



Revista Aspas
ppgac - USP

ISSN: 2238-3999

PERSPECTIVAS SOBRE O TEATRO DE ANIMAÇÃO NO BRASIL

Volume 12
nº 2
2022



Esta edição da Revista *Aspas* é dedicada a

Ana Maria Amaral,

professora aposentada do
Departamento de Artes Cênicas
da Escola de Comunicações e Artes da USP,
por sua fundamental contribuição para a
difusão e fortalecimento das pesquisas em
Teatro de Animação no Brasil.



*Profª Drª Ana Maria Amaral no
21º Congresso da UNIMA, na
China, em 2012.
Foto: Níni Beltrame.*



Revista Aspas
ppgac - USP



Este material foi produzido com
verba do auxílio PROEX da CAPES

Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana - USP
Editor Responsável

Me. Igor Gomes Farias – USP

Juliana de Lima Birchal – USP
Editores

Comissão editorial

Dr. Ferdinando Martins – USP

Dra. Sayonara Pereira – USP

Me. Adriana Perrella Matos (Adriana Banana) – USP

Me. Fabricio Goulart Moser – USP

Me. João Bernardo Fernandes Caldeira – USP

Me. Maíra Gerstner – USP

Me. Mileni Vanalli Roéfero – USP



Editorial

PERSPECTIVAS SOBRE O TEATRO DE ANIMAÇÃO NO BRASIL

Editorial

Igor Gomes Farias
Juliana de Lima Birchal

Igor Gomes Farias

Ator e pesquisador. Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo sob orientação do Prof.º Dr.º Felisberto Sabino da Costa. Bolsista CAPES. É bacharel em Artes Cênicas pela UFSC (2015) e mestre em Literatura (2021) pela mesma instituição. Possui experiência na área do Teatro de Animação, integrando desde 2011 a equipe de produção do Festival Internacional de Teatro de Animação - FITA. Participa dos grupos de pesquisa "O Círculo - Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena" (USP) e "A máscara, o ator e o objeto - Experimentando métodos" (CNPq).

Juliana de Lima Birchal

Atriz, palhaça e professora. Mestranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo sob orientação do Prof.º Dr.º Fausto Viana com bolsa apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Entre 2014 e 2016, realizou uma residência artística no Théâtre du Soleil com os recursos da LMIC onde pode acompanhar a trupe entre França e Índia. É licenciada em Teatro pela UFMG (2013) e formou-se no curso profissionalizante em teatro do CEFAR/Palácio das Artes (2010).

Inserido em um panorama artístico amplo e com sua devida complexidade, o Teatro de Animação tem se constituído como campo teatral capaz de lidar tanto com a tradição quanto com os anseios teatrais contemporâneos. Nas últimas décadas, seu horizonte constitutivo parece ter se alargado consideravelmente, abrangendo experimentações caracterizadas por uma hibridez de formas, materialidades e linguagens. Sua efervescência data especialmente da segunda metade do século XX, fundamentalmente após a Segunda Guerra Mundial, período em que notamos teoria e prática artísticas cada vez mais crescentes sobre o campo.

As formas animadas ganham profusão a partir do contexto histórico das artes no século XX, quando a visualidade, em contrapartida ao texto, passa a assumir um papel ainda mais determinante nas criações. Essa época foi caracterizada por uma série de movimentos artísticos que borraram os limites entre diferentes categorias artísticas – em especial entre o teatro e as artes visuais. A partir dos anos 1980, o Teatro de Animação parece se expandir paulatinamente no Brasil, extrapolando uma visão simplista e ultrapassada que o reduzia a um tipo de teatro feito para crianças. Atualmente, percebe-se que o campo tem expandido a perspectiva criativa de inúmeros artistas, fundamentalmente ao estreitar a relação do ator-performer com demais elementos cênicos – tais como bonecos, máscaras e objetos –, concretizando uma espécie de poética da matéria em cena.

Desde um quadro mais tradicional, que abarca especialmente o Teatro de Bonecos, o Teatro de Máscaras e o Teatro de Sombras, até uma visão mais moderna, que abrange o Teatro de Objetos, o Teatro de Figuras e o Teatro Lambe-Lambe (dentre outras), as formas animadas têm contribuído de maneira significativa para reflexões singulares sobre o ator, as dramaturgias e sobre o próprio fazer teatral. As fronteiras entre essas categorias se mostram cada vez mais tênues, permitindo-nos pensar suas linguagens a partir de perspectivas mais plurais, não restritas a um só campo, dada a sua difusão em obras que não necessariamente se inscrevem no Teatro de Animação, mas que são igualmente marcadas pela predominância da imagem, pela relação entre humano e matéria e pela integração com a cultura popular. Além disso, a partir da apropriação de novas tecnologias, da

pesquisa de diferentes procedimentos dramáticos, do desenvolvimento de novas linguagens e pedagogias, da busca pela acessibilidade, e de uma série de outras possibilidades, o Teatro de Animação segue em constante reinvenção, o que torna ainda mais premente refletir sobre ele como prática artística presente no atual contexto histórico brasileiro.

Ademais, ao situar-se em uma zona intervalar, do *entre*, as formas animadas nos convocam a estabelecer uma relação mais íntima e sincera com a materialidade que nos cerca, sensibilizando nosso olhar para aquilo que eventualmente a sociedade julga como sem valor nem utilidade (especialmente se pensarmos os objetos), igualmente nos impelindo ao importante limiar entre a vida e a morte (humano e matéria), que tão bem lhe serve de base filosófica. Tais premissas se mostram ainda mais potentes e urgentes de serem pensadas no atual momento, no qual ainda tentamos assimilar os profundos impactos de uma pandemia mundial, de uma vivência traumática que também sensibilizou nosso olhar para a realidade que nos circunda. Diante de tudo isso, o Teatro de Animação parece ser um farol luminoso que nos permite encontrar o caminho para a poesia que brota das coisas cotidianas.

Ao longo das últimas décadas, inúmeros artistas e pesquisadores foram e são fundamentais para que as linguagens do Teatro de Animação sejam sucessivamente disseminadas por todo o nosso território, em um trilhar no qual a cultura popular, com suas festividades e expressões artísticas, assume importância ímpar para a disseminação das formas animadas em nosso país, auxiliada pelas ações de grupos teatrais, universidades e festivais. Consecutivamente, tais movimentos nos impõem à necessidade de uma reflexão ainda mais ampliada sobre essas reverberações em nosso fazer artístico, uma vez que também resultam em novas linguagens e em novos modos de fazer que são próprios daqui – como o Teatro Lambe-Lambe e o Teatro de Mamulengos, por exemplo. Diante desse preâmbulo, esta edição da *Revista Aspas* busca pensar o Teatro de Animação no contexto brasileiro contemporâneo, ensejando discussões descentralizadas que busquem trazer diferentes perspectivas sobre as distintas linguagens que integram esse campo artístico.

Ressaltando a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) como uma instituição pioneira no país a inserir o Teatro de Animação em sua grade curricular¹, fundamentalmente por meio do trabalho da prof.^a dr.^a Ana Maria Amaral – autora da primeira tese brasileira sobre as formas animadas (1989) e a referência mais importante para essa área no país² –, reunimos neste dossiê **sete textos e uma entrevista**, divididos em três seções, que nos ajudam a pensar as múltiplas expressões do Teatro de Animação no Brasil atual. Assim, dialogando com Amaral, em uma iniciativa que também se destaca como uma homenagem a sua trajetória profissional, esta edição se propõe a pensar algumas das singularidades que as formas animadas assumiram em nosso país passados pouco mais de trinta anos da publicação de *Teatro de Formas Animadas* (1991), que insere oficialmente o Teatro de Animação em nossa bibliografia.

Abrindo esta edição, o artigo “O teatro de animação no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados” apresenta o percurso dessa modalidade teatral nas vertentes da pesquisa, ensino e extensão dentro do curso superior de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados, situada em Mato Grosso do Sul. O prof. dr. José Parente ressalta a importância das universidades brasileiras como fundamentais meios de disseminação das formas animadas em nosso país, especialmente em regiões onde seu conhecimento ainda é incipiente. Por meio de relatos pessoais e dos próprios alunos, o autor conduz o leitor pela trajetória que o Teatro de Animação precisou traçar até ser incluído como conteúdo obrigatório na formação de licenciados e bacharéis, refletindo, com a mesma seriedade, sobre seu impacto na realidade artística e educacional de Dourados e região. Destacando aspectos de sua própria vida acadêmica e profissional, que inclui o contato com a prof.^a dr.^a Ana Maria Amaral, Parente

¹ A disciplina *Teatro de Bonecos* (CTR-249) é criada no ano de 1975, antecedendo a disciplina *Teatro de Animação* (CAC-247), que a substitui a partir de 1984.

² Ana Maria Amaral é professora aposentada do Departamento de Artes Cênicas (ECA/USP), atuando tanto na graduação (CAC/USP) como na pós-graduação (PPGAC/USP) de 1975 a 2014. Sua tese, intitulada *Teatro de Formas Animadas*, foi defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC/USP) com orientação do Prof^o. Clóvis Garcia, sendo publicada em livro dois anos depois.

ainda salienta os desafios para a continuidade e o aprofundamento do Teatro de Animação na universidade.

Na sequência, o artigo “Cores, corporeidades e alegrias de viver: convívios com as máscaras e mascaramentos dos teatros de tradição popular de Minas Gerais no Brasil” amplia nossa discussão em torno de pesquisas em Teatro de Animação realizadas dentro das universidades brasileiras, a partir de uma investigação que se apoia em performatividades da cultura popular mineira. No texto, a prof.^a dr.^a Bya Braga e os autores Gabriel Couto Pereira e Jaciara Arguello Marschner apresentam os resultados parciais da pesquisa *Cena e Bem-Estar: mapeamento e processo criativo a partir da atuação mascarada no Estado de Minas Gerais*, realizado pelo Laboratório de Pesquisa em Atuação da Universidade Federal de Minas Gerais – LAPA-UFMG/CNPq. Apoiando-se em fontes orais, o trabalho investiga a relação entre mascaramento e bem-estar nas comunidades mineiras de brincadores(as), promovendo um diálogo com diferentes formas artísticas das tradições presentes em Minas Gerais, refletindo, ainda, sobre suas corporeidades, materialidades e espaços de convívio.

Expandindo a relação entre o Teatro de Animação e cultura popular brasileira, o artigo “Teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte: transmissão do saber e da prática pela internet” se apoia no Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN) para trazer à tona algumas discussões que nascem do entrelaçamento entre a tradição e a modernidade. No texto, a prof.^a dr.^a Zildalte Ramos de Macêdo reflete acerca dos processos de modernização pela qual a transmissão de saberes da cultura popular vem passando, fundamentalmente ao se relacionar com as novas tecnologias. Em um desdobramento de sua pesquisa de doutorado, a autora contextualiza o Teatro de João Redondo, do Rio Grande do Norte, evidenciando as transformações na construção desse popular teatro de bonecos na contemporaneidade. O caso do jovem mestre Alisson, neto do tradicional mestre Francisquinho, é então apresentado como exemplo de resistência e de adaptação da cultura popular frente aos novos contextos sociais, uma vez que ele recorre fundamentalmente à internet para expandir seu referencial artístico e difundir seu próprio trabalho.

A partir de sua pesquisa de doutoramento, a prof.^a dr.^a Adriana Maria Cruz dos Santos convoca o leitor a refletir sobre os processos que se operam entre atuante e boneco na cena. O artigo “Corpo-Substância: um corpo com bonecos” apresenta investigações acadêmicas e artísticas de diferentes artistas do território brasileiro em torno do Teatro de Bonecos, tendo como objeto central de análise o grupo *In Bust Teatro Com Bonecos* (Belém, Pará), o qual a autora integra. Traçando um percurso que se alicerça em reflexões sobre o campo artístico e no desvendar de um “corpo-substância”, resultante do jogo entre espaço e tempo, a autora destaca o “encontro” enquanto sua principal metodologia de pesquisa. Deste modo, o caráter brincante, ressaltado como essencial para o jogo da criação com bonecos, surge no texto enquanto um elemento potencializador das relações, nos apontando caminhos importantes para se pensar a relação entre corpo e matéria.

No artigo “Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS): uma nova modalidade de teatro de formas animadas”, a prof.^a dr.^a Natália Schleder Rigo e prof.^a dr.^a Maria de Fátima Souza (Sassá) Moretti compartilham um recorte da pesquisa de doutoramento de Rigo (2020) sobre a produção de Teatro de Animação por e para pessoas surdas. Trazendo olhares fundamentais para pensar aspectos da acessibilidade, o artigo foca na formação de artistas surdos para atuar nessa modalidade, apresentando especificidades dessa maneira inovadora de se trabalhar as formas animadas no Brasil. A pesquisa destaca o protagonismo de artistas surdos, que se utilizam de sua própria língua materna visual, a Língua Brasileira de Sinais (Libras), para se comunicar em cena. Destacando o TALS enquanto uma poética teatral de visualidades, gestualidades, espacialidades e corporalidades marcantes, as autoras traçam um panorama de manifestações das formas animadas que não dependam de sonoridades e sejam pensadas prioritariamente para as pessoas surdas falantes de línguas de sinais.

No artigo “O Teatro de Sombras no Brasil, sua história e perspectivas contemporâneas”, a prof.^a dr.^a Fabiana Lazzari de Oliveira faz um importante mapeamento das múltiplas reverberações de uma das linguagens mais tradicionais do Teatro de Animação. A partir de uma análise histórica, que destaca as influências europeias e os preconceitos que o Teatro de Sombras

enfrentou para se consolidar enquanto expressão teatral, a autora evidencia o processo de absorção de um teatro milenar com origem oriental em nosso território. Ressaltando as variadas formas de trabalhar com as sombras, que passaram por transformações importantes nas últimas décadas – especialmente a partir da modernização das fontes luminosas –, Lazzari nos traz um panorama de experimentações concebidas por artistas que foram pioneiros no Brasil. O texto ainda aponta um expressivo crescimento no número de companhias brasileiras que se valem da linguagem, trazendo exemplos de companhias do Rio Grande do Sul, de Santa Catarina, de São Paulo e do Distrito Federal, também salientando a importância das universidades brasileiras para a propagação do Teatro de Animação no país.

Na seção *Forma Livre*, o artista Pedro Luiz Cobra Silva faz uma reflexão sobre o Teatro Lambe-Lambe, uma das manifestações mais jovens do Teatro de Animação. Genuinamente brasileira, criada pelas artistas Denise Di Santos e Ismine Lima em Salvador, Bahia, em 1989, a linguagem é caracterizada por ser um teatro íntimo, no qual cenas curtas são realizadas em uma sala em miniatura, geralmente apresentadas para um único espectador. Em “O Teatro Lambe-Lambe e seu espaço-tempo do encontro”, o autor parte de sua vivência na Cia. PlastikOnírica (Santos, São Paulo) para exaltar o exercício do encontro promovido por esse teatro, destacando sua natureza íntima plenamente capaz de despertar a curiosidade e confiança no público. Com uma linguagem sensível, Cobra compartilha considerações acerca da artesanaria teatral, do encontro com o espectador, do lugar ocupado pelo artista na sociedade e de demais particularidades do universo em miniatura do Teatro Lambe-Lambe.

Finalizando nossa edição especial, na seção *Entrevista*, o texto “As múltiplas facetas do Festival Internacional de Teatro de Animação: 13 anos de persistência” traz perspectivas sobre um dos festivais de Teatro de Animação com maior relevância para história do Brasil, destacando a importância de eventos do gênero para a disseminação das formas animadas no país. Incluindo apresentações de espetáculos nacionais e internacionais, bem como oficinas e palestras em sua programação, o FITA ocorre desde 2007 na cidade de Florianópolis (Santa Catarina), e realiza atividades em diversas

idades do estado. Em uma conversa com a fundadora do festival, a professora e diretora Sassá Moretti, o dr. Éder Sumariva Rodrigues traça a trajetória do festival ao longo de treze edições, ressaltando a fundamental importância da manutenção do FITA no contexto regional e nacional, e enfoca as possibilidades que o festival tem encontrado para se estruturar após a pandemia de covid-19.

Os textos aqui reunidos contemplam artistas e pesquisadores de várias partes do Brasil, que foram provocados a contribuir para esta edição especial. Esperamos, deste modo, ajudar a difundir as diferentes práticas de Teatro de Animação atualmente em curso no território brasileiro, contribuir com a propagação da pesquisa acadêmica no campo, assim como fomentar reflexões acerca desse campo teatral.

Bibliografia

AMARAL, Ana Maria. Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Edusp, 1991.



O TEATRO DE ANIMAÇÃO NO CURSO DE ARTES CÊNICAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS

***THE ANIMATION THEATER IN THE PERFORMING ARTS COURSE OF THE
FEDERAL UNIVERSITY OF GRANDE DOURADOS***

***EL TEATRO DE ANIMACIÓN EN EL CURSO DE ARTES ESCÉNICAS DE LA
UNIVERSIDAD FEDERAL DE GRANDE DOURADOS***

José Parente

José Parente

Universidade Federal da Grande Dourados;
Professor Adjunto; e-mail:
joseparente@ufgd.edu.br. Doutor em Artes
Cênicas pela Universidade Federal da Bahia
(UFBA) em 2019. Orientadora: Prof^a Dr^a Sonia
Lucia Rangel. Ator e diretor teatral.

Resumo

O objetivo deste texto é refletir sobre as contribuições do teatro de animação no âmbito do curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), instituição pública de ensino superior situada em Dourados, município da região sul do estado de Mato Grosso do Sul. O texto destaca as principais ações de ensino, pesquisa e extensão da área coordenadas pelo autor, que é docente do curso desde o ano de 2010.

Palavras-chave: bonecos, encenação, máscaras, objetos, pedagogia

Abstract

This text reflects on the contributions brought by animation theater to the Performing Arts program of the Federal University of Grande Dourados (UFGD), a public higher education institute located in Dourados, a municipality in southern Mato Grosso do Sul, Brazil. The text highlights the main teaching, research, and outreach actions coordinated by the author, who has been a professor in the program since 2010.

Keywords: puppets, staging, masks, objects, pedagogy

Resumen

El objetivo de este texto es reflexionar sobre las contribuciones del teatro de animación en el ámbito del curso de Artes Escénicas de la Universidad Federal de Grande Dourados (UFGD), una institución pública de educación superior ubicada en Dourados, un municipio en la región sur del estado de Mato Grosso do Sul (Brasil). Este texto destaca las principales acciones de enseñanza, investigación y extensión del área coordinadas por el autor que ha sido profesor del curso desde 2010.

Palabras clave: títeres, puesta en escena, máscaras, objetos, pedagogía

Este texto se configura como um relato de experiência cujo principal objetivo é refletir sobre as contribuições do Teatro de Animação no âmbito do curso de artes cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), instituição pública de ensino superior localizada em Dourados, município da região sul do estado de Mato Grosso do Sul. Como docente efetivo do curso, desde 2010, venho desenvolvendo atividades de ensino, pesquisa e extensão relacionadas à área, com repercussões positivas na formação dos futuros docentes e artistas. Além disso, tais atividades vêm contribuindo para a

difusão desta forma artística, ainda pouco conhecida e valorizada na região. O texto destaca, entre outras ações, a criação da disciplina Teatro de Animação, a produção e circulação de um espetáculo experimental como parte da minha pesquisa de doutorado e alguns trabalhos de estudantes inspirados pelas proposições do Teatro de Animação.

Artes Cênicas na UFGD

O curso existe desde o ano de 2009 e oferece duas habilitações: licenciatura e bacharelado. A duração total é de oito semestres, sendo que, ao final do quarto semestre o estudante faz a opção por uma das habilitações, podendo, caso queira, cursar a outra em seguida. As aulas são ministradas de segunda a sexta-feira, no período noturno; e aos sábados, pela manhã e à tarde.

Nos primeiros anos do curso, nossos estudantes eram, em sua grande maioria, oriundos da região de Dourados e cidades próximas. A partir de 2014, ano da adesão da instituição ao sistema SISU¹, passamos a receber um maior número de estudantes de outras regiões do país, principalmente do estado de São Paulo, mas também de municípios da Região Sul e até mesmo do Norte e Nordeste.

Meu ingresso como docente efetivo do curso se deu por meio de concurso público no ano de 2010, em uma vaga da área de Atuação. Naquela época, fase inicial do curso, como é comum acontecer, o grupo de professores com formação específica em teatro era bastante reduzido. Nos anos seguintes, foram realizados mais alguns concursos e assim novos colegas foram chegando e se integrando à equipe.

