela o cantil. Ele pega o passaporte e deixa o pão velho apoiando a fotografia. Ele abre o passaporte de maneira que a foto interna fique de frente para a fotografia da família. (É uma despedida, não apresse essa cena.)

Ele coloca o passaporte dentro da outra sandália e junto dele o bússola. Ele lentamente começa a movimentar as sandálias pelo mapa. (Ouvimos som de vento, de chuva, podemos perceber mudanças de luz/cor para compor a passagem do tempo.) Aqui e ali ele pega a bússola e ajusta a direção da sua lenta jornada pelo mapa. Quando finalmente chega num ponto específico do mapa, perto do mar, ele para. Ouve-se som de pessoas falando numa língua estranha (ainda em grommelot). Então, o som de uma porta de metal se abrindo. O público ouve o som de passos adentrando num container e, junto com o barulho da porta se fechando a luz é dimmerizada até o blackout.

[Escuridão completa.]

Ruídos de metal e de uma viagem em mar aberto: ondas, tempestade, motores, apitos, ... (Enquanto tudo isso está soando, o ator coloca tudo de volta na pequena mala.) E então o som de um pássaro [e alguns raios de luz surgem], e o barulho do navio atracando. A porta de metal começa a se abrir e...

ANÚNCIO DO AEROPORTO “DINGDONG”

- Última chamada para o voo 1957 com destino à Brunswick. Por favor dirijam-se ao portão 9C imediatamente. (O áudio é repetido em inglês, ou espanhol. Ou é falado primeiramente em inglês e depois na língua local.)

[A luz do palco se torna mais forte e a luminária se apaga ao som do ding dong.]

CENA 7 - “de volta ao trabalho”

OFICIAL DA ALFÂNDEGA

Oh! (ofegante) Oh! (Como se tivesse sido pego fazendo algo que não deveria.)

Tudo, exceto o mapa, está dentro da mala. Ele dobra o mapa com cuidado e o coloca dentro da mala. Ele coloca a mala à direita. Divide o seu sanduíche ao meio e deixa ao lado do passaporte, junto com a mala. Seguindo com o olhar o passageiro se distanciar, segura o boné junto ao peito.

Não tem mais malas à sua esquerda. Ele espera... Olha para o seu relógio... Olha para o público... As luzes começam a se esvaír, ouvem-se mais avisos do aeroporto ao fundo, ouvem-se alguns passos vindo da esquerda, o oficial da alfândega olha pra esquerda, os ruídos de fundo começam a ficar mais baixos...

[As luzes vão se apagando...]

BLACKOUT

FIM

SOBRE O DRAMATURGO

Marcos Nicolaiewsky recebeu, em setembro de 2018, o Prêmio UNIMA para Jovens Autores com o texto *Fronteiras*, seu primeiro texto teatral. O texto tem como título original *Customs* mas, na tradução para o português, Marcos preferiu o título *Fronteiras*. O leitor perceberá que um dos temas centrais ali discutidos é a imigração. O Prêmio UNIMA para Jovens Autores consiste em um troféu, a soma de 2.000 Euros, um certificado e 4 encenações do texto em 4 países de 4 Continentes. O certame foi instituído para comemorar os 90 anos de fundação da nossa entidade, a UNIMA – Union Internationale de la Marionnette, fundada na cidade de Praga, em 1929. Marcos inicialmente ficou entre os 6 finalistas:

Prénom Bénédicte Ahé, do Togo – África
Daniel Ginebroza Condé, da Espanha – Europa
Karolina Sadowska, da Polônia – Europa
Chelsea Sutton, dos Estados Unidos – América do Norte
Guillaume Taurines, da França – Europa.

Marcos Nicolaiewsky do Brasil, América do Sul.

A Comissão Julgadora formada por importantes nomes do Teatro de Marionetes foi presidida por Margareta Sörenson (Suécia) e assim constituída pelos demais membros: Hayddé Boetto Bárcena (México), Etienne Minoungou (Burkina Faso), Ignacio del Moral Ituarte (Espanha), Clemente Peretjatko (França), Kamini Ramhandran (Singapura), Marek Waszkiel (Polônia). A escolha se deu sem que os jurados soubessem a procedência dos textos, os nomes e qualquer outros dados sobre os autores. No Rio de Janeiro, em 2009, trabalhou na *Cia. Pequod*, como ator-manipulador no espetáculo Filme Noir em parte da turnê do Palco Giratório do SESC. No ano seguinte participou da etapa de confecção dos bonecos para os espetáculos *Marina e Mariana - a Sereiazinha*. Em 2011, além de viajar para Portugal

com o espetáculo *Sangue Bom*, da *Cia. Pequod*, como ator-animador, confeccionou os objetos de manipulação para a montagem *d'A Tempestade*. Ainda no Rio de Janeiro, trabalhou na confecção dos bonecos para os espetáculos *O Homem que Amava Caixas*, da Artesanal Cia. de Teatro, e *Leonardo - O Pequeno Gênio Da Vinci*, dirigido por Ivan Fernandes.