A criação da disciplina Teatro de Animação

Ainda por volta dos anos de 2010 e 2011 tiveram início as discussões com vistas a promover ajustes no currículo. A disciplina Teatro de Animação ainda não existia, mas, felizmente, já havia consenso entre o corpo docente

¹ O SISU – Sistema de Seleção Unificada, é uma plataforma digital desenvolvida pelo Ministério da Educação que possibilita o ingresso de estudantes de todas as regiões do país em universidades públicas por meio da nota obtida no ENEM – Exame Nacional do Ensino Médio.

quanto à importância de sua criação e implementação. Os colegas sempre entenderam que o componente teria muito a contribuir para a formação dos nossos estudantes. A criação ocorreu no ano de 2015, sendo que, a partir de 2016, a disciplina passou a ser oferecida no sétimo semestre do curso, de forma obrigatória, tanto para a licenciatura quanto para o bacharelado. A duração total é de 72 horas, incluindo as avaliações, com aulas uma vez por semana, o que corresponde a 18 semanas. As turmas são quase sempre muito numerosas, com cerca de 30 ou mais estudantes. A ementa, sem alterações desde então, é a seguinte: “Teatro de Animação: introdução ao trabalho com máscaras, bonecos e objetos. Principais técnicas de construção e animação. O ator animador. Teatro de Animação no contexto escolar”. (FALE/UFGD, 2017, p. 43).

Minha experiência com teatro de animação teve início na segunda metade dos anos 1980, enquanto aluno da graduação em teatro na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Tive o privilégio de ter aulas com a mestra Ana Maria Amaral, que foi a grande responsável por trazer a disciplina Teatro de Animação, pela primeira vez, para o interior da academia. Tempos depois, retornei à ECA-USP para cursar o mestrado em Artes Cênicas sob sua orientação e integrei sua companhia de teatro (o grupo *O Casulo*) como ator por cerca de sete anos (de 2001 a 2008).

Devido à minha formação e experiência específica na área, fiquei naturalmente encarregado de ministrar a disciplina. Conforme se percebe pela leitura da ementa, trata-se de uma grande introdução ao tema, sem a pretensão de aprofundamento em uma ou outra linguagem específica – perspectiva que, do meu ponto de vista, é a mais adequada para o contexto, dado que a maior parte dos estudantes desconhece por completo as diversas linguagens artísticas que compõem o teatro de animação. Por isso, sobretudo nas primeiras aulas, costumo adotar um viés assumidamente informativo, com exibição comentada de muitos vídeos de diferentes espetáculos, desde os mais ligados a uma tradição (mamulengos, por exemplo) até os contemporâneos, incluindo trabalhos que não necessariamente se enquadram como teatro de animação, mas que com ele estabelecem interfaces; além de leituras de textos básicos.

Nas aulas seguintes, proponho algumas atividades práticas, começando com exercícios gerais em torno do binômio animado/inanimado, a fim de levar o estudante a uma compreensão inicial de questões básicas como a relação do corpo com elementos materiais e a transferência de energias, que resultam na animação. Em seguida, proponho jogos com máscaras neutras e expressivas, construções simplificadas de bonecos de luva e de mesa e eventualmente noções de teatro de sombras e de objetos. Lembrando sempre que tudo isso deve contemplar tanto o futuro professor quanto o bacharel em Artes Cênicas. Quanto aos materiais utilizados, procuro descomplicar o tópico ao máximo, trabalhando a partir de itens simples e de fácil obtenção (jornais, papelão, garrafas pet, plásticos, barbante etc.) trazidos pelos próprios estudantes. Um tempo razoável é dedicado à criação de esboços de cenas. Nesses momentos, aproveito para analisar com eles, ainda que de forma muito básica, questões referentes à atuação, dramaturgia e encenação e suas especificidades no teatro de animação. Como forma de avaliação, além de alguns trabalhos escritos, os estudantes são convidados a produzir e apresentar aos colegas, individualmente ou em pequenos grupos, uma breve cena em uma das linguagens estudadas, à escolha. Também costumo solicitar reflexões escritas individuais sobre o processo desenvolvido em sala de aula. É claro que em turmas grandes e heterogêneas o grau de interesse e comprometimento varia bastante. Nem todos são tocados pela experiência. Alguns apenas “cumprem tabela”, sem maior envolvimento, já que a disciplina é obrigatória. No entanto, tem sido muito gratificante observar que, para a maioria dos participantes, as atividades propostas contribuíram de fato para a formação artística e humana de cada um. É o que se percebe em muitos depoimentos, como estes que transcrevo a seguir.

O Teatro de Animação é algo que nos traz a imaginação e a força de um objeto em cena, de como pode ser utilizado, e que sim, existe uma forma de expressão em algo inanimado, podendo criar histórias e contar histórias, através de algo que achamos em qualquer lugar. Com as experimentações em sala, tive a oportunidade de experimentar e ser o expectador, a satisfação em transformar um objeto, como máscaras, meias, cordas, sacos de papel, em algo com um significado que vai além de suas funções; foi algo prazeroso. (Muriel Siqueira Rosa, depoimento escrito, 20 jul. 2018)

Independente da linguagem teatral que se pretende trabalhar profissionalmente, estudar, compreender e experimentar outras técnicas não só faz com que seu conhecimento a respeito do universo teatral seja amplo, mas de igual forma o seu crescimento enquanto artista será evidente, pois isso se refletirá em sua ação na cena. Ao longo da disciplina Teatro de Animação, eu pude experimentar diversas provocações durante os exercícios realizados, exercícios que basicamente me fizeram repensar o meu trabalho de ator. (Guilherme Lemes, depoimento escrito, 20 jul. 2018)

Esses exercícios nos levam a ver as coisas, os objetos de forma diferente, ou seja, acabam contribuindo até mesmo em nossas vidas pessoais, nos tornando mais sensíveis. Com isso podemos perceber a diversidade da contribuição do Teatro de Animação para a formação do ator em cena; ele trabalha com o corpo, com a mente, com a sensibilidade, improvisação e expressões. O que achei mais incrível desse teatro é a contribuição para vida pessoal com o ganho da sensibilidade, é um teatro que particularmente quero me aprofundar futuramente. (Thalia Ferreira, depoimento escrito, 20 jul. 2018)

Geralmente os estudantes chegam ao curso de Artes Cênicas com uma concepção limitada ou fantasiosa do que é o fazer artístico e muito influenciados pelo consumo dos produtos audiovisuais da indústria do entretenimento. Acredito que uma de nossas obrigações enquanto docentes é contribuir para ampliar essa visão, mostrar outras possibilidades, outros olhares possíveis. Nesse sentido, estou absolutamente convencido de que o Teatro de Animação é excelente, pois traz para a sala de aula a diversidade de formas e conteúdo, favorece a ludicidade e a criatividade, o espírito de pesquisa, enriquecendo sobremaneira a experiência dos futuros artistas e docentes da cena, independentemente de suas futuras escolhas estéticas e/ou pedagógicas.

Repercussões da disciplina no bacharelado e na licenciatura

O primeiro exercício cênico de teatro de animação encenado no âmbito do curso foi *Aguaceiro das luzes*, trabalho de conclusão de curso (TCC) de Natália Torres Mazarim, apresentado em 2014. Três anos depois, em 2017, foi a vez de *Um pássaro preso na gaiola*, TCC das estudantes Larissa Sampaio, Laís Cassia e Isadora Prudêncio, sob a direção de Rodrigo Bento. No ano seguinte, 2018, tivemos a encenação de *Insanire*, TCC de Maíra

Bambil e Ícaro Cavalcante. Todos esses experimentos foram realizados sob minha orientação artística. O número de trabalhos de conclusão de curso na modalidade Teatro de Animação só não é maior desde a implantação da disciplina no currículo porque os estudantes a cursam somente na reta final do curso (sétimo semestre), mesmo período em que devem elaborar seus projetos de TCC. Muitos gostariam de trabalhar com Teatro de Animação a partir do contato com a disciplina, porém, em geral, não há tempo suficiente para amadurecer uma proposta e realizá-la – um problema que pretendemos solucionar assim que possível, deslocando a disciplina para algum período anterior.

Já entre os licenciandos, o Teatro de Animação, mais especificamente o Teatro de Bonecos, vem sendo visitado com alguma frequência e se mostrado uma opção metodológica viável para se trabalhar com crianças e jovens nos níveis fundamental e médio de ensino².

O ensino de Teatro nas escolas públicas de Mato Grosso do Sul ainda engatinha. No componente Arte predominam conteúdos de Artes Visuais. Isto se deve ao fato de que, por muito tempo, não havia cursos de formação superior em outras áreas artísticas. Somente no ano de 2009, como já mencionado no início deste artigo, houve a implantação do curso superior em Artes Cênicas, com habilitações em Licenciatura e Bacharelado, oferecido pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD), em Dourados-MS. No ano seguinte, foi a vez da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS) lançar o seu curso superior em Artes Cênicas, na modalidade Licenciatura, com aulas no campus situado na capital, Campo Grande. Aos poucos, egressos de ambos os cursos vêm ocupando espaço nas escolas públicas e privadas da região, contribuindo para a diversificação da oferta do ensino em Artes; porém, ainda há muito a ser feito nesse sentido. Maria Helena Moreira (2017, p. 60) levanta o problema do preconceito por parte de alguns alunos e professores das escolas atendidas com relação ao Teatro. Para ela, isto se explicaria, em parte, devido ao desconhecimento da população dessa forma de arte, o que geraria uma reação de negação.

²Os licenciandos podem escolher qual proposta cênica desejam trabalhar em seus estágios. Jogos teatrais, teatro do oprimido e *process drama* são as opções mais frequentes.

“Soma-se a essa hipótese as características socioculturais do estado do Mato Grosso do Sul, cuja população tem um cotidiano ainda ligado a relações rurais de poder, dificultando a inserção do teatro na escola.” (MOREIRA, 2017, p. 60/61). Desse modo, os licenciados em Teatro, em muitos casos, enfrentam inúmeras resistências e dificuldades no desenvolvimento de suas atividades.

Se o Teatro, digamos, “comum” é pouco valorizado no componente Arte das escolas públicas da região, o que dizer do Teatro de Animação? Ainda menos, pois sequer é conhecido. No entanto, este oferece uma enorme contribuição aos processos de ensino-aprendizagem, como acentua a professora Sônia Maria Silveira:

A introdução da prática do teatro de bonecos na escola, como proposta de arte-educação – nas séries iniciais – amplia as possibilidades para o aprendizado, pois alia o ato de criar ao processo de assimilação dos saberes. Além disso, cria espaço para uma interação entre os conteúdos escolares e os diversos conhecimentos vivenciados no ato do fazer artístico e na diversidade temática que a dramatização aborda. E, ainda, a relação afetiva que se estabelece entre o grupo e entre a criança e o boneco, ausente nas práticas educacionais pedagógicas que enfatizam o aprendizado de forma mecânica, negando emoções, sentimentos e formas diferenciadas de expressão. (SILVEIRA, 1997, p. 53)

Por isso, considero algo de extrema relevância quando um dos nossos licenciandos opta por trabalhar com Teatro de Bonecos em seus estágios. Menciono, por exemplo, o trabalho de Vânia Marques da Silva e seu grupo, que em 2016-2017, a partir do estímulo da disciplina, decidiram trilhar esse caminho. Foram dois semestres de estágio, sendo o primeiro dedicado ao Teatro de Fantoches. No segundo semestre, propuseram uma técnica ainda menos conhecida, o boneco de manipulação direta, confeccionado com apenas três materiais básicos: jornal, barbante e fita crepe.

Os estudantes foram convidados a construir seus bonecos utilizando apenas e exclusivamente estes três elementos. A regra era que os bonecos deveriam seguir a estrutura do corpo humano em escala menor, ou seja, ter cabeça, tronco e membros, bem como a altura aproximada de 70 cm. Optamos por não levar nenhum boneco pronto a servir de modelo, já que a intenção era que os grupos de estudantes exercitassem sua criatividade e capacidade de superar desafios durante o processo de confecção. A limitação de materiais aqui era proposital. Procuramos deixar claro também

que juízos de valor não seriam empregados, pois não existe uma maneira padrão para confeccionar um boneco, assim como não existe boneco “feio” ou “bonito”. Todos são resultados do esforço de um grupo e isso já é um valor em si. A proposta, no geral, foi bem-aceita pelos estudantes. (PARENTE & SILVA, 2022, p. 9)

Em seus comentários sobre a experiência, Vânia apontou que no início do processo houve certo estranhamento por parte de alguns estudantes, provavelmente motivado pelo ineditismo da proposta; porém, ao longo do tempo, a maioria foi se envolvendo (Idem, p. 11). Outros grupos de licenciandos, em diferentes momentos e contextos, chegaram a resultados semelhantes. Iniciativas como essa são extremamente importantes, pois para além dos benefícios pedagógicos, contribuem para a difusão do Teatro de Animação junto a crianças e jovens, incentivando a formação de futuros apreciadores.

A pesquisa de doutorado

Entre os anos de 2016 e 2019 pude desenvolver e concluir minha pesquisa de doutorado, a qual, além dos estudos teóricos, contemplou também atividades práticas (aulas, oficinas, montagem de espetáculo) que considero importante mencionar, já que repercutiram de forma muito positiva junto aos estudantes do curso e à comunidade externa. Naquele momento, decidi focar a investigação especificamente nos objetos enquanto estímulos geradores de processos criativos e de aprendizagem. Este assunto me interessava há muito tempo, desde a época em que cursava o mestrado, pelo menos. As aulas e oficinas tiveram a participação dos estudantes; já o espetáculo *A vida nos traz presentes inesperados*, com direção minha e atuação solo da atriz Vânia Marques foi uma montagem da nossa companhia, o Núcleo Cena Viva.

No plano pedagógico, mais especificamente no que se refere à formação de um artista da cena, a hipótese era de que, jogos e exercícios específicos centrados em objetos, poderiam, entre outras coisas,

ampliar seu repertório artístico, possibilitar a pesquisa de formas inovadoras de expressão, mostrar outras possibilidades de criação de uma cena e suas personagens para além daquelas mais

conhecidas e tradicionais; favorecer o autoconhecimento, desenvolver a criatividade, a imaginação, a sensibilidade, a autonomia e a escuta; estimular um olhar mais holístico em relação à criação cênica, menos centrado no próprio “eu”; contribuir com a pesquisa do corpo e do movimento. (PARENTE, 2019, p. 16)

Estas e outras proposições foram plenamente confirmadas no decorrer do processo.

Na outra frente da pesquisa, a criação do espetáculo *A vida nos traz presentes inesperados* resultou de uma profunda investigação em torno da relação psicofísica da atriz com dois objetos cotidianos: uma panela e um lençol comum, tomados como estímulos geradores de imagens e como parceiros de cena. O roteiro foi sendo construído por meio de improvisações nas quais os objetos nos provocavam, sugerindo imagens e cenas. A peça problematiza as questões femininas em uma sociedade dominada pelo machismo. Discute a violência, a opressão, a alienação e o rebaixamento da condição da mulher a um simples objeto. A linguagem é crua, direta, sem concessões. Um teatro de objetos muito próprio, cuja estética se afasta de algumas soluções mais ou menos corriqueiras nessa vertente do teatro de animação, como a presença de uma mesa como palco para os objetos e o ator na condição de um narrador ou contador de histórias. Os objetos por nós selecionados também não são exatamente transformados em personagens por meio da manipulação. Eles foram indispensáveis ao processo de criação, bem como dividem a cena com a atriz, não como meros acessórios, mas como autênticos parceiros, sem os quais o espetáculo não aconteceria. São valorizados enquanto presença cênica, a um só tempo material e simbólica, capazes de gerar imagens potentes a partir da interação com a atriz.

Cena do espetáculo A vida nos traz presentes inesperados.



Foto: Kayque Paiva

O espetáculo estreou em 4 de novembro de 2017, no espaço Sucata Cultural, em Dourados-MS, dentro da programação da mostra Solo de Quintal, evento promovido pelo Instituto Itaú Cultural³. De lá para cá, fizemos mais algumas apresentações em espaços alternativos da cidade. A recepção sempre foi bastante positiva; recebemos vários elogios e palavras de incentivo por parte dos espectadores, e principalmente das espectadoras, que nos procuram espontaneamente após as apresentações. Foi, sem dúvida, muito importante compartilhar esse trabalho com nossos estudantes e o público em geral. Certamente contribuímos, ainda que modestamente, para a formação de um olhar mais sensível e crítico. O que demonstra, mais uma vez, a importância da pesquisa em Artes Cênicas produzida no âmbito da universidade pública.

³ Ficha técnica: Concepção, roteiro, figurino e objetos: Vânia Marques e José Parente. Atuação: Vânia Marques. Direção: José Parente. Iluminação: Gil Esper. Apoio técnico: Rodrigo Bento. Produção: Núcleo Cena Viva (Dourados-MS).

Iniciação científica

Entre os trabalhos de iniciação científica que orientei nos últimos anos, gostaria de destacar os dois mais recentes, realizados em conjunto, entre os anos de 2021 e 2022, e que chegaram a bons resultados apesar das condições adversas do período pandêmico. Os estudantes Beatriz Gabrielle Rodrigues e Kayque Paiva vinham desenvolvendo um processo de investigação cênica por conta própria desde 2020 cujo estímulo inicial haviam sido os exercícios de máscara neutra ministrados por mim na disciplina Teatro de Animação daquele ano. Foram poucas aulas presenciais, logo interrompidas devido à pandemia, mas o suficiente para acender em ambos a vontade de mergulhar em um processo de criação artística. Isolados no início, cada um em sua cidade, criaram um primeiro vídeo experimental que acabou sendo contemplado em um edital de auxílio emergencial para artistas. Naquele momento, o audiovisual era praticamente a única possibilidade de expressão para os artistas em geral. Mais adiante, em meados de 2020, agora reunidos, vieram mais experiências em vídeo, que juntavam corpos, máscaras e objetos encontrados ao acaso nas ruas em uma sequência de imagens fragmentadas de grande impacto sensorial, como a que segue:

Experimentação cênica



Foto: Kayque Paiva

Um desses experimentos audiovisuais partiu da sensação de angústia perante a quantidade de lixo e garrafas vazias abandonadas nos espaços públicos, e do desejo de reciclá-las de alguma forma. O medo e a incerteza quanto ao futuro eram os sentimentos dominantes que contagiavam o processo que ambos desenvolviam naquele momento difícil. Foi então que eles me procuraram em busca de orientação. Logo identifiquei naquelas tentativas vários elementos recorrentes em grande parcela do teatro experimental contemporâneo, tais como uma certa abordagem performática, a recusa ao texto falado, a preferência pela imagem e a ressignificação de objetos. Projetos aceitos e aprovados, iniciamos uma pesquisa teórica a fim de compreender melhor alguns conceitos como teatro visual, hibridismo, imagem, símbolo, mito e arquétipo, entre outros. Este estudo fez com que ambos passassem a entender mais claramente a própria prática, até então realizada de maneira intuitiva, e contribuiu indicando caminhos para a continuidade da pesquisa. Com o relativo abrandamento das regras de isolamento social, eles puderam retomar os experimentos práticos, agora testando possibilidades em espaços públicos. Concluídas as iniciações científicas, Kayque e Beatriz seguem desenvolvendo sua pesquisa artística com foco nas relações entre corpo, máscara e objetos, em um viés performático, agora de forma mais embasada e consciente.

Considerações finais

Foram várias as ações de ensino, pesquisa e extensão além de atividades extracurriculares como oficinas e consultorias relacionadas ao teatro de animação desenvolvidas diretamente por mim, ou das quais participei como colaborador ao longo dos últimos anos. Por questões de espaço, optei por dar destaque a algumas delas; no entanto, gostaria de mencionar, ainda que brevemente, nessa parte final, a criação do TEANIMA – Grupo de Estudos em Teatro de Animação da UFGD, coordenado por mim, direcionado aos estudantes do curso e demais interessados, que pretende ser mais um espaço de reflexão e experimentação que incentive o surgimento de futuros projetos relacionados à área. Os primeiros encontros aconteceram no

segundo semestre de 2022, com a proposta de continuidade e de permanência a longo prazo.

Por fim, tem sido muito prazeroso observar o processo de propagação do teatro de animação nesse pedaço do interior do Brasil. Quando recebo notícias de que um estudante ou ex-estudante nosso está trabalhando o teatro de bonecos com seus alunos, construindo uma caixa de lambe-lambe, preparando uma performance com máscaras, ou ainda que se encantou com as possibilidades do teatro de sombras ou objetos, isto é para mim motivo de grande orgulho e alegria. Cumpre ressaltar a importância da universidade pública, gratuita e de qualidade, sem a qual tudo isso seria muito mais difícil, senão impossível.

Apesar de sua ainda curta trajetória, e das dificuldades naturais do percurso, o Teatro de Animação no âmbito da Universidade Federal da Grande Dourados-UFGD, vem cada vez mais abrindo novos caminhos, proporcionando valiosas experiências de aprendizagem aos seus estudantes, muitos dos quais incorporam os conhecimentos adquiridos às suas práticas artísticas e pedagógicas. Em paralelo, os espetáculos, performances e experimentos cênicos produzidos enriquecem a cena da cidade e da região, possibilitando ao público em geral uma experiência de fruição mais diversa e plural. Vida longa!

Bibliografia

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS. **Projeto político pedagógico do curso de graduação em Artes Cênicas**: Licenciatura e bacharelado. Dourados, 2017.

MOREIRA, M. H. S. A vivência docente do bolsista do PIBID Artes Cênicas no estágio supervisionado. *In*: BARROS, Ariane Guerra; JANIASKI, Flávia (org.).

Conversas com a escola: relatos do PIBID-UFGD Artes Cênicas/Teatro em escolas do MS. Assis: Triunfal; UFGD, 2017.

PARENTE, J. **A vida nos traz presentes inesperados**: contribuições do objeto em processos formativos cênicos e na encenação teatral. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

PARENTE, J.; SILVA, V. Teatro de bonecos na sala de aula: reflexões sobre experiências no estágio supervisionado. **Revista de humanidades, tecnologia e cultura**, Bauru, v. 11, n. 1, 2022.

SILVEIRA, S. M. **O teatro de bonecos como prática educativa**: um estudo dos limites e possibilidades nas séries iniciais do 1º grau na escola pública. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1997.



CORES, CORPOREIDADES E ALEGRIAS DE VIVER: CONVÍVIOS COM AS MÁSCARAS E MASCARAMENTOS DOS TEATROS DE TRADIÇÃO POPULAR DE MINAS GERAIS NO BRASIL

***COLORS, CORPORALITIES AND THE JOY OF LIVING: COEXISTENCE
WITH THE MASKS AND MASKING OF POPULAR THEATERS IN MINAS
GERAIS, BRAZIL***

***COLORES, CORPOREIDADES Y ALEGRÍAS DE VIVIR: CONVIVENCIA CON
LAS MÁSCARAS Y EL ENMASCARAMIENTO DE LOS TEATROS DE
TRADICIÓN POPULAR EN MINAS GERAIS EN BRASIL***

Bya Braga, Gabriel Couto Pereira e Jaciara Arguello Marschner

Bya Braga

Nome artístico de Maria Beatriz Braga Mendonça. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Pós-Graduação em Artes-Linha de Pesquisa Artes da Cena, Graduação em Teatro. Professora.

Pesquisadora do CNPq. Coordenadora do projeto de pesquisa "Cena e Bem-Estar: mapeamento e processo criativo a partir da atuação mascarada no Estado de Minas Gerais", que tem apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG, processo APQ-01825-21, edital nº 001/2021 DU). Líder do Laboratório de Pesquisa em Atuação Cênica (LAPA-UFGM/CNPq). Atriz e diretora cênica.

Gabriel Couto Pereira

Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Graduação em Teatro. Estudante pesquisador bolsista BDCTI VI FAPEMIG. Graduado em Cinema de Animação e Artes Digitais.

Mestre em Artes – linha de pesquisa Artes da cena. Integrante do LAPA-UFGM/CNPq. Ator.

Jaciara Arguello Marschner

Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Graduação em Teatro. Estudante pesquisadora bolsista BDCTI VI FAPEMIG. Integrante do LAPA-UFGM/CNPq.

Resumo

Este artigo apresenta um panorama e os resultados parciais de um projeto de pesquisa que visa apreender a atividade atual de mascarados e mascareiros nas performatividades da cultura popular mineira, a partir de revisão bibliográfica, em diálogo com o estudo da noção de bem-estar, a pesquisa em fontes orais e a realização de produção artística inspirada na pesquisa-criação. Destacam-se possíveis benefícios dos mascaramentos. Apresenta-se parte da produção artística e experiências de formação teatral em diálogo com as formas artísticas das diferentes tradições mineiras.

Palavras-chave: máscara, teatro de tradição popular, bem-estar, cultura popular, atuação performativa

Abstract

This article presents an overview and partial results of a research project that investigates the current masqueraders and mask makers in Minas Gerais' popular culture performativities, based on a bibliographical review, in dialogue with the notion of well-being, oral sources and artistic productions inspired in research-creation. It highlights possible benefits of masking. Part of the artistic production is also presented and theatrical training experiences in dialogue with the traditional artistic forms in Minas Gerais.

Keywords: mask, popular tradition theater, well-being, popular culture, performative acting

Resumen

Este artículo presenta un panorama y los resultados parciales de un proyecto de investigación que tiene como objetivo aprehender la actividad actual de enmascarados y mascareros en las performatividades de la Cultura Popular en Minas Gerais (Brasil), con base en una revisión bibliográfica, en diálogo con el estudio de la noción de bienestar, de investigación sobre las fuentes orales y la realización de producción artística inspirada en la investigación-creación. Se destacan posibles beneficios del enmascaramiento. Se presenta parte de la producción artística realizada y experiencias de formación teatral en diálogo con las formas artísticas de las diferentes tradiciones en Minas Gerais.

Palabras clave: máscara, teatro de tradición popular, bienestar, cultura popular, actuación performativa

Introdução

Neste texto, trazemos a compreensão sobre formas animadas estudadas no Grupo LAPA/CNPq da Universidade Federal de Minas Gerais, inserida no contexto das máscaras e da cultura popular, buscando ampliar o alcance do entendimento sobre o teatro de formas animadas, incluindo diversos mascaramentos presentes nas *brincadeiras*¹ performativas populares. Assim, neste contexto, tratamos das máscaras performativas com diferentes tipologias, tais como máscara-rostos, máscara-boneco, máscara-traje, máscara-pintura (*masquiagem*), entre outras figurações². Às manifestações da cultura popular com máscaras chamamos de *teatros de tradição popular*, no âmbito de uma crítica à noção colonial de teatro e de atuação cênica, sem uma cisão com as Artes Cênicas corporais (dança e mímica corpórea).

Trazemos aqui, portanto, a compreensão dos mascaramentos performativos populares em um campo mais expandido de observação e estudo, buscando tanto ampliar noções do teatro de formas animadas, quanto compreender a máscara para além da ideia de adereço ou parte de um figurino inserido em uma concepção de traje de folguedo. Consideramos máscaras como formas plásticas e existenciais para a aparição e transformação do ser em outro, dentro de um modo diverso da expressão teatral. Neste contexto, destacamos a fala da professora artista Helô Cardoso segundo a qual o “figurino é máscara” (VIANA; MOURA, 2017, p. 170) sendo,

¹ Optamos aqui por mencionar o termo *brincadeira* em vez de usar a denominação de folguedo, folia ou festa, enfatizando, assim, seu caráter de jogo performativo e aproximando da ideia de um *teatro de tradição popular*, uma denominação usada por Bya Braga em suas aulas e pesquisas no sentido de abrigar manifestações performativas brasileiras de tradição popular podendo valorizar suas corporeidades expressivas e mascaramentos dentro do campo cênico artístico. Adiante no texto, mencionaremos também o termo *brincador/a* ou *folião/ã* para nos referirmos às pessoas da própria comunidade que realizam e jogam a brincadeira de uma dada tradição. Sabemos que a palavra *brincante* também é um termo usado para designar o brincador da comunidade que realiza o festejo (a brincadeira). Mas, aqui optamos por usar o termo *brincante* para aquela pessoa que é de fora da comunidade que realiza o festejo, a folia, ou seja, uma pessoa que é de fora de determinada tradição festiva, mas pode se aproximar e brincar junto com os/as brincadores/as tradicionais. Isso reflete as pesquisas realizadas no Grupo LAPA-UFMG.

² Esta divisão tipológica de máscaras vem sendo proposta, difundida e revisada por Bya Braga nas aulas que ministra, desde 1999, de improvisação performativa e atuação com máscaras na UFMG (disciplina obrigatória de Improvisação na Graduação em Teatro da UFMG, por exemplo), com fins didáticos e apoiada em pesquisa de revisão bibliográfica e observação criadora participante ou não sobre máscaras por ela realizada e associada à atuação/cena física.

na prática, pouco produtivo separar uma coisa da outra, em se tratando do evento cênico no campo expandido. Os mascaramentos dos teatros de tradição popular podem, assim, contribuir com outras noções teatrais sobre adereço, figurino/traje, boneco, atuação, distinguindo-se em denominações/tipologias próprias a partir do termo máscara, expandindo etimologias conhecidas que a relacionam mais ao rosto humano³.

Na investigação do Grupo LAPA, são desenvolvidas premissas do jogo com as máscaras e a importância do vigor físico e da interação com o público na ação corporal do atuante, buscando o desenho e a técnica necessários por parte de quem joga com a máscara, inspirando-se em tradições festivas populares. O projeto de pesquisa em curso fortalece nosso entendimento de que o jogo de máscaras se realiza com um compartilhamento de corpos, um convívio, criando conjuntamente vida e significados múltiplos na coexistência de diversos seres, inclusive com os objetos. Trata-se de jogo e também de transformação de si, o que também podemos perceber nos depoimentos coletados de brincadores com máscaras de Minas Gerais. Deste modo, preferimos não nos referir às máscaras como algo inanimado, entendendo que a noção de vida traz, cada vez mais, complexidades. “O objeto no teatro é *figura*. [...] Objeto e figura são concretudes” (AMARAL, 2018, p. 112, grifo nosso). E a figura pode ser uma vivificação concreta, singular, uma aparição do conjunto de seres em convívio.

Caminhos da investigação

O enfoque da pesquisa é qualitativo, com a compreensão crítica interpretativa das experiências plurais estudadas, sem prescindir da criatividade (MINAYO, 2002). Estudos exploratórios sobre o tema da investigação vêm sendo feitos junto às publicações de A. M. Amaral (2018), O. Barroso (2007, 2019), F. Costa (2014), Luiza S. M. Costa e Carlos A. A. Pereira (2007), Z. Ligiéro (2019), B. Rabetti (2000), M. M. Siqueira e V. A. R. Padovam (2008), entre outras. A pesquisa em fontes orais se dá meio de

³ Não é nosso objetivo aqui uma discussão etimológica, mas esclarecemos que nos referimos aqui à relação da palavra máscara na língua portuguesa com a palavra italiana *maschera*, ou ainda com a palavra grega *prósopon*, em suas menções ao rosto.

entrevistas semiestruturadas⁴ com atadores/as mascarados/as. Das informações já recolhidas desenvolvem-se ainda ações inspiradas na pesquisa-criação (NELSON, 2014).

As entrevistas têm contribuído para se perceber melhor as brincadeiras e brincadores/as no contexto de teatros de tradição popular e em diálogo com a noção de bem-estar subjetivo⁵ das pessoas envolvidas em cada tradição. Na pesquisa, bem-estar não se restringe às discussões desenvolvimentistas e produtivistas, visando, assim, alcançar uma ideia de bem-viver⁶. Indagamos aos entrevistados, por meio do aplicativo WhatsApp⁷, sobre os aspectos relacionados à ludicidade de sua prática, à diversão e ao comportamento solidário. Buscamos compreender o bem-estar como um escape de automatismos, uma aparição de comportamentos de maior liberdade, na ação em comunidade, e ao conceito subjetivo de alegria de viver.

Além disso, como parte do escopo do projeto, produções artísticas têm sido realizadas. Jaciara A. Marschner já produziu uma série de pinturas de máscaras e mascaramentos e Gabriel C. Pereira confeccionou máscaras específicas (máscaras-rostos) de Folias de Reis, tudo com base na cultura popular mineira, processo de investigação que é inspirado na pesquisa-criação. Isso gerou uma micro-exposição artística e uma palestra performativa⁸. Além disso, estes materiais e as experiências da pesquisa auxiliaram e integraram a composição cênica do espetáculo *Teatro à venda: comédias Populares* (2022)⁹.

⁴ Estratégia de coleta de informações do projeto que inclui um Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

⁵ Vide SIQUEIRA e PADOVAM (2008) sobre histórico e contextualização do bem-estar.

⁶ O bem-viver é um tema que busca debater alternativas para a visão desenvolvimentista da ideia de bem-estar (ACOSTA, 2016).

⁷ Devido às medidas sanitárias vigentes na pandemia e limitações de orçamento da pesquisa apoiada pela FAPEMIG, tal aplicativo promoveu a coleta de informações na forma de textos, videochamadas, imagens e vídeos.

⁸ As autoras e autor deste texto realizaram estes eventos na Escola de Belas Artes da UFMG, em dezembro de 2022, no evento oficial comemorativo dos 65 anos desta escola.

⁹ Espetáculo concebido e dirigido por Bya Braga na Graduação em Teatro da EBA-UFMG, apresentado nos dias 07, 10 e 11 de dezembro de 2022 na arena da Casa FUNARTE Liberdade, em Belo Horizonte-MG, com 17 estudantes de teatro na atuação, quatro técnicos de artes cênicas e assessoria de um estudante pesquisador do projeto.

Em busca de reconhecimentos diversos

Resultados parciais já descortinados no processo da investigação permitem notar o entusiasmo dos(as) entrevistados(as) ao falarem sobre o uso da máscara nas brincadeiras (festas) que participam, expressado por meio da generosidade do compartilhamento de informações conosco e na animação de responder às perguntas do próprio questionário. As respostas têm sido todas afirmativas nas questões que dizem respeito à relação do bem-estar com o uso da máscara nos festejos, e seu uso benéfico parece ser motivado principalmente pela promoção da autoestima por meio do reconhecimento das manifestações tradicionais das quais participam e pelo sentimento de coletividade e pertencimento.

Analisando as respostas dos entrevistados diante das perguntas que se debruçam sobre a relação da alegria com o uso da máscara, expressões relacionadas ao reconhecimento da cultura local, a valorização da tradição e sobre a recuperação da cultura local aparecem com frequência, vinculadas ao sentimento de autoestima e alegria de brincadores. O reconhecimento fortalece identidades e o entendimento de sua contribuição para a sociedade (COLARES, 2006).

Das entrevistas realizadas, destacamos que na cidade de Montes Claros reincorporou-se em 2022 o uso da máscara na Marujada da Festa de Agosto¹⁰. Segundo Cleiton Francisco da Cruz, contramestre e mascareiro da Marujada, foi por meio da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc, regulamentada no Brasil em 2020, que a confecção das máscaras, usadas 40 anos atrás, pôde ser retomada para as brincadeiras. Na recriação delas, o uso de materiais antigos tradicionais, que Cleiton conheceu quando criança, foram respeitados, acrescentando-se alguns elementos autorais – uma “marca dele”, como disse, na pintura que reveste a máscara, feito com “pinceladas” características de tinta a óleo, mostrando grande satisfação nisso. Cleiton declarou ter sido significativo conseguir manter a tradição e o uso da máscara

¹⁰ Existentes há mais de 180 anos, as Festas de Agosto acontecem anualmente no município de Montes Claros, em homenagem e devoção a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e ao Divino Espírito Santo, contando com a participação de dezenas de Congadas, Marujadas e grupos de Reisado.

viva, resgatando-a no tempo presente – algo testemunhado por ele ser preservado pela família. Lembrando Colares (2006), as manifestações da cultura popular estão inseridas no tempo presente, revelando, assim, seu próprio dinamismo e força de permanência. Segundo o mascareiro, reincorporar a máscara na marujada deixou “o terno¹¹ e a própria comunidade mais alegre”, como comentou, chamando mais atenção das pessoas na rua, curiosas para saber quem está por baixo daquela figura, e também por seu uso, no tempo presente, se tratar de uma novidade na Festa de Agosto. A brincadeira também se apresentou com melhor visualidade plástica, o que colaborou na motivação para continuá-la. O acesso a fomentos públicos culturais foi, ainda, mencionado, de modo explícito, como meio de reconhecimento e valor, gerando autoestima e transformações positivas.

Fábio Alves e Adailton Rodrigues de Jesus, brincadores e *caretas* de Reis de Boi e Cavalhada de Brejo do Amparo, distrito da cidade de Januária, ressaltaram que com o apoio de fomento público, a festa aumentou em comparecimento, despertando mais interesse da comunidade.¹² Ambos ressaltaram como se tornou frequente serem perguntados quando ocorrerá a festa, e percebem também a vinda pessoas de outros distritos na brincadeira mascarada. Ao responderem sobre as sensações que a máscara despertaria ao usá-la, afirmam que a alegria e o riso são provocados fundamentalmente pela recepção positiva do público no jogo interativo com as máscaras. Segundo O. Barroso (2017), “o riso brincante é, principalmente, um riso coletivo. Um riso que se engendra em comunidade, que nasce da embriaguez comum, das relações íntimas e do contato corporal, entre brincantes e comunidade”. Adailton comentou que a alegria dos espectadores é contagiante, fazendo que durante a festa ele “fique sorrindo debaixo da sua máscara”. A plateia ri, interage e até pode sentir medo pela figura mascarada,

¹¹ A palavra *terno* faz referência ao Terno de reis (de Folia de reis), cuja expressão remete aos três Reis Magos nesta brincadeira, um teatro de tradição que faz parte da herança cultural e artística brasileira, integrada ao catolicismo popular.

¹² Há um vídeo de divulgação da Cavalhada do Brejo do Amparo, em Minas Gerais, com detalhamentos da realização da festividade, mostrando a presença do palhaço da cavalhada (ou *caretas* ou *espias* ou *vaqueiros*), disponível em <https://youtu.be/cXwUKP28pdA?t=104>. Acesso em: 10 fev. 2023.

quando o *careta* usa uma máscara industrial de látex de halloween¹³. O riso da plateia também é provocado pelo jogo corporal do brincador, com piruetas, saltando para pedir dinheiro e caindo no chão, fazendo uma coreografia vigorosa com a intenção de provocar o riso¹⁴.

Em direção à coletividade e à sociabilidade alegre

O sentimento festivo de alegria, nas palavras do contramestre Cleiton F. da Cruz, surge principalmente por “fazer parte do todo, fazer parte da festa, ser a festa”. A máscara parece provocar uma entrega do grupo que compõe a marujada à coletividade, gerando sentimento de pertencimento e integração a ponto de “o eu tornar nós”. Em suas palavras, “quando a gente tá tocando mesmo, ali é uma simbiose total, todos dependem de todos. A união entre as pessoas do terno [de reis] se faz muito grande quando estamos tocando. As pessoas que estão assistindo se aproximam e conseguimos arrastar essa multidão pela rua, cantando juntos. A união é muito grande”¹⁵.

As pessoas entrevistadas revelaram um entendimento sobre as mascaradas como promovedoras de algo próximo ao que a OMS define como bem-estar e saúde (FANCOURT; FINN, 2019, p. 2), comentando sobre a redução de doenças emocionais resultantes da ausência de apoio social. Cleiton afirma que a realização da Marujada contribui para as pessoas se sentirem menos sozinhas e permite que pessoas de terceira idade que compõem o grupo encontrem, nos ensaios do terno, oportunidade de convivência e socialização, brincando, conversando e relembando festas antigas. Fábio Alves também comenta como a coletividade é fundamental para a festa do Reis de Bois e antecede a própria realização da brincadeira,

¹³ Há outros vídeos de divulgação do *Rei de Bois* nos quais vemos as figuras dos *caretas* e o desenrolar da brincadeira, disponíveis em https://www.youtube.com/watch?v=3ON0bye9e_8 (aos 01:57 minutos) e <https://www.youtube.com/watch?v=llcjO68fDao> (aos 01:01 minutos). Acesso em: 24 fev. 2023.

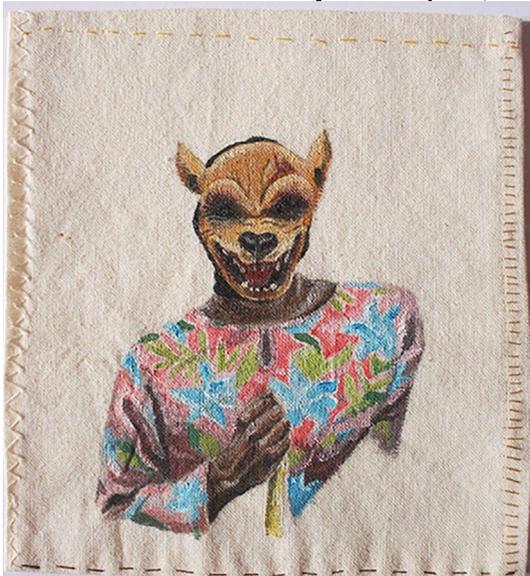
¹⁴ Nas pesquisas de F. Costa (2014), ao mencionar sobre o jogo de transmutação da máscara, é dito sobre o vigor corporal dos brincadores de Bumba-meu-boi (p. 17-67), o que vimos nos vídeos citados na nota de rodapé anterior sobre a brincadeira do Rei de Bois em Brejo do Amparo, em Minas Gerais (aos 2:36 minutos do primeiro vídeo e aos 01:07 do segundo vídeo).