Entre 2014 e 2018, em Porto Alegre, colaborou com a *Cia. Caixa do Elefante* como ator-animador em *Ensaio sobre o Tempo* - 2014; *Animatrônicos* - 2016; *Banda Salsicha Recheada* - 2017. Também atuou como cenotécnico, contrarregista, operador de luz e som, aderecista, assistente de produção e oficinairo em diversos espetáculos e eventos. Em 2015, produziu bonecos, máscaras e objetos cênicos para o espetáculo *Khaleh*, com direção de Carolina Garcia. Já em 2017 produziu cenário e adereços para o espetáculo de rua *Spetaculoso*, da *Ato Espelhado Cia. Teatral*.

Desde dezembro de 2018, reside no Sul da Bahia, onde desenvolve trabalhos com teatro *Lambe-Lambe*, tendo dois espetáculos em repertório: *Tem alguém aí?* e *Quando as luzes se apagam...*, este último com objetos.

A notícia da premiação foi recebida com enorme entusiasmo não só por Marcos e seus amigos, como também pelos artistas que trabalham com Teatro de Animação no Brasil. A produção dramática tem sido apontada como um dos desafios do nosso teatro. Por isso a Revista *Mamulengo* apresenta aos seus leitores o texto premiado.



Marcos Nicolaiewsky (2020).

RESENHAS DE LIVROS, DISSERTAÇÕES E TESES

Em cada edição, divulgaremos livros e/ou pesquisas sob as diferentes expressões do Teatro de Animação. Nosso objetivo é tornar os trabalhos conhecidos e estimular a leitura. Pelo endereço on-line o leitor poderá acessar o texto completo.

Alex de Souza. *Entre mim, você e o objeto: relações em cena no teatro de objetos.* Tese (Doutorado). Universidade do Estado de Santa Catarina-UEDESC, 2019.

Orientador: Prof. Dr. Milton de Andrade

Data de defesa: 29 de agosto de 2019.

Endereço para acesso ao texto completo:

Resumo: O trabalho trata das relações em cena no teatro de objetos, com o objetivo de investigar e compreender como se desenvolvem tais interações. O estudo organiza-se inicialmente com uma investigação acerca das propriedades manifestadas pelos objetos em cena, a partir de distintas classificações, tendo como referência cênica principal o espetáculo *(Des)Pertencimento*. Aprofundando as interações entre atuentes, objetos e público, propõem-se cinco modos de relação para a análise de cenas com objetos, abordam-se conceitos da teoria da complexidade para discutir a constituição do teatro de objetos e apresentam-se as experiências desenvolvidas no projeto de extensão *Laboratório de Teatro de Objetos – LaTO*. A parte final é dedicada ao registro e reflexão do processo de criação da cena *Guardar para depois*, com objetos em teatro lambe-lambe.

Leandro Alves da Silva. *Teatro de Animação e Tecnologias: um olhar a partir da Interface sobre o trabalho de algumas companhias do Rio Grande do Sul.* Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, 2019.

Orientador: Clóvis Dias Massa.

Data de Defesa: 29 de agosto de 2019.

Endereço para acesso ao texto completo: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/201165>

Resumo: O trabalho, fruto de pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), articula duas temáticas centrais: o Teatro de Animação contemporâneo e as tecnologias. A partir de entrevistas com artistas criadores e análise de acervos de algumas companhias – *Cia. Caixa do Elefante*, *Cia. Lumbra*, *Grupo de Pernas Pro Ar* e *Grupo Fuzê Teatro de Animação* – busca compreender como estes sistematizam e dão sentido ao uso de tecnologias nas suas obras, especialmente na construção de bonecos e outras formas animadas, de elementos de cenografia e na criação de técnicas, artefatos, dispositivos e arranjos originais para atender às demandas específicas do seu processo criador. Busca, por fim, através do aproveitamento do conceito de “Interface” encontrar um “elo” para essa polissemia de sentidos propostos, que fomentam o diálogo sobre tradição e inovação na cena do Teatro de Animação, e problematizam o que afinal constitui sua contemporaneidade.