¹⁵ Não nos é possível aqui, por limitações de espaço, difundir reflexões surgidas na pesquisa diante de depoimentos tão ricos e dialogando mais amplamente com leitura de autores e autoras que refletem sobre máscaras. Esperamos realizar isso em outra oportunidade.

agregando toda gente para atuar, cantar ou mesmo arrancar a taquara no mato a fim de confeccionar a estrutura do Boi (máscara-boneco).

Nas primeiras devolutivas às pessoas entrevistadas, foram mostradas as produções artísticas realizadas no projeto, como as pinturas de máscaras. Houve grande entusiasmo na recepção da arte visual da máscara, com identificação imediata de brincadores nela: “Olha lá o Juninho [do grupo de Reis de Boi], filho do Fabrício, usando a máscara!”.

Careta da festa de Reis de Boi - Brejo do Amparo, Januária, MG.



Pintura em tecido e foto de Jaciara A. Marschner para a pesquisa.

Boi e Jaraguá, Reis de Boi - Brejo do Amparo, Januária, MG



Pintura em tecido e foto de Jaciara A. Marschner para a pesquisa.

Processos criativos e o fortalecimento de ânimos

A pesquisa teórica do projeto embasou a realização de outros processos criativos, entre eles, a realização de dois conjuntos de mascaramentos de referência pelo bolsista Gabriel C. Pereira. Um deles abrigou máscaras da Folia de Reis do distrito de Fidalgo, com a *Folia-de-Reis e São Sebastião*, pertencente ao município de Lagoa Santa, e o outro, as máscaras da Folia de Reis de Juiz de Fora, com a *Folia-de-Reis Esplendor de Nossa Senhora*, que tem distintas formas de comportamento, *sotaques* ou ainda corporeidades¹⁶. Foram também realizadas experiências de ações de sistematização e formação teatral no diálogo com tais mascaramentos.

Entre os brincadores foliões-de-reis das diferentes localidades supramencionadas, observamos ações similares com movimentos intensos, com sapateado, sempre acompanhados por músicos nas apresentações itinerantes. Mas, mesmo similar, a linguagem corporal dentro da diversidade de uma festa pode variar entre brincadores da mesma cidade ou região, incluindo desafios de virtuosismo e expressividades distintas, inclusive vocais e poéticas. Isso nos inspirou a experimentar modos de ativação da atitude brincante e mascareira no contexto da composição do espetáculo *Teatro à venda: comédias populares*, de 2022.

A preparação performativa dos/as atores/as do espetáculo envolveu, entre outros elementos já praticados em aulas para o jogo cênico de máscaras por Bya Braga, o ritmo do Calango¹⁷, fortalecendo a expressão alegre, espontânea, com desafios de tirar versos improvisados¹⁸. Junto a ele, foi experimentado o sapateado rítmico da Catira¹⁹, ou Cateretê, com

¹⁶ Compreende-se aqui a corporeidade como resultante da complexidade da evolução do ser, com o corpo revelando histórias, memórias, expressividades, desejos, percepções na relação com o mundo. A corporeidade, movida também por meio do mascaramento, se concretiza em outra existência, convivial, mutante, em outra forma animada de se viver.

¹⁷ Presente em todo o território mineiro, o Calango é um ritmo quaternário acompanhado de viola, pandeiro, caixa-de-fofia e sanfona, por poucos acordes dos instrumentos harmônicos.

¹⁸ Até onde conseguimos avançar na pesquisa, observamos que as corporeidades performativas das máscaras, suas atuações gestuais, tanto no Fidalgo, como na Zona-da-Mata, não demonstraram possuir expressões corporais codificadas ou mesmo um tipo de dança fixa.

¹⁹ A Catira nasce da fusão entre o sapateado ibérico e as influências afro indígenas no tempo do Brasil colônia (TEIXEIRA, 2012), tratando-se de uma das primeiras danças brasileiras observadas, “coreografia índia sabiamente aproveitada pelo catequista, tal qual se fizera com a dança do Cururu e Santa Cruz” (2012, p. 17).

movimentos expressivos vigorosos de giros e piruetas, possibilitando sistematizar e unificar os dois “sotaques” de folias mascareiras trabalhados²⁰. Teixeira (2012, p. 53) faz questão de sublinhar o caráter participativo e vigoroso da Catira, sendo ela “linguagem de explanação e representação da vida”, o que entendemos corresponder a uma vida alegre e a ativação de um corpo-afeto importante no trabalho com a máscara.

O uso no espetáculo de *masquiagem*²¹ que dialogava com a visualidade brincante, bem como de máscaras de Folias confeccionadas no projeto de pesquisa, também ativou uma prontidão física e o desenho corporal na atuação, propiciando aparições bem humoradas de figuras próximas de *caretas*²².

Considerações

A investigação sobre a importância intrínseca das brincadeiras mineiras, nas quais as máscaras e mascaramentos, com suas cores, corporeidades e alegrias de viver próprias assumem papel de protagonismo, pode revelar como sua função de jogo, no exercício lúdico, criativo e interativo, dentro das comunidades, é parte fundante da identidade, do pertencimento e bem-estar das pessoas participantes. Há nos teatros de tradição popular outros modos de representação nacional das artes performativas, com evidente caráter multidisciplinar e transversal, com a evocação da animação de objetos diversos em jogo, bem como a emanação da imensa riqueza artística e científica que tais manifestações possuem.

E se manifestações performativas mascaradas populares mineiras atendem também à promoção do bem-estar de suas comunidades de origem,

²⁰ Calango e Catira foram propostas trazidas pelo pesquisador bolsista Gabriel C. Pereira a partir das investigações no projeto.

²¹ Termo que Bya Braga utiliza em suas aulas de improvisação e composição de mascaramentos quando estes se apoiam em caracterizações mascareiras com maquiagens mais grotescas, exageradas, incluindo pinturas, apliques de materiais (pelos, verrugas, acetos, etc) e fazendo referência às figuras (personagens) da cultura popular brasileira. Segundo ela, tal terminologia pode se relacionar aos estudos de artistas e pesquisadores teatrais sobre o grotesco, aos tipos de mascaramentos encontrados no teatro oriental ou mesmo nas manifestações performativas ameríndias ou, ainda, falar da reunião entre máscara e maquiagem de modo mais prático. De todo modo, isso merece maiores pesquisas.

²² Imagens de atuação, de cenas e escritas das trovas populares do espetáculo mencionado podem ser vistas nos perfis do Instagram @teatroavenda e @byaprofessorinha. Acesso em: 6 jan. 2023.

como a pesquisa a partir da qual este artigo é escrito busca compreender, podendo ainda nos ensinar como inovar nas artes cênicas, faz-se urgente a proliferação de programas de apoio e políticas públicas voltadas especificamente para suas manutenções, interações e aparições²³.

O saber chegar e saber sair, como se diz nas comunidades pesquisadas, é meio fundamental do saber investigar criadoramente neste contexto. Para a saída, ou seja, a finalização do projeto que aqui apresentamos em breve panorama, ainda realizaremos as devolutivas programadas com, também, a produção bibliográfica de um e-book ilustrado, apresentando uma cartografia poética da pesquisa, em um tipo de mapa criativo de mascaradas mineiras.

Pedindo licença aos/às donos/as da casa, continuaremos na jornada e na luta pela valorização do legado dos teatros de tradição popular mascareira de nossa Minas Gerais.

Bibliografia

ACOSTA, Alberto. **O bem viver**: uma oportunidade para imaginar outros mundos. Tradução de Tadeu Breda. São Paulo: Autonomia Literária; Elefante, 2016.

AMARAL, Ana Maria. Do objeto à figura e da imagem à forma. **Móin-Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 1, n. 12, p. 110-129, 2018. DOI: <https://doi.org/10.5965/2595034701122014110>. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701122014110>. Acesso em: 22 dez. 2022.

BARROSO, Oswald. **Máscaras**: do teatro ritual ao teatro brincante. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019.

BARROSO, Oswald. O riso brincante do Nordeste. **Rebento**, São Paulo, n. 7, p. 233-265, dezembro 2017. Disponível em: <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/237>. Acesso em: 3 mar. 2023.

BRASIL. Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade

²³ Na UFMG existe a legislação sobre o reconhecimento de Notório Saber que visa fortalecer os saberes tradicionais. Disponível em: <file:///C:/Users/EBA/Downloads/01rescomp2020.pdf>. Acesso em: 6 jan. 2023.

pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2010. **Diário Oficial da União**, Brasília, DF, 30 jun. 2020b, p. 1. Disponível em:

<https://bit.ly/2XWE9y2>. Acesso em: 5 jan. 2023.

COLARES, M. L.C. Duarte. **A tradição no mundo contemporâneo**: análise dos caboclinhos montesclarenses terno de congado das festas de agosto. 2006.

Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES. Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Social, Montes Claros. 2006.

COSTA, Felisberto Sabino da. **Sob o signo de Janus**: a presença da máscara no bumba-meu-boi, no cavalo-marinho e outros aportes da contemporaneidade. São Paulo: Annablume, 2014.

COSTA, Luiza Santos Moreira da; PEREIRA, Carlos Américo Alves. Bem-estar Subjetivo: aspectos conceituais. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**. Rio de Janeiro, v. 59, n. 1, p. 72-80, jun. 2007. Disponível em:

http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672007000100008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 7 jan. 2023.

FANCOURT, D; FINN S. **What is the evidence on the role of the arts in improving health and well-being?** A scoping review. Copenhagen: WHO Regional Office for Europe; 2019 (Health Evidence Network (HEN) synthesis report 67).

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das origens**: estudos das performances afro-ameríndias. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

MINAYO, Maria C. de S. **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

NELSON, Robin. **Practice as research in the arts**: principals, protocols, pedagogies, resistances. Londres: Palgrave Macmillan, 2014.

RABETTI, Betti. Memórias e culturas do popular no Teatro. **O Percevejo**. Rio de Janeiro, v. 8, p. 3-18, 2000.

SIQUEIRA, M. M.; PADOVAM V. A. R. Bases teóricas de bem-estar subjetivo, bem-estar psicológico e bem-estar no trabalho **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 24, n. 2, jun. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-37722008000200010>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ptp/a/ZkX7Q4gd9mLQXnH7xbMgbpM/?lang=pt>. Acesso em: 14 dez 2022.

TEIXEIRA, Maisa França. **Espaços e territorialidades do “festejar” da Catira no estado de Goiás**. 2012. 169f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

VIANA, FAUSTO; MOURA, C. Bassi de (org.). **Dos bastidores eu vejo o mundo**: cenografia, figurino, maquiagem e mais. v. I. São Paulo: EACH/USP, 2017.



TEATRO DE JOÃO REDONDO DO RIO GRANDE DO NORTE: TRANSMISSÃO DO SABER E DA PRÁTICA PELA INTERNET

*JOÃO REDONDO THEATER AT RIO GRANDE DO NORTE:
TRANSMITTING KNOWLEDGE AND PRACTICE THROUGH THE
INTERNET*

*TEATRO DE JOÃO REDONDO DO RIO GRANDE DO NORTE:
TRANSMISIÓN DE SABERES Y PRÁCTICAS POR INTERNET*

Zildalte Ramos de Macêdo

Zildalte Ramos de Macêdo

Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), sob orientação do PhD Luiz Assunção. Área de estudo: Memória, Identidade e Cultura Popular. Pesquisadora do Teatro de João Redondo do RN, com ênfase nos processos de construção e de transformação da prática e do saber. Professora de Artes Visuais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN). Bonequeira do grupo de teatro de bonecos Os Galantes. Autora do livro *Show de Mamulengos de Heraldo Lins: construções e transformações de um espetáculo da cultura popular* (2015).

Resumo

Este artigo, fruto de uma pesquisa de doutorado, se propõe a informar o que é o Teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte e a refletir sobre o processo de transmissão e de construção desse tipo de teatro diante das novas tecnologias, em especial a internet. A metodologia aplicada foi a observação participante e análise dos dados utilizando teóricos que refletem sobre a cultura popular e a internet, como Bosi, Hine, Zumthor, Hall e Johnson.

Palavras-chave: cultura popular, tecnologia, transformação

Abstract

This article, derived from a doctoral research, presents the João Redondo Theater of Rio Grande do Norte and reflects on how it is transmitted and constructed in the face of new technologies, especially the internet. Participant observation and data analysis based on scholars of popular culture and internet, such as Bosi, Hine, Zumthor, Hall and Johnson inform the methodological framework.

Keywords: popular culture, technology, transformation

Resumen

Este artículo es resultado de una investigación de doctorado y se propone informar qué es el Teatro de João Redondo de Rio Grande do Norte así como reflexionar sobre el proceso de transmisión y construcción de este tipo de teatro frente a las nuevas tecnologías, en particular la internet. La metodología aplicada fue la observación participante y el análisis de datos utilizando teóricos que reflexionan sobre la cultura popular e internet, como Bosi, Hine, Zumthor, Hall y Johnson.

Palabras clave: cultura popular, tecnología, transformación

O teatro de João Redondo do RN

O Teatro de Bonecos Popular do Nordeste (TBPN) recebe nomes diferentes dependendo da localidade, porém, pelas características identitárias que possui, forma um único corpo cultural. Em Pernambuco ele é conhecido como Mamulengo; na Paraíba, como Babau; no Ceará, como Cassimiro Coco; e no Rio Grande do Norte, como João Redondo, nomenclatura ainda muito

utilizada pelos mestres¹ que fazem a brincadeira² há mais tempo. Neste texto trataremos do teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte, estado onde a pesquisa foi realizada.

Este tipo de teatro é partícipe de um universo complexo da cultura popular que articula saberes e valores simbólicos em suas manifestações, transmitidos quase que em sua totalidade pela oralidade, seja ela presencial, mantendo uma tradição, seja por meio das mídias, criando assim novas formas e valores para a brincadeira. Diferencia-se dos demais teatros de bonecos existentes mundo afora pelas características que lhe dão identidade, trabalha com códigos próprios, possui estrutura e elementos singulares que foram sendo construídos, reelaborados e incorporados ao longo dos tempos.

Acredita-se que ele seja um dos produtos que resultou das construções e transformações do teatro trazido pelos jesuítas portugueses para o Brasil em tempos coloniais com fins religiosos³ para catequizar os nativos, e depois se cruzou com o teatro de bonecos trazido pelos africanos escravizados. Ao migrar do espaço religioso para o profano, o teatro de bonecos foi sendo transformado pelas mãos do povo, ganhando novos elementos, sentidos, significados, valores simbólicos, estruturas e códigos próprios ao expressar o cotidiano do grupo em que o teatro se construía.

Encenado com bonecos, que se tornam o duplo do artista ao manipulá-los por trás de uma tolda⁴, este tipo de teatro se construiu inicialmente para deleite da plateia adulta, embora à primeira vista possa parecer que é um teatro feito para crianças, pelo fato de se utilizar bonecos de luva⁵ e de vara⁶.

Em sua performance tradicional, os bonecos são debochados, sarcásticos, preconceituosos, soltam palavrões, expressam críticas ao poder, fazem cenas de escatologias, de violência e de sexo. Enredam-se em conflitos sociais, invertendo hierarquias, criando um ambiente onde o oprimido tem

¹ Atribuído às pessoas que sabem fazer e ensinar a sua prática e saber. Termo também utilizado pelos próprios brincantes.

² Refere-se às manifestações de teatro ou de dança da cultura popular.

³ Suposições dos seus pesquisadores, pois não há registro que comprove o início do teatro de bonecos em terras brasileiras (BORBA FILHO, 1966).

⁴ Empanada, biombo, cenário, tolda. Armação feita de metal, madeira ou cano plástico, revestida com tecido.

⁵ A cabeça do boneco é colada a um camisão que veste a mão do mestre como uma luva.

⁶ O boneco é preso a uma vara.

oportunidade de se rebelar contra o opressor, desmoralizando-o perante uma plateia que se identifica com o drama. É uma luta entre o poder e o subalterno, o bem e o mal, o moral e o imoral, o certo e o errado. Muitas vezes este tipo de teatro é utilizado por seus mestres para expressar as insatisfações de seu povo ou pessoais.

Podemos observar que o teatro de João Redondo contemporâneo articula vários elementos e estruturas resultantes de construções feitas no passado que se integram às inovações e contextos diferentes, levando-o a se reelaborar e a se transformar para que valores e sentidos sejam compartilhados e aceitos por sua plateia e contratantes. Na contemporaneidade, o referido teatro dialoga e negocia com o que é considerado pela sociedade como politicamente correto⁷, isto é, uso de falas que não gerem preconceitos, racismos, bullying, uma vez que o contexto sociopolítico em que ele atua é diferente do que ele conhecia no passado, acarretando transformações e embates dentro do próprio teatro, assim confirmando o pensamento de Hall (2003) de que a cultura popular é a própria arena onde ocorre o encontro de forças que emergem da própria sociedade.

Outros elementos que conferem identidade ao referido teatro são: o linguajar nordestino nas falas dos bonecos; os personagens retirados do imaginário popular: a alma, o Jaraguá, o diabo; a utilização de animais comuns no dia a dia do meio rural: o jacaré, a cobra, o boi, a ovelha, o bode, o urubu; a figura do vaqueiro e dos donos de terras: o Coronel, o Baltazar, o Benedito⁸ e o Capitão João Redondo⁹; o poder com os policiais ou soldados; a figura feminina que pode representar viúvas, mães, donzelas, beatas, mulheres de moral duvidosa; o médico, o advogado, o professor, o padre, a benzedeira, o xangozeiro¹⁰, a cigana, a mãe, o pai, o músico, o bêbado, o valentão, o maconheiro etc. Pela lista de personagens aqui apresentada, logo se vê que

⁷ Movimento nascido na luta pelos Direitos Civis nos Estados Unidos da América, na década de 1960, amplificado com a queda do muro de Berlim em 1990. Seu objetivo é isentar a linguagem de discriminação e ofensa, substituindo termos e adjetivos, expressões, piadas, imagens e representações a fim de evitar o racismo, o sexismo, o machismo e a homofobia (CARRICO *apud* MÓIN MÓIN, 2016, p. 103).

⁸ Também chamado de Baltazar, Cassimiro Coco, Babau etc.

⁹ Também conhecido por Coronel Mané Pacaru, Coronel Manelzinho.

¹⁰ Aquele que é filho ou adepto do orixá Xangô. Termo também utilizado popularmente para se referir àquele que pratica macumba.

o teatro coloca em relevo o próprio grupo ou a sociedade em que ele foi construído.

Este teatro tem se diferenciado dos demais tipos de teatros de bonecos existentes pelo mundo por uso de seus personagens-tipo¹¹, linguajar nordestino, improvisação, repente, cordel, forró, *loas*¹², passagens¹³; sem esses elementos ele seria apenas mais um teatro de bonecos comum¹⁴, sem identidade própria.

A transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo se dá, em grande parte, pela oralidade desde épocas remotas. Ela continua a acontecer de forma direta (de pai para filho ou entre pessoas da mesma comunidade) ou indireta (por meios tecnológicos e impressos).

Com o passar dos tempos e o surgimento das inovações tecnológicas, da indústria cultural e do que se passou a chamar de politicamente correto, o teatro de João Redondo vem se reelaborando para se adaptar aos novos contextos. Tem estabelecido um diálogo com a tecnologia e com a indústria cultural, demonstrando sua capacidade de se ressignificar frente às transformações do mundo moderno, sem perder sua identidade calcada na tradição de seus elementos. Muitos de seus mestres têm optado pelo politicamente correto e por apresentações para crianças em escolas, porém voltando, sempre que possível, aos textos da tradição com seus bonecos, agradando sua freguesia e plateia adulta. Observa-se que o próprio mestre tem procurado analisar seu fazer e a sociedade atual na tentativa de contextualizar seu teatro.

¹¹ Segundo Alcure (2001, p. 141), “a concepção de um personagem-tipo está relacionada a questões que envolvem o gênero humano: temperamentos diversos, múltiplos papéis sociais, estratificação da sociedade, trabalho, valores, caráteres, o meio sociocultural em que vive. Características sintetizadas em máscaras sociais fixas, figuras passíveis de atravessar as distâncias temporais readaptando-se a todo momento, mas remetendo-se a algo durável e universal. O personagem tipo atualiza-se”.

¹² Prólogos com a função de conquistar a simpatia da plateia. Segundo Adriana Alcure (2007, p. 18), são chamadas também de glosas de aguardente por serem muitas vezes criadas numa mesa de bar entre um gole e outro de cachaça.

¹³ Histórias contadas, criadas e/ou improvisadas durante o espetáculo.

¹⁴ Possui estrutura diferente do teatro TBP: autoria, linearidade, tema e personagens específicos.

Mestre Alisson e a internet

Mestre Alisson com os bonecos João Redondo e Perereca.



O mestre Alisson, Antonio Alisson Ferreira da Costa, nasceu em 12 de junho de 2003, na cidade de Passa e Fica (RN), estuda Agronomia na Universidade Federal da Paraíba, mora com os pais no sítio Bola Velha em Tacima (PB), próximo à sua cidade natal. Influenciado pelo teatro feito pelo seu avô, o mestre Francisquinho¹⁵ de Passa e Fica, aos dez anos fez sua primeira apresentação pública na creche em que sua mãe trabalhava com bonecos confeccionados por ele. Aconselhado pelo seu tio Elias, começou a pesquisar na internet outros mestres e selecionou dois deles como referência para seu aprendizado: mestre Raul dos Mamulengos e mestre Heraldo Lins. O seu tio Elias indicou esses dois mestres¹⁶ por considerá-los uma boa referência para seu aprendizado e por ter material deles disponível no YouTube.

Com o mestre Raul dos Mamulengos, ele observou como confeccionar os bonecos, e com o mestre Heraldo Lins, como fazer um teatro

¹⁵ Mestre Francisquinho faz um teatro como aprendeu com os seus mestres no passado: mestre Bilinha e mestre Rato. É memória viva, um livro a ser estudado.

¹⁶ Mestre Raul dos Mamulengos é um exímio construtor de bonecos em madeira umburana ou mulungu. Mestre Heraldo Lins fazia cerca de 200 apresentações anuais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HnkQsZzBB8>. Acesso em: 16 mai. 2023.

contextualizado com a sociedade atual, dinâmico, enxuto e politicamente correto. Em 2017, durante uma conversa, ele disse:

Eu gosto muito do show de Heraldo Lins. Nunca tive a oportunidade de assistir assim olhando direto, olhando mesmo, entende? Gosto muito mesmo. Aprendo as falas dos bonecos dele e imito as vozes também. Outro que eu gosto é Raul dos Mamulengos. Os bonecos dele são muito bonitos, bem feitos. É com ele que eu aprendi a fazer os meus bonecos, olhando os dele. Mas também não conheço ele assim pessoalmente. Tenho vontade de conhecer eles. E outros mamulengueiros também. Só conheço o meu avô até agora!

Com a internet ele teve um aprendizado calcado na virtualidade, na fragmentação do conhecimento, na não experiência *in loco*, dentro de um universo de múltiplas interpretações e de diferentes percepções. Ele também passou a assistir pelo YouTube a programas de humor de variados artistas para desenvolver a criatividade, o que o levou posteriormente a se desprender dos textos decorados por ele, do teatro feito pelo mestre Heraldo Lins. O mestre Alisson comentou o seguinte:

No começo eu imitava tudo do teatro de Heraldo Lins: os personagens, a fala, a voz, tudo, tudo. Eu queria aprender a fazer como ele. Vou criar o meu próprio teatro, mas antes tenho que olhar os outros fazendo, ainda estou aprendendo. Observo o meu avô também, mas observo a plateia e às vezes eu vejo que as pessoas não entendem o que os bonecos falam, não riem. Eu quero fazer o povo rir.

O processo de aprendizagem da prática e do saber do mestre Alisson é um exemplo de como a cultura popular resiste e se adapta aos novos contextos que lhe são apresentados. Apesar de ter o avô como referência para a sua formação de brincante, buscou na internet outros referenciais que pudessem contribuir para o seu processo de aprendizagem por perceber que o teatro feito pelo seu avô não atende com eficácia à plateia atual¹⁷. Assim, optou por construir o seu teatro ajustando-o para atender a qualquer tipo de plateia. Observou que teria que buscar algo que lhe ajudasse a construir o seu teatro para uma plateia que vive num mundo tecnológico e consome

¹⁷ A plateia na atualidade é bem diversificada podendo ser formada por pessoas familiarizadas ou não com os códigos do teatro.

produtos da indústria cultural. Por meio da internet, o mestre Alisson construiu o seu teatro fazendo uma bricolagem¹⁸ de passagens e personagens utilizados pelo seu avô, pelo mestre Heraldo Lins e criados por ele. Com o tempo, ele conseguiu encontrar o próprio caminho dentro de um processo de criatividade, reelaborações e adaptações. Hoje, seu teatro é tematizado ao gosto do freguês, é moral e didático, podendo ser assistido por qualquer tipo de plateia, o tempo de apresentação é estipulado no contrato. Ele se apresenta em escolas, praças e eventos diversos.

Essa nova forma de transmissão e aprendizado de um saber faz parte da sociedade atual, que trabalha para que a tradição na cultura popular se reconstrua em diálogo com as inovações, inserida numa “arena de consenso e resistência”, como diria Hall (2003). A prática e o saber do teatro de João Redondo no YouTube ou em qualquer outro espaço da internet experimenta e vive nova forma de resistência e de negociação com o poder de gerar transformações de valores simbólicos e sentidos que por muito tempo lhe deram identidade.

Ademais, podemos considerar a “cultura participativa” do YouTube, debatida por Burgess e Green (2009) como uma relação entre tecnologias digitais mais acessíveis a seus usuários, como sendo potencialmente libertária. Um vídeo postado no YouTube rompe com o tempo e o espaço e virtualiza a informação, que pode ser acessada globalmente por pessoas de variadas culturas. O saber e a prática do teatro de João Redondo, ao habitar o universo da internet, se abre para o mundo, perde de certa forma os seus domínios, uma vez que agora pode ser visualizado, lido e interpretado de múltiplas formas, pois já não se obriga a uma transmissão de forma direta pelo mestre – este que pode nem saber quem são os seus assistentes e aprendizes.

Uma transmissão de práticas e de saberes do referido teatro pela internet modifica também a rede de consentimentos que continua a existir, mas com outra natureza. O consentimento é dado a todos os seus assistentes que queiram utilizar o saber e dele fazer a sua prática como ocorre numa

¹⁸ Seleção e sintetização dos elementos do teatro de outros mestres para elaborar o seu.

transmissão de forma direta, porém não se sabe mais quem está assistindo e aprendendo com ele. O aprendiz pode não ser da mesma comunidade, nem da mesma cultura do mestre. De que forma ele percebe a transmissão do saber? Como o interpreta? Qual a leitura que faz? Esses fatores são relevantes para o processo de transmissão e aprendizagem do saber na cultura popular. Isto remete às palavras de Zumthor (2010), que enfatiza que na poesia oral o ouvinte é engajado por inteiro na performance – isto é, aquele que assiste faz parte da performance, pois aquele que fala o texto oral e o performa o faz para uma plateia viva, que lhe dá um retorno imediato durante a sua atuação. Existe uma relação muito próxima entre o intérprete e o ouvinte: “a poesia oral direta, teatralizada, engaja o ouvinte por inteiro na performance. A poesia oral mediatizada deixa insensível alguma parte dele. A passagem de um modo a outro de recepção representa uma mudança cultural considerável” (ZUMTHOR, 2010, p. 272).

Ademais, na transmissão da prática e do saber do teatro de João Redondo via internet se observa uma autonomia do aprendiz, que passa a ter a liberdade de pesquisar e aprender com vários mestres, selecionar o que lhe convém, fazer sua leitura e construir o seu próprio teatro. Entra nesse jogo a subjetividade do aprendiz, suas experiências e criatividade, o que pode vir a dar outra roupagem ao produto final, uma vez que o processo de aprendizagem e de construção do seu teatro se dá de maneira diferente daquela considerada tradicional.

O mestre Alisson é o que podemos chamar de nativo digital – apropriando-se de um termo utilizado por Santaella (2003, p. 203), ao diferenciar jovens que nasceram na era digital, num mundo encharcado pela tecnologia, e aquelas pessoas que nasceram antes de toda essa tecnologia, e que não conseguem ainda se integrar totalmente a ela. O mestre Alisson faz uso da tecnologia, tem smartphone e computador, sente-se confortável ao utilizá-los diariamente. Participa de redes sociais como Instagram¹⁹ e WhatsApp, de lives e podcast²⁰ falando sobre a sua prática e o seu saber, o

¹⁹ No perfil @joaoredondo_encantado.

²⁰ Mestre Alisson, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yoypCOuRool>; <https://www.youtube.com/watch?v=nrGpkZKKpKE>. Mestre Francisquinho, disponível em:

que tem contribuído para a divulgação do seu teatro subindo para cerca de 50 contratos anuais. Em janeiro de 2023 ele se apresentou na Feira Internacional de Artesanato realizada anualmente em Natal (RN).

Ser um nativo digital é uma das diferenças encontradas entre o seu fazer e de seu avô, que o habilita a trabalhar um saber da tradição na atualidade sabendo seguir rotas, traçar outras tantas, se conectar com o mundo, romper barreiras de tempo e de espaços. Isso o capacita a se integrar ao mundo atual, onde as coisas emergem e se diluem com extrema rapidez, um mundo em que a efemeridade é um fenômeno que impera em nosso meio modificando valores. Hine (2004, p. 16), ao refletir sobre o uso cotidiano da internet e sobre questões relativas ao seu processo de construção, afirma que “la postmodernidad parece haber encontrado en internet su objeto, un mundo en el que ‘todo vale’, donde las personas y las máquinas, la verdad e la ficción, el Sí mismo y el outro se diluyen en un gran océano sin barreras ni distinciones”.

Para Johnson (2001), o mundo da tecnologia e o da cultura sempre estiveram em comunhão, unidos, se construindo e se reconstruindo dentro de processos associativos que os tornam não findáveis nem tampouco encerrados em si mesmos. São mundos que vivem em simbiose, que se complementam, dialogam e se configuram num processo ininterrupto e dinâmico. Apesar de Alisson viver em seu sítio Bola Velha, num lugar afastado da vida urbana, ele está conectado com o mundo e totalmente inserido no mundo tecnológico, sabe como usar suas ferramentas e se vale delas.

O saber, publicado na internet, se liberta de certas amarras e se ata a outras num fluxo contínuo. O mestre Alisson fragmenta a informação e trata de atar outros nós ao conectá-las a outros pedaços colhidos em meio físico, dentro de um processo de aprendizagem com o seu avô e com o mestre Heraldo Lins. Ele consegue articular as informações vindas de duas naturezas distintas, ajustando-as em estruturas criadas por ele e onde insere também suas criações. Ele participa de uma rede de compartilhamento de práticas e saberes que vêm se construindo dentro de uma outra natureza, a virtualidade.

<https://www.youtube.com/watch?v=F0tCanbxXlo;>

[https://www.youtube.com/watch?v=8mM81dWdl2U.](https://www.youtube.com/watch?v=8mM81dWdl2U) Acesso em: 16 mai. 2023.

O mestre Alisson é filho da tecnologia, se vale dela para articular o saber e construir o seu teatro de cultura popular da maneira como ele consegue apreender o saber e reelaborá-lo no seu processo de produção, confirmando assim o que Bosi (1987, p. 44) reflete sobre a cultura popular, a qual é “a cultura que o povo faz no seu cotidiano e nas condições em que ele a pode fazer”. Podemos constatar facilmente que a cultura popular foi também absorvida pela tecnologia e vice-versa, uma vez que ela se estende e afeta os mais variados setores da sociedade, causando transformações significativas que estão desenhando novas formas de percepções e de comportamentos do sujeito social. Há de se averiguar de que forma a cultura popular está se movimentando e se (re)construindo nesse meio.

Conclusão

O teatro de João Redondo do Rio Grande do Norte ganhou novos espaços de circulação, e vem se adaptando aos novos contextos sociais, rurais e urbanos, à tecnologia e inovações em geral. Desta forma, o teatro se reatualiza e se reelabora num nítido processo de resistência, de persistência e de vontade de ser permanente numa sociedade que se transforma velozmente. Os mestres, em sua sabedoria, conseguem circular com os seus bonecos em múltiplos espaços da maneira como o conseguem fazer, se adaptando, se reelaborando, se reconstruindo, se transformando e tendo, atualmente, a internet como uma aliada no processo de transmissão, de aprendizagem, de compartilhamento do saber e de divulgação da sua arte.

Bibliografia

- ALCURE, Adriana Schneider. **Mamulengos dos mestres Zé Lopes e Zé de Vina: etnografia e estudo de personagens**. 2001. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- ALCURE, Adriana Schneider. **A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira: uma etnografia do mamulengo**. 2007. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

- BOSI, Alfredo. **Cultura como Tradição**. /n: BORNHEIM, Gerd *et al.* Cultura brasileira: tradição/contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Funarte, 1987. p. 31-58.
- BURGES, Jean; GREEN, Joshua. **Youtube e a revolução digital**: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade. São Paulo: Aleph, 2009.
- CARRICO, André. Mas será o Benedito? Mudança e permanência no boneco popular. **Móin-Móin**: revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul, ano 12, v. 15, jun. 2016.
- FILHO, Hermilo Borba. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.
- HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HINE, Christine. Etnografia virtual. 3. ed. Barcelona: Editorial UOC, 2004. (Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad.)
- JOHNSON, Steven. **Cultura da Interface**: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MACÊDO, Zildalte Ramos de. **“Show de Mamulengos” de Heraldo Lins**: construções e transformações de um espetáculo na cultura popular. Natal: Editora IFRN, 2015.
- REGISTRO do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste: Mamulengo, Cassimiro Coco, Babau e João Redondo. Dossiê Interpretativo. Brasília, DF: MinC; IPHAN; UnB; ABTB, 2014.
- SANTAELLA, Lúcia. **A ecologia pluralista da comunicação**: conectividade, mobilidade, ubiquidade. São Paulo: Paulus, 2003.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



CORPO-SUBSTÂNCIA: UM CORPO COM BONECOS

BODY-SUBSTANCE: A BODY WITH PUPPETS

CUERPO-SUSTANCIA: UM CUERPO COM MARIONETAS

Adriana Maria Cruz dos Santos

Adriana Maria Cruz dos Santos

Doutora em Artes pelo Programa de Pós-Graduação
da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Professora da Escola de Teatro e Dança da
Universidade Federal do Pará (ETDUFPA).

Resumo

Este artigo traz apontamentos sobre uma investigação artística no grupo In Bust Teatro com Bonecos e, posteriormente se expande para dialogar com procedimentos gerados no jogo da cena de diferentes atuantes da linguagem do teatro de animação com o boneco, elemento expressivo significativa dessa cena. Este trabalho sugere reflexões sobre o campo artístico e a invenção de um corpo construído no espaço-tempo deste jogo: um corpo-substância. Observa-se a relevância do encontro, que se instaurou como operador metodológico para desenvolver a pesquisa.

Palavras-chave: teatro de animação, teatro com bonecos, corpo-substância

Abstract

This article discusses an artistic investigation amidst the group In Bust Teatro com Bonecos, expanding to dialogue with procedures generated in the playing of different puppeteers, a significant expressive element of animation theater. This work reflects on the artistic field and the invention of a body build within the space-time of this game: a body-substance. It highlights the relevance of the encounter, which became a methodological operator to develop the research.

Keywords: theater of animation, theater with puppets, body-substance

Resumen

Este artículo presenta apuntes sobre una investigación artística en el grupo In Bust Teatro Com Bonecos y, posteriormente, dialoga con procedimientos generados en el juego escénico de diferentes actores del lenguaje teatral de animación con marionetas, elemento expresivo significativo de esta escena. Este trabajo teje reflexiones sobre el campo artístico y la invención de un cuerpo construido en el espacio-tiempo de este juego: un cuerpo-sustancia. Se observa la relevancia del encuentro, que se estableció como operador metodológico para desarrollar la investigación.

Palabras clave: teatro de animación, teatro de marionetas, cuerpo-sustancia

O estudo realizado na pesquisa de doutoramento aqui apresentada trata da prática teatral com base em experiências de atores e atrizes com bonecos. A convivência com essa prática cênica deu linhas para articulações acerca da criação e atuação, gerando dimensões sobre os processos criativos dessa natureza. Compreendemos como relevante a atenção ao estudo dos movimentos dos corpos como princípio da ação cênica, considerando a experiência de cada ator no teatro de animação, e seguimos a invenção de procedimentos como pistas. As articulações que tecemos tiveram como metodologia o encontro, caminho para tecer reflexões sobre a atuação com bonecos.

O lugar de partida do trabalho é a cidade de Belém, Pará, onde artistas da cena desenvolvem suas atividades em grupos teatrais que trabalham em espaços gerenciados e sustentados pelos próprios grupos, vindos ou não de uma formação institucional, como a formação da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará¹. Nesse contexto, alguns grupos investiram em uma linguagem específica, como o teatro de animação. O grupo In Bust Teatro com Bonecos, constituído inicialmente em 1996, foi um dos grupos que propôs a criação de espetáculos na linguagem do Teatro de Animação.

O grupo foi constituído por artistas que tinham um interesse em brincar com bonecos, estabelecer um jogo que partisse de experimentações divertidas, com bonecos diferentes. No decorrer dos anos, o grupo vem desenvolvendo projetos de criação de espetáculos, de circulação, de formação com outros artistas, na sede estabelecida em Belém, chamada Casarão do Boneco², como meios de aprender e construir caminhos de desenvolvimento dessa relação que se funda na preposição *com*, conforme veremos mais adiante. Nessa trajetória, a investigação do grupo na linguagem foi gradativamente se desdobrando em pesquisas acadêmicas, gerando trabalhos de TCC, mestrado e doutorado em torno das reflexões geradas no traçado das práticas artísticas do grupo. Destarte, a cada exercício com

¹ A ETDUFPA completou 60 anos em 2022 e, atualmente, funciona no bairro do Umarizal com cinco cursos técnicos (nível EBTT) e duas graduações.

² O Casarão do Boneco, situado na Avenida 16 de Novembro (Belém, Pará), é o espaço sede do grupo desde 2004.

bonecos, possibilidades são perquiridas e as composições corpóreas são atualizadas, repensadas e reaprendidas.

Em alguma medida, esses estudos operam acerca da experiência do grupo In Bust e das práticas com bonecos na perspectiva da preposição *com* (presente no nome do grupo) nas construções poéticas, que emergem enquanto procedimentos estéticos e éticos; o *com* institui um jogo de cena em que atuentes e bonecos são imaginados em unicidade na cena, se expandindo para atravessar a conduta e as divisões de trabalho na gestão do espaço Casarão do Boneco. Esses aspectos são tratados: na dissertação de mestrado *Sobrevoos e pousos sobre a dramaturgia do In Bust teatro com bonecos* (SANTOS, 2015); na dissertação de mestrado *Casarão do Boneco: experiência de um corpo relacional em um território existencial* (NASCIMENTO, 2018); no artigo *Pequenas histórias para pequenos grandes mundos de uma meninagem arteira*, resultado de mestrado (CORREIA, 2016); no trabalho de conclusão de curso da licenciatura em Teatro *Atuação com bonecos nas cenas de Belém: quem é aquele, quando é aquele, quando e de onde ele veio e como ele fez o boneco brincar* (NASCIMENTO, 2014).

Nesse contexto foi desenvolvida a pesquisa de doutoramento *Invenções de um corpo na prática teatral de atores com bonecos* (SANTOS, 2019). A questão se funda na atenção a um encontro singular na cena, provocador de alterações corpóreas sensíveis, que forjam presença ficcional com bonecos no espetáculo teatral. As investigações iniciadas no grupo foram expandidas; o olhar reconfigurado moveu a pesquisa para o encontro com outros artistas da cena, em lugares distintos de atuação, como meio de compreender de maneira mais ampla as alquimias geradas entre os sujeitos na cena de animação.

Articulamos uma investigação na perspectiva da composição de um corpo forjado entre atores e bonecos, ou seja, uma reflexão acerca da construção da presença de uma vida ficcional em teatro de animação. A interposição do boneco na cena se configurou enquanto acionadora de um transvio, de uma reconstrução que se funda e move o trabalho de atuentes e, conseqüentemente, o germinar de composições expressivas com bonecos. Esse transvio, que se configura no sentido de descaminho da unicidade do

corpo desses atuantes, é sugerido por etapas na pesquisa, em que o pensamento sobre o corpo na ação com o boneco é (re)desenhado até conceber outra perspectiva de corpo, um corpo-substância: um corpo híbrido, que se dá por uma intrínseca fusão entre o ator e o boneco ao compartilharem o espaço/tempo da cena.

Para compreender esse transvio, atravessamos a noção de contágio como “modo de variar de si em outro” (FONSECA; COSTA, 2014, p. 264); apropriamos dessa noção e ruminamos sobre o contágio entre os dois elementos, de modo a alterar as noções distintas dos dois corpos. A partir do contato, do ato de estabelecer um estado de presença por conexão do corpo ao boneco, entendemos que essa ligação altera o corpo d(a)o atuante a tal ponto que só podemos compreender esse estado se pensarmos em uma espécie de fusão, em um exercício de desconstruir as concepções de si na prática de atuação. O boneco é o elemento provocador potente dessa desconstrução, apartado da condição de objeto quando posto em movimento na cena e dela se torna partícipe indissociável. Esse ruminar levou à invenção da noção de um corpo-substância enquanto uma compreensão desse encontro na poética da cena: um corpo entre corpos.