Maria Madeira. (Maria de Lourdes Reis Madeira). *O Teatro de Animação na Cena Expandida: o boneco em suas relações e variantes na cena teatral e na arte contemporânea.* Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2019.
Orientador: Prof. Dr. Gilson Moraes Motta.
Data da defesa: 31 de maio de 2019.
Endereço para acesso ao texto completo:

Resumo: A pesquisa realizou estudos e processos artísticos através do teatro de animação. O trabalho se desenvolve no campo das poéticas cênicas contemporâneas e da performance, envolvendo questões do corpo, do espaço e da imagem, buscando aproximações fronteiriças entre as artes visuais e outras linguagens artísticas. Levando em conta a mediação entre as linguagens artísticas e as percepções estéticas que atravessam os materiais, tendo em vista o modo como os meios perpassam e afetam elementos cênicos como: textualidade, corpo, atuação, espaço e temporalidade. O trabalho abordou em seus três capítulos processos totalmente diferentes, tanto em técnicas de manipulação, quanto em formas estéticas, evidenciando que na plástica material o grotesco está presente, mesmo com bonecos tão diferentes em sua concepção, estrutura e objeto.

José Oliveira Parente. *A Vida Nos Traz Presentes Inesperados – Contribuições do objeto em processos formativos e na encenação teatral.* Tese (Doutorado) Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2019.
Orientadora: Profª. Drª. Sonia Rangel
Data da defesa: 26 de setembro de 2019
Endereço para acesso ao texto completo: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/30717>

Resumo: O objetivo desta pesquisa é investigar as possíveis contribuições do uso de objetos em processos de aprendizagem do ator, do encenador e do professor de teatro. Partindo do pressuposto que o objeto pode se tornar um potente estímulo criativo, busca-se pesquisar, experimentar e verificar a viabilidade de uma série de exercícios e jogos com objetos, os quais foram aplicados em aulas e oficinas ministradas pelo pesquisador a estudantes de teatro, bem como na encenação do espetáculo-solo com objetos, *A Vida Nos Traz Presentes Inesperados*, onde José Parente atua como pesquisador-encenador. Apresenta-se uma análise dos procedimentos adotados, com reflexão sobre os resultados alcançados, limites e possibilidades desta proposição. A pesquisa agrega ideias, propostas e fazeres do chamado teatro de objetos, cruzando-as com alguns procedimentos oriundos de outras áreas artísticas como a performance e as artes visuais, no intuito de contribuir para a formulação de uma metodologia de trabalho artístico centrada no objeto.

Miguel Vellinho. *A Reemergência da Figura humana no Teatro de Formas Animadas Contemporâneo: a experiência do Peh Quo.* Tese (Doutorado). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2019.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lídia Kosovski.

Data da Defesa: 05 de dezembro de 2019.

Resumo: Esta tese tem como questão a investigação sobre as transformações estéticas e técnicas percebidas no campo do Teatro de Animação ou de Formas Animadas ao longo deste século, quando se assiste ao abalo do compromisso tradicional com o realismo verossímilhante representado pela figura humana face ao antropomorfismo e seus protocolos de manipulação. No movimento de tensão produzidos pela Arte Moderna e Contemporânea, ora como apagamento abstracionista e ora como resgate da figuração, busca-se identificar quais forças atuam como centralidade deste gênero na atualidade, quando se verifica a reemergência da figuração. A fim de destacar tal tendência, o trabalho faz a análise genética e dos processos de criação do espetáculo da *Cia. PeQuod – Teatro de Animação, PEH QUO DEUX*, de 2014 trazendo à luz os procedimentos e pensamentos que envolvem o fazer artístico da *Cia. PeQuod* através de seus protocolos de confecção, manipulação e encenação com objetos inanimados

PUBLIQUE SEU ARTIGO NA REVISTA MAMULENGO

Se você tem um texto para a nossa revista, envie-nos. Ele será apreciado pelo Conselho Editorial e poderá ser publicado.

Os textos deverão seguir o seguinte padrão de apresentação:

- 1) artigos – Mínimo de 2 e máximo de 4 laudas ou 1500 palavras;
- 2) solicitam-se clareza e objetividade nos títulos;
- 3) o artigo deverá conter, no mínimo, quatro fotos em boa resolução (300 DPI), legenda com o nome do fotógrafo e autorizada para a publicação na Revista.
- 4) a formatação de seu trabalho de acordo com a padronização abaixo vai garantir a melhor compreensão de seu texto: Fonte: Times New Roman. Tamanho 12. Parágrafo: com recuo. Espaço entre linhas 1,5. Títulos de livros, peças, revistas, devem estar em itálico. Nomes de eventos: entre aspas. Citações: entre aspas;
- 5) as colaborações devem incluir uma brevíssima apresentação do autor, de no máximo 4 linhas, logo após o título, visando a situar o leitor;
- 6) à parte, o colaborador deve enviar uma autorização assinada para a publicação do texto, fotos ou desenhos. Caso inclua materiais gráficos da autoria de terceiros, é indispensável o aceite destes, assim como uma legenda de identificação;
- 7) referências: deve ser acrescentada após as notas, de acordo com as normas da ABNT;
- 8) enviar uma cópia para o e-mail: revistamamulengo@gmail.com;
- 9) colocar telefone e/ou e-mail para eventuais contatos;
- 10) o envio do artigo implica a autorização para publicação na revista.