Conceber um corpo-substância tem a ver com tecer a presença de entre-corpos, um acontecimento no ínterim de uma relação (metáfora de uma cópula) que existe enquanto efeito somente durante o encontro significativo dos partícipes e, desse encontro, não se desprende. Destarte, o corpo-substância não é nenhum dos dois partícipes da cópula, ele acontece por imantações de intensidades geradas na ligação entre os corpos diferentes no processo de criação artística teatral.

Atuantes e bonecos são partes dessa condição relacional que se estabelece estritamente em espaço/tempo poético, e as consistências que promovem a produção desse corpo são operadas em devir. No encontro com o(a)s atuantes, percebemos que a busca de um corpo-substância provoca e impulsiona o trabalho desses artistas na ação da presença com bonecos. Busca-se caminhos para tornar essa relação uma mistura cada vez mais miscível, cada vez mais inseparável no olhar do espectador e, assim, produzir o encantamento do germinar poético de uma vida fictícia, efêmera e simbólica.

No(a) atuante que deseja habitar esse corpo-substância, acionando a conexão com o boneco, observa-se fundamentos técnicos propulsores do trabalho na sala de ensaios, mas além disso percebemos a relevância de afetabilidades produzidas pelo contato. Não haverá a produção desse novo corpo sem embates com um corpo orgânico que precisa ser superado e, ao mesmo tempo, preservado para a vida concebida em cena: a animação. Compreendemos que na ação de ligação com o boneco, o corpo orgânico do(a) atuante é impelido para um ato de rebelião acionado por esse contato transformador, que é habitar o boneco. Habitar se torna um ato de produzir presença, que se desenvolve a partir do(a) atuante e boneco, mas é deslocada para além deles.

A pesquisa seguiu a pista da interação sob o ponto de vista do(a) atuante, como relevância pela relação direta do trabalho com o boneco. O(a) atuante habita um boneco de tal maneira que a gênese do corpo-substância principia pela condição de renunciar ao foco sobre si para se apresentar com o boneco, compartilhando a voz e as prioridades. Não significa ausentar-se, mas um jogo de se fazer presente em conexão, expandido esse estado para além do próprio corpo; ser e não ser o boneco; inventar um outro ao pegar o boneco, se conectar a ele e, quiçá, fundir-se com ele em uma gênese contínua.

Pesquisar significou rastrear multiplicidades a partir da convivência com os atores, ação de “estar com”, considerando os(as) atuantes como partícipes. O encontro, como procedimento metodológico, teve como margem de tempo períodos antes e durante a viabilização da pesquisa. Convivemos com as atrizes Izabela Nascente, Adriana Brito e Eliana Santos (da Companhia Nu Escuro de Teatro de Goiânia/Goiás); Jeferson Cecim (Usina de Animação de Belém do Pará), Anibal Pacha e Paulo Ricardo Nascimento (In Bust Teatro com Bonecos de Belém do Pará), Carolina Veiga (da Tato Criação Cênica de Curitiba/PR), Danilo Cavalcanti (da Companhia Mamulengo da Folia de São Paulo/SP), Gabriel Sitchin e Aguinaldo Rodrigues (da Companhia Truks de Teatro de Bonecos de São Paulo/SP), e imergimos nas articulações realizadas nesses diferentes grupos de teatro de animação e suas subjetividades e nas processualidades da cena como plano de ação.

Acompanhamos as ações dos(as) atuantes e, com eles(as), produzimos conhecimentos sobre a composição cênica que se estabelece enquanto linguagem teatro de animação. A cada processo de *com-vivência*, a partir das experiências partilhadas, acompanhamento de espetáculos, viagem de apresentação com os grupos e entrevistas, delineamos um território sobre o qual o objeto desta pesquisa foi concebido. Vale ressaltar que delineamento desse território é uma invenção fundada pela experiência desses atuantes. A noção de invenção se tornou essencial para tecer a tese. Kastrup (2014, p. 142) aponta que a invenção “envolve, sobretudo a invenção de problemas, envolve a experiência de problematização”. Assim, o intuito da pesquisa partiu da invenção de pistas encontradas nas processualidades enquanto elementos constitutivos do seu próprio território.

Portanto, um corpo-substância é invenção a partir de práticas potentes. Reitera-se que a prática, como produção de conhecimentos, é significativa na maioria dos relatos dos(as) atuantes com os quais compartilhamos a atividade de pesquisa; ela é, enquanto estudo do corpo, de um saber profundo e delicado. As experimentações são os caminhos percorridos para germinar conhecimentos acerca do corpo na ação com bonecos. Nesse conhecimento construído, compreendemos que corpo-substância é invenção por transcendência e desterritorializações das medidas, das materialidades, de uma lógica de pensar sobre a ação cênica.

A invenção do corpo-substância é atravessada pela condição de que cada atuante parte de processos diferentes, que podem ou não começar da construção de um boneco. Anibal Pacha, por exemplo, atuante do teatro com bonecos, é artista plástico. Ele cria e constrói bonecos e parte da construção enquanto princípio da conexão com eles. Pacha assegura que, na confecção, já está experimentando a cena, e é na cena que a construção se realiza, que as consistências para a relação com o boneco se fundam. Durante a produção do boneco, ele experimenta possibilidades de pegá-lo e trazê-lo para as ações de cena ainda em elaboração. Segue o trajeto para gerar intensidades como um modo de tornar-se atuante em fusão com o boneco. Desse modo, os acontecimentos do ateliê são parte dessa cena enquanto trajeto para um corpo-substância.

Anibal Pacha compreende a materialidade enquanto princípio relevante para a criação. Os tipos de materiais para confeccionar o boneco, madeira, papel, tecido e os resíduos plásticos, apontam um fluxo para a composição que se institui pelos modos de pegar e se conectar ao boneco, inclui um estudo do contato, do peso e no movimento da cena. Essas são qualidades que também envolvem o sentir como prática, projetam as condições necessárias para que se descubra as potências e circunstâncias desse corpo-substância.

A palavra substância foi trazida como consistência para um corpo imaginário, reiterando que tecemos a pesquisa operando analogia e metáfora para construção de conhecimento. A composição desse corpo acontece com a problematização de transformação, consequência de reações, efeitos de contágio durante o contato entre elementos distintos. Para construir essa imagem, tomamos o boneco e o ator como elementos que reagem um ao outro; daí convocamos a analogia das substâncias químicas. Logo, compreende-se um corpo-substância pela analogia de uma reação química transformadora, geradora de um produto, de algo novo.

Um ator com boneco, no contato em ambiente de criação, está sob uma atmosfera que potencializa o que chamamos de reação poética: metáfora do carbono submetido à alta pressão e temperatura que se transforma em diamante. O espaço/tempo de criação propicia à reação gera um corpo-substância, que, no caso da poética da cena, não é um produto final, mas um movimento contínuo enquanto o contato estiver sendo operado. Dessa forma, as transformações ocorrem tanto no boneco quanto no(a) atuante.

As transformações, perceptíveis ao espectador, são tateadas no processo da prática artística, contexto dessa reação poética que traz a iminência da ressignificação do boneco, que salta da condição de objeto e passa a promover uma vida ficcional. Ao rastrear processos artísticos, como dos(as) atuantes parceiros(as) da pesquisa, reconstruímos as diferenças e borramos as fronteiras entre eles(as) e os bonecos, compreendendo-os(as) como sujeitos da fusão operada na pesquisa. Conectar-se ao boneco e produzir essa fusão também significa seguir um trajeto de criação percorrido

diversas vezes, a ponto de produzir procedimentos que abrem a percepção para outros trajetos de criação.

A pesquisa operada pelo encontro traz o *com* como noção para operar as consistências que germinam e viabilizam a pesquisa. Destarte, para tecer o trabalho fundamentalmente, foi acionado o procedimento de com-partilhar experiências. Propusemos o com/fiar *com*, tecer com artistas da cena com bonecos. Ou seja, traçamos uma trajetória para tramar conhecimentos a partir do ato de convivência com procedimentos criativos. Para cada atuante houve um processo a ser compreendido e trazido à reflexão, movendo o trabalho.

A articulação do encontro como caminho de desenvolvimento de pesquisa fez emergir convergências e concepções que nutrem a invenção desse corpo ao rastrear os procedimentos dos(as) atuantes. Uma dessas convergências se instaura na noção de brincar como elemento importante do jogo da criação com bonecos; enquanto noção fundante na cena, brincar provoca alterações e aciona ligações sensíveis. Em seu livro *A poética do brincar*, Marina Marcondes Machado nos liberta de um pensar restrito e nos abre portas para entender o brincar como gérmen de todas as atividades culturais de adultos. Percebemos que o verbo *brincar* potencializa o contato, altera a compreensão de corpo dissociado e propicia uma imersão profícua na relação física com bonecos.

Adriana Brito, da Companhia de Teatro Nu Escuro (Goiânia), traz para o jogo da cena suas memórias de menina que brincou para tecer a cena com a boneca Maria, no espetáculo *Plural*. O ator da Companhia Truks Teatro de Bonecos (de São Paulo), Gabriel Sitchin, brinca. Em suas perspectivas de atuação com bonecos, brincar é um processo que o leva a crer no que está sendo proposto na cena. Ao se unir ao boneco, munido da força do brincar, se instaura um processo cíclico; a energia movida por essa relação anda à roda, rodopia acionada pelo processo de conexão de todas as partes envolvidas, o que inclui aquele(a) que assiste a cena.

Aguinaldo Rodrigues também é atuante da Companhia Truks e, dentre os espetáculos que ele participa no grupo, atua em *O Senhor dos Sonhos*. O espetáculo estreou em 1999 e conta a história de Lucas, um escritor que relembra sua infância e confronta seus momentos de fantasia e as

necessidades de se ajustar ao cotidiano impelido de tarefas, horários e disciplina da vida infantil. Na cena, Aguinaldo se conecta ao boneco pela cabeça e eixo central, enquanto outros dois atores, pelos braços e pés concomitantemente. Nesse processo, pela posição de conexão, o atuante convoca os movimentos em harmonia com os outros atuantes. Segundo Aguinaldo, foi necessário brincar com Lucas para que atingissem uma plenitude em cena. Ele diz:

Para mim foi um processo muito difícil, mas quando comecei a me deixar longe dessas questões técnicas, longe da preocupação de onde querer chegar, partindo do brincar, o processo fica natural. Começou a vir naturalmente aquele personagem que é uma criança. É muito engraçado, porque o Lucas faz coisas que não penso realmente. A vida dele é tão forte que me carrega e carrega os outros comigo. O processo de criação pra mim é muito com a experiência, na mesa, brincar de várias formas, conversar, pegar o boneco.

Brincar como procedimento funciona entre os(as) atuantes como um fogo propulsor que alimenta a lenha dos desejos de subverter a qualidade cotidiana das coisas. O fogo do brincar é levado à cena para gerar um estado que possa tornar a ação dela uma ação plena para grupos, condição que vimos rastreando desde as pesquisas iniciais no In Bust Teatro com Bonecos, e essa noção tem sido propulsora de alterações de estado corporal, capaz de fomentar a presença de um corpo-substância.

O desejo de romper as condições do corpo de um estado “habitual” está atrelado ao desejo de desterritorialização nas tramas da pesquisa. Desde as condições iniciais do contato com o boneco há um embate, que se constitui de aprendizados técnicos, apropriações realizadas nele e a vontade de desamararrar o cotidiano e os comportamentos. Esse é um embate que move, de maneira dinâmica e produtiva, os procedimentos na invenção desse corpo.

Foi revelador entender que seria necessário libertarmos os próprios corpos para novas possibilidades que já não eram um único organismo, mas uma expansão propiciada por encontros com os bonecos. Aos poucos compreendemos que a prática com o boneco se torna reinvenções de nós mesmos(as) como parte potencial de um corpo-substância; um desaparecer

que, ao mesmo tempo, se torna extremamente presente com o boneco; uma perspectiva inventiva da alteridade ao habitar a corporeidade do boneco.

Bibliografia

ALVARENGA, Juliana. **A poética da substância**: procedimentos da alquimia em artistas contemporâneos. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação**: da teoria à prática. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2007.

CORREIA, Anibal José Pacha. **Pequenas histórias para pequenos grandes mundos de uma meninagem arteira**. 2016. Dissertação (Mestrado Profissional em Artes) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2016.

COSTA, Felisberto Sabino da. Sobre Relógios e Nuvens: Mestiçagem, Híbridações e Dramaturgias no Teatro de Animação. **Móin-Móin**: revista de estudos sobre teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul, ano 7, v. 8, p. 27-48, 2011.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção do trabalho do cartógrafo. *In*:

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa- intervenção e produção de subjetividades. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MARCONDES, Marina Machado. **A poética do brincar**. São Paulo: Loyola, 2004.

NASCIMENTO, Paulo Ricardo Silva do. O ator inbusteiro. *In*: SITCHIN, Henrique. **O papel do ator animador na cena teatral**. São Paulo: Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação de São Paulo, 2010.

NASCIMENTO, Paulo Ricardo Silva do. **Atuação com bonecos nas cenas de Belém**: quem é aquele, quando e de onde ele veio e como ele fez o boneco brincar. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro) – Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará, Belém, 2014.

NASCIMENTO, Paulo Ricardo Silva do. **Casarão do Boneco**: experiência de um corpo relacional em um território existencial. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

SANTOS, Adriana Maria Cruz dos. **Sobrevoos e pousos sobre a dramaturgia do In Bust teatro com bonecos**. 2015. 128 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015. Disponível em:

<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/13569>. Acesso em: 16 de maio de 2023.

SANTOS, Adriana Maria Cruz dos. **Invenções de um corpo na prática teatral de atores com bonecos**. 2019. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/32417>. Acesso em: 16 de maio de 2023.



TEATRO DE ANIMAÇÃO EM LÍNGUA DE SINAIS (TALS): UMA NOVA MODALIDADE DE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

PUPPET THEATER IN SIGN LANGUAGE: A NEW MODALITY

*TEATRO DE TÍTERES EN LENGUA DE SEÑAS: UNA NUEVA
MODALIDAD DE TEATRO DE ANIMACIÓN*

Natália Schleder Rigo e Maria de Fátima Souza Moretti

Natália Schleder Rigo

Professora pesquisadora da Universidade do Estado de
Santa Catarina (UDESC): natalirigo@gmail.com

Maria de Fátima Souza Moretti

Professora pesquisadora da Universidade Federal de
Santa Catarina (UFSC): sassamoretti@gmail.com

Resumo

Apresentamos um recorte da pesquisa de Rigo (2020) sobre o Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS), artefato cultural das comunidades surdas. Uma modalidade teatral diferenciada e inovadora que compreende bonecos, máscaras, objetos, sombras e demais figuras animadas, considerando o protagonismo de artistas surdos e o uso de sua própria língua materna visual para comunicação em cena: a língua de sinais. Abordamos, neste texto, mais precisamente a Língua Brasileira de Sinais (Libras) e a formação de atores-animadores surdos.

Palavras-chave: Libras, surdos, teatro de animação

Abstract

This article is an excerpt from Rigo's research (2020) on Puppet Theater in Sign Language, a cultural artifact of deaf communities. A distinct and innovative theatrical modality that comprises puppets, masks, objects, shadows and other animated figures, bringing deaf artists and the use of their own visual language — sign language — to the stage. The text discusses more precisely the Brazilian Sign Language (Libras) and the qualification of deaf actors.

Keywords: Brazilian Sign Language, deaf people, puppet theatre

Resumen

Este artículo es parte de la investigación de Rigo (2020) sobre teatro de títeres en lengua de señas, artefacto cultural de las comunidades sordas. Se trata de una modalidad teatral diferenciada e innovadora, que incluye la animación de títeres, máscaras, objetos, sombras y otras figuras animadas, con el protagonismo de artistas sordos y una lengua materna visual propia para la comunicación escénica: la lengua de señas. En este texto, abordamos específicamente la Lengua de Señas Brasileña (Libras) y la formación de actores sordos.

Palabras clave: Lengua Brasileña de Señas, personas sordas, teatro de títeres

Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS)

As produções culturais de Arte Surda provenientes das comunidades surdas dos diferentes países no mundo envolvem uma rica diversidade de estéticas e linguagens artísticas. Muitas dessas linguagens são bastante híbridas (PETERS, 2000; 2006; ROSE, 2006). Por compartilharem características, principalmente da dramaticidade inerente das línguas de sinais, elas se fundem. Possuem fronteiras borradas entre si. Isso também pode ser observado nas manifestações e performances de Teatro de Animação em Língua de Sinais, doravante TALS (RIGO, 2020). As hibridizações no TALS aparecem não apenas na fusão de técnicas, estéticas, elementos cênicos, recursos e animação de formas diversas, mas também na fusão de outras poéticas, literaturas e linguagens artísticas, como o uso de formas animadas em contação de histórias em Libras, em poesias surdas, também propostas ligadas à linguagem clown e ao teatro de atores surdos.

O teatro de animação é híbrido, múltiplo, diverso. A criação de espetáculos incorpora inúmeros recursos, linguagens e procedimentos que fazem dessa arte heterogênea. E a proximidade com outras linguagens torna o teatro de animação reconhecidamente mais contemporâneo à medida que caminha numa direção de aproximação com outros campos, fazendo que as fronteiras fiquem cada vez mais difusas (BELTRAME, 2006). Isso também se aplica ao TALS que, nesses termos, pode ser delineado como uma arte contemporânea dentro do grande gênero do teatro de animação (RIGO, 2020).

Da mesma forma que nas produções de teatro de animação envolvendo línguas orais, nas performances de TALS essa heterogeneidade e hibridização também é identificada, principalmente quando se enxerga que na fronteira entre essa arte teatral e as línguas de sinais existe um importante ponto de intersecção em que mesmas propriedades estão diretamente compartilhadas: visualidade, gestualidade, espacialidade e corporalidade. Assim, além de ser inerentemente uma arte híbrida, o TALS também pode ser delineado como uma poética teatral de visualidades, gestualidades, espacialidades e corporalidades marcantes.

Rigo (2020) entende como manifestações de TALS aquelas que envolvem técnicas, estéticas e procedimentos do teatro de animação associadas aos diferentes usos das línguas de sinais. Manifestações que, além de apresentarem essas características, não dependem de sonoridades; propostas em que elementos sonoros não sejam destacados ou necessários para composição estética e compreensão da narrativa. Ainda, incluem-se manifestações que sejam concebidas *por* surdos como protagonistas ou por surdos *com* não surdos, que tenham prioritariamente as pessoas surdas falantes de línguas de sinais como público espectador primário, e que podem ou não acessibilizadas em alguma língua oral para os espectadores ouvintes. Trata-se, assim, de produções que se inscrevem na perspectiva do teatro surdo e/ou do teatro bilíngue.

Importante ressaltar que produções de teatro de animação acessíveis em Libras não se configuram como TALS. Por exemplo, espetáculos de bonecos, sombras, objetos, máscaras e outras formas animadas, concebidos a partir de uma dimensão cultural e linguística ouvinte, isto é, *por* artistas ouvintes e *para* espectadores ouvintes como público primário, mas que envolvam acessibilidade em Libras (seja por meio de recursos como videoguias, projeções ou da presença de um profissional intérprete no palco), não se enquadram como espetáculos de TALS. Não apenas por não envolverem a Libras cenicamente, mas também por não compreenderem a cultura surda (RIGO, 2020).

Por exemplo, o espetáculo de bonecos *O som das cores* do grupo Catibum Teatro de Bonecos de Minas Gerais foi concebido em português por artistas ouvintes. Os personagens ao longo da peça se comunicam em língua oral e, na oportunidade da edição de 2014 do Festival Internacional de Teatro de Animação (FITA), esse espetáculo foi interpretado para Libras (Figura 1).

Teatro de animação em língua de sinais (TALS): uma nova modalidade de teatro de formas animadas

Figura 1: Espetáculo de bonecos *O som das cores* acessível em Libras.



Fonte: Rigo (2020)

Rigo (2014c) apresenta como aconteceu esse trabalho realizado como intérprete de português-Libras, e com base no que compartilha, fica evidente que toda a concepção do espetáculo parte de uma dimensão linguística e cultural ouvinte, com aspectos sonoros expressivamente presentes marcados inclusive pela narrativa que envolve uma personagem cega que se orienta por meio de sons, os sons das cores.

Tais aspectos sonoros, e demais questões linguísticas e culturais que partem de um contexto teatral ouvinte, geram implicações de diferentes ordens quando a Libras é trazida para acessibilizar o espetáculo. Nesses casos, ela sequer faz parte da peça cenicamente. Acontece distante dos personagens, longe do espaço cênico onde eles contracenam. Como no caso dessa peça acessibilizada para surdos, e em demais peças de teatro de animação acessíveis, a Libras costuma ser enunciada no corpo do profissional intérprete, cuja presença está fora de cena (Figura 2) e não no corpo do boneco como acontece na perspectiva do TALS.

Figura 2: Teatro de animação acessível em Libras (com intérprete).



Fonte: Rigo (2020)

A arte do TALS se inscreve no grande gênero do teatro de animação, mas com a presença da Libras *em cena*, sendo protagonizada e explorada técnica e linguisticamente em toda sua potência. Ela envolve propostas em que a comunicação verbal se dá por meio da *palavra visual*, e não da palavra sonora, por meio da enunciação de personagens que se comunicam diretamente em Libras (Figura 3).

Figura 3: TALS: teatro de animação com a Libras *em cena*.



Fonte: Rigo (2020)

A denominação *palavra visual* é trazida em Rigo (2020) para destacar a qualidade visual das palavras que compõem a Libras, ou seja, os sinais linguísticos (signos verbais). Não se refere à palavra vocalizada em língua oral. “As pessoas que usam uma língua de sinais normalmente se referem às palavras que a compõem como sinais. Nesse caso, os sinais correspondem às palavras de sua língua” (QUADROS, 2019, p. 26).

Quando pensamos no teatro de bonecos com a palavra visual, pensamos na língua de sinais materializada e comunicada por meio do corpo dos bonecos, tendo eles o formato que tiverem (antropomórficos, zoomórficos, antropozoomórficos). O TALS é um artefato cultural da comunidade surda, uma arte que enaltece e marca politicamente uma minoria linguística e todos os aspectos a ela relacionados. Promove, projeta e reconhece o protagonismo das línguas de sinais de seus falantes surdos, levando em conta a cultura, a experiência e a visualidade surda.

Teatro de Animação em Libras de/com Surdos: vivências do Grupo TALS

O Grupo de Teatro de Animação em Língua de Sinais, doravante Grupo TALS, foi formado por participantes surdos e não surdos, voltado para pesquisa artística, experimentação e prática com teatro de animação em Libras: máscaras, sombras, objetos e, principalmente, bonecos. O grupo teve três fases de realização: a primeira em 2016 – período em que Rigo (2020) coletou os dados analisados em sua pesquisa – também uma segunda fase em 2017, e a terceira em 2018-2019. O objetivo principal foi promover o teatro de animação em Libras na dimensão da pesquisa artística, da experimentação cênica e da formação de atores-animadores surdos. Buscou-se realizar ações que aproximassem o diálogo entre o teatro de animação e a Libras.

Ao longo dos quatro anos de encontros o número de integrantes variou, mas o perfil dos membros se manteve basicamente o mesmo, já que os pré-requisitos para participar do grupo na seleção eram: pessoas surdas (prioritariamente), pessoas não surdas falantes de Libras, maiores de 15 anos. Nas três fases, a faixa etária do grupo variou entre 15 e 55 anos, dentre homens e mulheres, estudantes da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Os encontros foram realizados em salas adequadas para práticas teatrais. Espaços amplos, com piso de madeira, com (ou sem) espelhos, empanadas e/ou paredes pretas. As salas tinham pisos de madeira que auxiliavam na dinâmica dos encontros, principalmente com os participantes surdos, já que bater o pé no chão também é uma forma eficaz para chamar atenção por meio da vibração. Também é eficaz o recurso da luz (acender e apagar as luzes da sala) para se ter atenção visual e para se usar em determinados comandos de exercícios cênicos.

Figura 4: Atores-animadores do Grupo TALS aquecendo.



Fonte: Rigo (2020)

Foram usados laboratórios de animação para exploração de materiais e confecção de bonecos e, a depender da proposta, o grupo se reunia também em outros locais externos. Os encontros da primeira fase do grupo em 2016 foram direcionados às práticas preparatórias para animação de bonecos e exercícios cênicos de animação de bonecos em Libras (Figura 5).

Figura 5: Encontros da primeira fase do Grupo TALS (2016).



Fonte: Rigo (2020)

Num dos primeiros exercícios realizados envolvendo a animação de bonecos os participantes tiveram que construir personagens de papel e, posteriormente, colocá-los em cena. Os personagens eram “entrevistados” pelos demais participantes e pelas instrutoras, e tinham que responder as perguntas sinalizando (Figura 6).

Teatro de animação em língua de sinais (TALS): uma nova modalidade de teatro de formas animadas

Figura 6: Participantes criando e confeccionando personagens com papel.



Fonte: Rigo (2020)

Em encontros posteriores os participantes foram desafiados a trabalhar também com bonecos prontos de diferentes tipos. O grupo pode conhecer um pouco a respeito dos bonecos, manuseá-los e experimentá-los. Os bonecos disponibilizados nessa oportunidade foram parte do acervo de bonecos da professora Sassá. Alguns doados por ex-alunos e outros doados do acervo do mestre bonequeiro Antônio dos Bonecos (tradicional e conhecido artista de Joinville, SC). Dentre diferentes tipos, havia: bonecos de vestir, bonecos de luvas, bonecos de bastão, boconos, bonecos de vara, bonecos articulados de balcão, entre outros (Figura 7).

Figura 7: Participantes experimentando a animação de bonecos prontos.



Fonte: Rigo (2020)

Os participantes passaram a experimentar a animação desses bonecos e, nesses encontros, foi possível trabalhar com noções básicas dos princípios técnicos de animação, como: *olhar como indicador da ação, eixo do boneco e sua manutenção, relação frontal, neutralidade, concentração* etc. (BELTRAME, 2008).

Já os encontros da segunda fase em 2017, por ter sido esta uma fase voltada mais para a criação e confecção de bonecos, foram realizados nos

laboratórios de animação do Curso de Artes Cênicas do Centro de Comunicação e Expressão (CCE) da UFSC. Ao longo da segunda fase, o enfoque foi dado para a criação artística, confecção de bonecos e sua posterior experimentação em cena (Figura 8).

Figura 8: Confecção de bonecos (2017).



Fonte: Rigo (2020)

Durante essa fase se observou a criação por parte dos integrantes surdos de bonecos pensados especificamente para se comunicarem em Libras em cena. Por exemplo, bonecos antropomórficos híbridos, com estrutura e mecanismos para inserção das mãos dos próprios animadores para viabilizar a comunicação dos personagens por meio da Libras. Como o boneco xifópago (imagem da esquerda) criado pela atriz-animadora surda Angela Okumura e a boneca baiana (imagem da direita) criada pelo ator-animador surdo Pedro Serafim (Figura 9).

Figura 9: Bonecos sinalizantes confeccionados por atores-animadores surdos.



Fonte: Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020)

Conforme as análises realizadas por Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020), no caso do boneco xifópagos colocado em cena em um dos encontros do Grupo TALS, embora a sinalização de cada personagem tenha acontecido de forma individual, ela também se deu de forma compartilhada em alguns momentos. Em determinadas cenas, os gêmeos siameses compartilhavam não apenas a cena e o diálogo, mas também sinais bimanuais que eram realizados a partir da combinação da mão de um e de outro personagem para a produção do mesmo sinal.

A sinalização durante a cena apresentada nessa oportunidade foi simultânea e compartilhada, e isso foi um fator desafiador na performance. Há nesse caso o “empréstimo de membros corporais das atrizes-animadoras como extensões do boneco, o que possibilitou sem limitações a articulação da maioria dos parâmetros gramaticais da Libras, cuja sinalização produzida pode ser previamente combinada e sua sincronicidade treinada (RIGO, SUTTON-SPENCE, SILVA, 2020, p. 12)¹.

Já ao longo de 2018 os encontros estiveram mais focados em exercícios corporais, jogos teatrais e de improvisação, também práticas com objetos e máscaras, mais especificamente – máscaras larvárias² e máscaras neutras, trabalhadas com base nos princípios norteadores de Jacques Lecoq (Figura 10). Buscou-se “limpar” o corpo dos atores-animadores a partir do trabalho com as máscaras para então depois retomar alguns exercícios com a animação de bonecos, sempre buscando encontrar a “voz visual” dos personagens animados.

No trabalho com as máscaras mais precisamente, ainda que exista a ideia cultural ouvinte de que pessoas surdas estão imbuídas do silêncio – o “silêncio sonoro” talvez, ou em parte, mas não o “silêncio visual” – os resultados das propostas vivenciadas com os integrantes surdos foram bastante significativos, dada a expressividade corporal inerente dos corpos

¹ Análises inovadoras e interessantes a partir de uma perspectiva linguística de observação da sinalização dos bonecos em Libras são trazidas por Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020) e aprofundadas por Rigo (2020) em sua pesquisa.

² As máscaras larvárias com as quais trabalhamos foram confeccionadas e emprestadas por Blenda Trindade. Nosso agradecimento à Blenda e ao Grupo Abaporu pela parceria com o Grupo TALS.

surdos e a facilidade de limpeza e precisão de gestos (não linguísticos) e ações desses atores.

Figura 10: Trabalho com máscaras larvárias e neutras (2018).



Fonte: Rigo (2020)

Exercícios com as máscaras, convencionalmente pensados para ouvintes com base em comandos sonoros, eram trabalhados sempre visualmente nos encontros³ do Grupo TALS. Dentre outras práticas, as explicações das atividades eram feitas de forma completa sempre antes de a prática começar, com ou sem exemplificações. As indicações eram realizadas com foco nos participantes surdos primordialmente, portanto, sempre de forma visual, com a utilização de recursos luminosos, ou pelo contato corporal e pela vibração do chão.

Jogos com a palavra visual foram propostos com o objetivo de desenvolver habilidades corporais para enunciação em Libras em sua forma intensificada. Isto é, exercícios envolvendo construções verbais de diferentes ordens e de maneira nada usual, por exemplo: sinalizar como se fosse um robô, um gigante, alguém muito pequeno, um animal, um objeto; sinalizar como se estivesse debaixo d'água, num ambiente com baixa gravidade, submerso em uma piscina de mel e assim por diante. Na imagem da esquerda (Figura 11) o participante Rodrigo sinaliza personificando um robô, e na imagem da direita os participantes Pedro e Goku improvisam uma comunicação em Libras que acontece num ambiente de baixa gravidade.

³ Publicações futuras poderão trazer de forma mais aprofundada essas metodologias desenvolvidas, incluindo questões que diferem o trabalho de formação teatral com surdos e com ouvintes. Para mais informações sobre esse tema, ver Rigo (2020), Somacal (2014) e Resende (2015, 2019).

Figura 11: Exercícios teatrais de preparação com a palavra visual intensificada.



Fonte: Rigo (2020)

Com tais práticas se buscou exercitar processos mentais e corporais de produção linguística não necessariamente acionados em uma comunicação convencional em Libras. Tentou-se oferecer uma melhor conscientização corporal da língua. Esses e outros exercícios contribuíram para os participantes exercitarem a Libras para além de sua forma já concebida, mapeada e internalizada em seus próprios corpos; também para identificarem outras maneiras de usarem seus membros corporais, articulações e movimentos para formação de sinais, uma vez pensando na projeção dessa sinalização nos corpos dos bonecos durante a animação.

Foram propostos ainda exercícios teatrais preparatórios sem a palavra visual, ou seja, sem o uso da Libras. Exercícios de respiração, concentração, triangulação, síntese, repetição, precisão, diminuição e ampliação de gestos não linguísticos e ações. Exercícios trabalhados no intuito de desenvolver competências especializadas aos atores-animadores surdos e não surdos, tendo como base os princípios técnicos de animação de bonecos sistematizados por Beltrame (2008) e pensados pela perspectiva do TALS por Rigo (2020).

Foram propostas também atividades de encenação com ações não verbais a partir de personagens corporificados manuseando objetos de tamanhos não convencionais. Por exemplo, objetos gigantescos ou objetos minúsculos. Exercícios que pudessem contribuir com os participantes também para suas percepções do comportamento humano e conscientização de movimentos não usuais sequenciados no espaço. Além dessas práticas, alongamentos, jogos de aquecimento, atividades envolvendo coordenação

motora, reflexos, variações de velocidades no andar, exploração de alturas e níveis do espaço.

Conforme Rigo, Sutton-Spence e Silva (2020), o TALS implica diversas contribuições linguísticas, teatrais, educacionais e sociais para as comunidades surdas. Isso porque também projeta artistas surdos e não surdos sinalizantes e suas produções artísticas, reforçando o entendimento da Libras como uma língua de potencial cênico e criativo, possível de ser empregada também no Teatro de Animação.

O TALS ressignifica o teatro majoritário ouvinte, “uma vez que evidencia que o teatro de animação e suas infinitas possibilidades não está limitado ao uso do som, da voz e das línguas vocais-auditivas dominantes, tampouco precisa ser compreendido e produzido apenas por artistas e espectadores ouvintes não sinalizantes” (RIGO, SUTTON-SPENCE, SILVA, 2020, p. 19).

Considerações Finais

Para a área do Teatro de Animação, a contribuição do estudo de Rigo (2020), cujo presente artigo traz um breve recorte, se dá na medida em que introduz a linguagem do TALS e propõe originalmente possibilidades diversas de animação em Libras. Para além do uso como instrumento pedagógico ou ferramenta de ensino-aprendizagem da Libras, o TALS, e o teatro de bonecos em Libras mais precisamente, é uma rica atividade artística com valor inerente. Uma arte que pode alcançar mais pessoas surdas nas escolas e nas demais esferas sociais e artísticas, bem como fomentar a formação e a profissionalização de atores-animadores surdos e não surdos falantes de Libras.

Projetar o TALS e o teatro de bonecos em Libras no universo artístico e acadêmico, que ainda é majoritariamente fonocêntrico, significa conferir espaço e vez para uma língua minoritária e um grupo historicamente excluído desse universo cultural. Significa promover o reconhecimento da potência da Libras para as diferentes técnicas e linguagens, bem como a potência de artistas, bonequeiros e atores-animadores surdos em suas competências

Teatro de animação em língua de sinais (TALS): uma nova modalidade de teatro de formas animadas

linguísticas, proficiências criativas inatas de uso da língua associada à animação.

Espera-se com este recorte, ainda que breve e introdutório, contribuir com os leitores para o conhecimento e familiarização sobre o TALS, assim como incentivar mais pessoas a trabalharem e pesquisarem essa nova perspectiva do Teatro de Animação.

Bibliografia

- BELTRAME, V. N. Reflexões sobre o teatro de animação no Brasil. *In*: VIEIRA, S. (Ed.) **Vida de Boneco**. Curitiba: Imagensul, 2006.
- BELTRAME, V. N. Princípios técnicos do trabalho do ator-animador. *In*: BELTRAME, V. N. (org.). **Teatro de Bonecos**: distintos olhares sobre teoria e prática. Florianópolis: UDESC, 2008.
- PETERS, C. L. **Deaf american literature**: from Carnival to the Canon. Washington, DC: Gallaudet University Press, 2000.
- PETERS, C. L. Deaf American Theater. *In*: BAUMAN, H. L.; NELSON, J. L.; ROSE, H. M. (ed.). **Signing the body poetic**: essays on American Sign Language Literature. University of California Press, 2006.
- QUADROS, R. M. **Libras**. São Paulo: Parábola, 2019.
- RESENDE, L. S. **Técnicas de expressividade corporal no treinamento do ator surdo**. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2015.
- RESENDE, L. S. **Tradução teatral**: produzindo em Libras no teatro surdo. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- RIGO, N. S. **Tradução da peça *O Som das Cores* para Língua Brasileira de Sinais**. *In*: COLÓQUIO INTERNACIONAL FITA, 1, 2014. **Anais** [...]. Florianópolis: UFSC, 2014. v. 1, p. 66-67.
- RIGO, N. S. **Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS)**: possibilidades de tradução-animação de bonecos em Libras. 2020. 310 f. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020.

RIGO, N. S.; SUTTON-SPENCE, R. L.; SILVA, R. C. Teatro de Animação em Língua de Sinais (TALS): desafios linguísticos e técnicos de performances teatrais em Libras. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, n. 54, p. 143-165, jul./dez., 2020.

ROSE, H. M. The poet in the poem in the performance: the relation of body, self, and text in ASL Literature. *In*: BAUMAN, H. L; NELSON, J. L; ROSE, H. M. (ed.)

Signing the Body Poetic: essays on American Sign Language Literature. University of California Press, 2006.

SOMACAL, A. M. **Memória na ponta dos dedos**: sistematização de práticas de teatro com surdos. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.



O TEATRO DE SOMBRAS NO BRASIL, SUA HISTÓRIA E PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS

SHADOW THEATER IN BRAZIL, ITS HISTORY AND CONTEMPORARY PERSPECTIVES

EL TEATRO DE SOMBRAS EN BRASIL, SU HISTORIA Y PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS

Fabiana Lazzari de Oliveira

Fabiana Lazzari de Oliveira

Universidade de Brasília (UnB); Professora Adjunta do Departamento de Artes Cênicas (CEN), Instituto de Artes (IDA). Atriz, Sombrista, Diretora, Produtora Cultural. Bacharel em Educação Física pela UDESC (1998). Licenciada em Educação Artística - habilitação em Artes Cênicas pela UDESC (2012). fabiana.lazzari@unb.br.

Pesquisa a praxis e a poiésis nas linguagens do teatro de animação (Teatro de Máscaras, Teatro de Bonecos, Teatro de Objetos, Teatro de Sombras e Teatro Lambe-Lambe), com especialidade em teatro de sombras (parte dos estudos desenvolvidos com o Teatro Gioco Vita, na Itália); pesquisa a formação da atriz e do ator a partir do trabalho corporal energético, a pedagogia da presença e a atuação no teatro e no cinema; estuda a pedagogia do teatro; e gestão e produção teatral.

Coordenadora do Projeto de Extensão de Ações Contínuas e Grupo de Pesquisa CNPq Laboratório de Teatro de Formas Animadas (LATA-UnB/CNPq); é editora colaboradora da Móin-Móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas (PPGT/UDESC) e fundadora da entreAberta Cia Teatral, do SKIA: Espaço da Sombra e do ProGeTe: Núcleo colaborativo de Produção e Gestão Teatral.

Resumo

Este artigo traz uma análise histórica das influências europeias no teatro de sombras brasileiro e seu estado da arte atual, bem como perpassa o ensino-aprendizagem e as principais companhias teatrais que pesquisam esta linguagem com suas perspectivas e reverberações nos últimos anos. Palavras-chave: teatro de sombras, teatro de sombras brasileiro, perspectivas contemporâneas, ensino-aprendizagem

Abstract

This paper provides a historical analysis of European influences on Brazilian shadow theater, its current state of the art regarding teaching-learning and the main theater companies that research this language, including its contemporary perspectives and echoes.

Keywords: shadow theatre, brazilian shadow theatre, contemporary perspectives, teaching-learning

Resumen

Este artículo hace un análisis histórico de las influencias europeas en el teatro de sombras brasileño, su actual estado del arte que permea la enseñanza-aprendizaje y las principales compañías teatrales que investigan este lenguaje con sus perspectivas y reverberaciones en los últimos años.

Palabras clave: teatro de sombras, teatro de sombras brasileño, perspectivas contemporâneas, enseñanza-aprendizaje

O teatro de sombras, linguagem que faz parte do teatro de animação, vem ganhando reconhecimento no mundo artístico; muitas companhias e artistas solistas têm investido em pesquisa e experimentação nesse campo. Várias vertentes e uma diversidade de formas ganham espaço no fazer teatral ocidental. As percepções decorrentes das últimas pesquisas revelam que o número de companhias que estudam e praticam o teatro de sombras no Brasil se multiplicou e as práticas ocidentais nos mostram um crescimento do número de companhias que trabalham com a linguagem. Aqui não temos a tradição do Oriente, onde o teatro de sombras é uma arte milenar, na qual se

apreende a técnica em tenra idade, por isso concordo com Jean Pierre Lescot¹ (2005) quando diz que o nosso teatro está em gestação.

No Brasil, não se tem ainda quarenta anos de companhias que trabalham especificamente com essa arte, diferentemente do teatro de sombras oriental, que conta com grupos com mais de trezentos anos de trabalho. Porém, a linguagem vem ganhando força e chamando atenção de mais pesquisadores e artistas, e é reconhecida em todo o mundo em função de seus próprios elementos e características; mas, quando se fala em escolhas poéticas, cada grupo tem características próprias que surgem de suas experimentações, gerando micropoéticas² específicas.

O teatro de sombras tem se transformado consideravelmente nos últimos cinquenta anos. Aconteceram mudanças relativas ao uso das fontes luminosas, espaços e superfícies de projeção. Fabrizio Montecchi, diretor do Teatro Gioco Vita, da Itália, conta que nos anos 1980 houve uma revolução no teatro de sombras ocidental: “a revolução nasceu de uma necessidade sentida de renovação da linguagem como um todo, mas aconteceu graças a uma mudança técnica fundamental: a transformação do tradicional espaço das sombras em um verdadeiro dispositivo de projeção” (2012, p. 25). Aconteceu, então, progressivamente, a ruptura do espaço, começando pelo movimento da tela até “romper definitivamente o espaço tradicional para dar evidência corpórea ao animador e uma espacialidade diferente às sombras. Nasce assim, um espaço novo, aberto, permeável, onde a sombra habita o espaço e não somente a superfície” (MONTECCHI, 2007, p. 74).

O corpo humano começou a fazer parte da cena do teatro de sombras quando surgiram as lâmpadas puntiformes (halógenas, LEDs), pelas quais se deu maior nitidez e acuidade à imagem, conseguindo-se usar a

¹ Artista francês, bonequeiro e performer Jean-Pierre Lescot fundou a Compagnie Jean-Pierre Lescot – *Les Phosphènes* em 1968. Pioneiro no renascimento do teatro de sombras na França, começou com bonecos de luvas e marrotes até descobrir o teatro de sombras, *wayang kulit*, da Indonésia. Depois de várias viagens à Ásia para aprender sobre essas formas ancestrais, ele explorou seu potencial emocional, particularmente experimentando a mobilidade das fontes de luz. Disponível em: <https://wepa.unima.org/en/jean-pierre-lescot/>. Acesso em: 16 mai. 2023.

² “A micropoética é a poética de uma entidade poética particular, de um ‘indivíduo’ (STRAWSON, 1989) poético. [...] A espessura individual de cada micropoética deve ser analisada em detalhes: cada indivíduo poético é composto de detalhes infinitos, ou nas palavras de Peter Brook já citadas, ‘o detalhe do detalhe dos detalhes’” (DUBATTI, 2011, p. 4, tradução nossa).

tridimensionalidade da sombra (Figura 1). Despontam, assim, novas técnicas e estéticas ligadas à sombra corporal. O corpo pode estar à frente ou atrás do suporte de projeção, em qualquer lugar do espaço cênico, com fontes luminosas fixas ou móveis. Com essas variações contemporâneas, surgem muitas hipóteses para a dramaturgia e, conseqüentemente, um aumento de possibilidades de uso dos elementos³ que compõem o teatro de sombras. É um território aberto, um lugar de investigação e experimentações. Assim, nascem novas oportunidades para a criação cênica.

Portanto, estudar, reflexionar e escrever sobre teatro de sombras é de grande importância, pois esta linguagem vem se desenvolvendo em efervescência no Brasil. Para se entender mais sobre o caminho do teatro de sombras e suas influências no país, seguir-se-á com um pouco da sua história a partir de artistas pioneiros.

Figura 1: Tridimensionalidade da sombra no espetáculo *Odisseia* (UDESC, 2011).

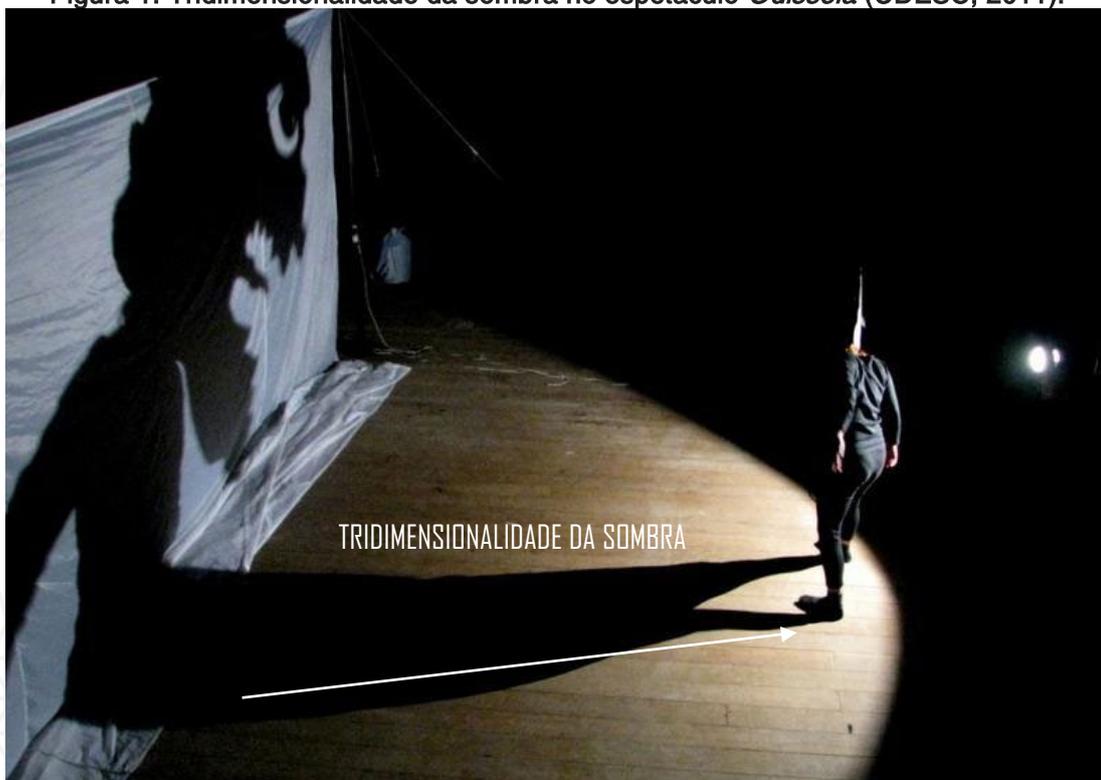


Foto: Marina Medeiros – acervo Fabiana Lazzari

³ Maiores informações sobre os elementos do teatro de sombras em no capítulo 1 da dissertação *Alumbramentos de um Corpo em Sombras: o ator da Cia Teatro Lumbra de Animação*. Disponível em: <https://fabianalazzari.files.wordpress.com/2011/12/alumbramentos-de-um-corpo-em-sombras-o-ator-da-companhia-teatro-lumbra-de-animac3a7c3a3o.pdf>. Acesso em: 16 mai. 2023.

Brasil sombrístico⁴ – pequena retrospectiva

No Brasil, o teatro de sombras ainda é pouco conhecido se comparado com a popularidade de outras variedades da linguagem do teatro de animação; porém é cada vez mais utilizado por diversos grupos teatrais como pesquisa principal em seus repertórios ou como recurso para enriquecimento de seus trabalhos, e educadores o utilizam em abordagens pedagógicas no ensino básico.

Na história do teatro de sombras no Brasil, um fato que aconteceu em Santa Catarina, revelado pelo Prof. Dr. Valmor Nini Beltrame, aponta que há indícios de que o teatro de sombras já fazia sua aparição pelos idos de 1800:

Segundo o historiador catarinense Oswaldo Rodrigues Cabral, o primeiro evento teatral realizado em Florianópolis (antigamente denominada de Nossa Senhora do Desterro) foi uma apresentação dessa forma artística: “Em 1817, a 7 e 8 de abril, para comemorar a coroação de D. João VI, no Quartel dos Regimentos d’El Rei, houve um ‘teatrinho de sombras’ [...] um teatrinho ricamente ornado e elegantemente pintado”. (2012, p. 9)

O prof. dr. Rudney Marinho de Souza⁵ descreve que esta festa contou com “Missa Cantada, teatro de sombras o qual era uma espécie de cinema da época, iluminação dos edifícios públicos, parada militar, discursos inflamados, sarau, bandas e outros”⁶.

É relevante perceber que nas duas citações existem duas formas diferentes de retratar o teatro de sombras da época: “teatrinho de sombras” e “teatro de sombras o qual era uma espécie de cinema da época”. Podem ser pontos de vista dos historiadores, porém é necessário refletir sobre tais expressões: por que “teatrinho”? A expressão se remete a algo pejorativo, diminuindo o valor desta linguagem, levando a significar em comparações a algo “menor” do “teatro”. Infelizmente hoje em dia ainda existem nomeações dessa forma para o teatro de sombras, pois para ser realmente considerado

⁴ Parte do texto compilado da tese de minha autoria *Da prática pedagógica à atuação: um caminho em busca do Corpo-Sombra* (2018) com algumas análises históricas sobre as influências de artistas europeus no Brasil.

⁵ Bacharel em História, Licenciado em História e Geografia, Mestre e Doutor em Ciência da Educação.

⁶ Informações retiradas do blog: <http://historiaaulas.blogspot.com.br/2013/01/68-dos-finais-do-seculoxviii.html>. Acesso em: 16 mai. 2023. Grifos nossos.

teatro é necessário que a atriz esteja como protagonista da cena. Quanto à frase “teatro de sombras, o qual era uma espécie de cinema da época”, o teatro de sombras para alguns estudiosos é considerado o pré-cinema, pois ele satisfaria o desejo do ser humano de colocar figuras em movimento num único plano.

Outra publicação que cita bonecos de sombras no Brasil daquela época é o catálogo de exposição *Teatro do riso: mamulengo do mestre Zé Lopes*, publicado pela Funarte em 1998. A edição referencia a conceituação mais antiga do termo mamulengo contida no livro *Dicionários de vocábulos brasileiros*, de Beaurepaire Rohan, de 1889:

Os mamulengos entre nós são mais ou menos o que os franceses chamam de marionete ou *polichinelle*. Em outras províncias, como no Ceará e Piauí, dão a este divertimento a denominação de “*Presepe*⁷ de Calungas de sombra”. Aí os bonecos são representados por sombra, e remontam-se a história da criação do mundo (FUNARTE, 1998, p. 7).

Dentre os primeiros documentos que abordam o teatro de sombras feito no Brasil está o livro *O teatro na escola*, de Olga Obry:

Desde 1945, a Sociedade Pestalozzi⁸ do Brasil lançava, sob orientação de D. Helena Antipoff⁹, auxiliada pela artista Célia Rocha Braga, um novo movimento de teatro de bonecos escolar, largamente espalhados pelos cursos de recreação [...]. Começaram com fantoches, acrescentando em seguida, *as sombras chinesas*, as marionetes e as máscaras, sob a direção da autora deste livro (1956, p. 29, grifos nossos).

Vejamos as características do teatro de *sombras chinesas* daquela época no Brasil, relatadas por Obry. Primeiramente era assim chamado “por ter vindo da Europa do Extremo Oriente, onde é muito antigo e ainda hoje muito popular, as figuras aparecem como silhuetas sobre uma tela iluminada

⁷ Diz no livro que essa denominação encontrada atualmente em certas regiões do Brasil, fala a favor da hipótese de que o teatro de bonecos teria chegado ao Brasil sob forma de presépio. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=sap&pagfis=1034>. Acesso em: 16 mai. 2023.

⁸ É uma entidade civil, de direito privado, sob forma de associação sem fins lucrativos. Disponível em: <http://sociedadepestalozzidobrasil.blogspot.com.br/>. Acesso em: 16 mai. 2023.

⁹ Psicóloga e pedagoga russa, pesquisadora e educadora da criança com deficiência, fundadora da Sociedade Pestalozzi no Brasil.

por detrás” (OBRY, 1956, p. 19). Isto é, tanto a iluminação como a animação das figuras eram feitas atrás da tela, apareciam para o público somente como silhuetas de sombras. O teatro de sombras naquele momento era inspirado nos teatros de sombras chinês e javanês (Figura 2).

Obry, explica o teatro de silhuetas humanas e fala de duas peculiaridades sobre o uso da tela que retratam o teatro de sombras naquela época: “não pode haver costuras” e é essencial que a tela “esteja bem esticada, para obter sombras nítidas” (1956, p. 50). Possivelmente essas características eram consideradas fundamentais para que “não quebrassem a ilusão” do público.

Na sequência, Obry (1956, p. 58) descreve o tipo de luz utilizada, mostrando que a luz para o teatro de sombras era fixa e, no entanto, os efeitos de deformações, de edição de luz como fade, close, panorâmicas, ainda não eram explorados. Na descrição, ela reforça que o posicionamento do refletor deve ser de forma que o “manejador” não seja visível em cena, e o tipo de tecido escolhido como tela, sem imperfeições, para não prejudicar a nitidez das silhuetas de sombras.

Figura 2: Bastidores do Teatro de Sombras da Sociedade Pestalozzi do Brasil, com as professoras Yolanda Rebello, Yvette Vasconcelos e Maria Amélia Medeiros ensaiando *Os três ursinhos*.

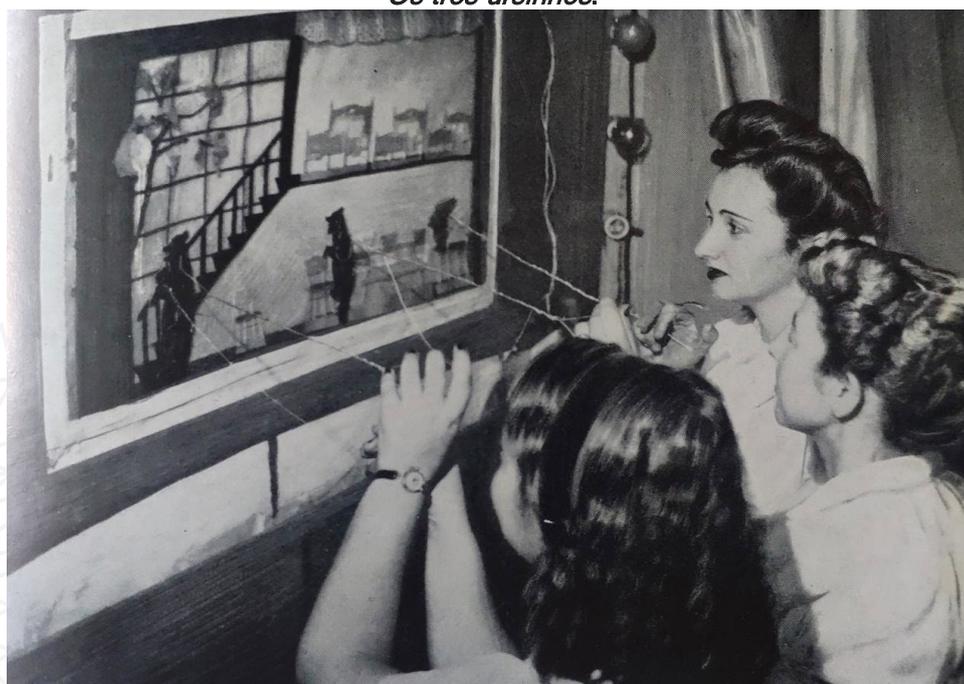


Foto Celso Muniz, *O teatro na escola*, de Olga Obry

Seguindo o caminho investigativo da historiografia do teatro de sombras no Brasil, encontro em documentos da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB Unima Brasil) (OLIVEIRA, 2016) o que podem ser as primeiras e principais influências no nosso teatro de sombras contemporâneo.

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 pela ABTB Unima Brasil e a partir daí ministrou cursos pelo Brasil e mais tarde, em 1988, já professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis (SC), incentivou o curso de Educação Artística – habilitação em Artes Cênicas, hoje, curso de licenciatura em Teatro, do Centro de Artes, a ter três disciplinas específicas de Teatro de Animação em sua grade curricular, entre elas a de Teatro de Sombras, a qual continua até os dias atuais.

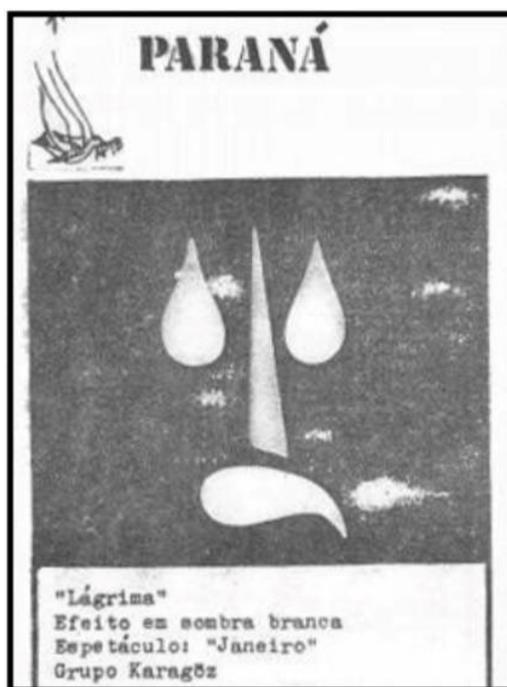
Em 1983, no Boletim Maria Angu, do núcleo São Paulo da ABTB, tem-se notícia de que Mario Kamia, mágico e ator-animador, se apresentava como solista se utilizando da técnica de fantoche – sombras. No mesmo ano, Ana Maria Amaral abriu um espaço para criação e construção de bonecos para a comunidade em geral, dando prioridade para artistas e estudantes. Paralelamente aos cursos de construção de bonecos das diversas técnicas, eram feitas pesquisas teóricas dentro de cada modalidade. Entre os bonecos confeccionados estavam “os bonecos de sombra”.

O ano de 1986 foi um ano próspero para o teatro de sombras, pelo menos no Brasil, conforme as notícias retratadas pelos bonequeiros. Os boletins da ABTB Unima Brasil e das associações brasileiras de teatro de bonecos divulgaram muitas ações sobre a linguagem. Entre as divulgações dos novos grupos de teatro de animação estava o Grupo Karagözwk (SC), de Marcello dos Santos, com o espetáculo *Janeiro*. Neste mesmo número, consta a divulgação internacional do curso de teatro de sombras de Jean-Pierre Lescot de vinte e seis dias, que acontecera no Instituto de Teatro de Sevilha, na Espanha. Marcello, do Grupo Karagözwk, foi um dos selecionados para o

curso de Jean-Pierre Lescot, ganhando bolsa integral da Unima juntamente com Gladys Mesquita (RJ), Susanita Freire (RJ) e Cláudio Ferreira (SP).

Entre julho e agosto de 1986, após retornarem, Marcello, Susanita e Gladys publicam seus textos sobre o curso nos boletins da ABTB (Boletim ABTB, junho 1986). Percebe-se nas narrativas dos artistas que o teatro de sombra de Jean-Pierre Lescot, na década de 1980, já utilizava os recursos da tecnologia e transformações de imagens, contudo tendo como base o teatro de sombras tradicional, como por exemplo o karagöz.

Figura 3: Lágrima – Grupo Karagöz – Curitiba – Boletim APTB.



Em divulgação no boletim de 1986/1987, no qual a Grupo Karagöz participaria do Congresso da ABTB com o espetáculo *Janeiro*, consta um pequeno texto sobre ele dizendo que consistia na técnica de teatro de sombras e que a linguagem era basicamente visual com acompanhamento de trilha sonora. O espetáculo ganhou prêmio de melhor pesquisa no Festival Catarinense de Teatro de 1986. Um detalhe singular é a foto da cena do espetáculo que ilustrava a divulgação: Lágrima – efeito em sombra branca (Figura 3). Percebe-se que é uma “sombra de luz” ou “negativo da sombra”, expressões utilizadas atualmente para tal efeito, pois ali é o local onde os

feixes luminosos conseguem passar. Existe uma refração, não existe barreira para eles; já seu contorno é cinza escuro, ali está a sombra.

No mesmo período, no Rio de Janeiro, o boletim divulgava o *Auto de Natal Profissão de Fé* (Figura 3), do Grupo Kaleydoskópio, dirigido por Gladys Mesquita, também bolsista do curso de teatro de sombras com Lescot.

Figura 4: Divulgação espetáculo *Profissão de Fé* (1987), Grupo Kaleydoskópio, Rio de Janeiro.



Fonte: Boletim ABTB 1986/1987.

De acordo com Valter Valverde¹⁰ (OLIVEIRA, 2018, p. 256), em 1988, Cláudio Ferreira ministrou uma oficina de teatro de sombras em São Paulo e, sucessivamente, Valter e outros participantes montaram o espetáculo de teatro de sombras *Amaterasu*, baseado numa lenda japonesa. A partir daí, Valverde se dedica a contar pequenas histórias em teatro de sombras para festas infantis, escolas e algumas mostras de teatro de bonecos, até fundar, juntamente com Lourenço Amaral Júnior, em 1999, a Cia Luzes e Lendas.

¹⁰ Valter Valverde, sombrista fundador da Cia Luzes e Lendas, de São Paulo.

Gladys Mesquita, em 1993, planejara uma oficina de teatro de sombras para selecionar quatro pessoas para sua nova montagem do espetáculo *Histórias de Marina Colassanti* (Boletim ARTB – janeiro 1993). Susanita e Valter Rodrigues, em 1994, deram sequência à transmissão de seus aprendizados ministrando cursos com a linguagem de teatro de sombras: *Introdução ao teatro de bonecos: através das sombras*, com a proposta de introduzir vivências com silhuetas, formas geométricas, personagens, cenários e a manipulação em diferentes planos.

Em agosto de 1995, aconteceu em Arcozelo, Rio de Janeiro, a 4ª Oficina do Centro Latino-Americano de Teatro de Bonecos – o Laboratório Caçadores de Sombras / O Sentimento do Mundo, ministrada pelo grupo italiano Teatro Gioco Vita e coordenada por Fabrizio Montecchi, na qual participaram vários artistas brasileiros, argentinos e costa-riquenhos. Entre os brasileiros, estavam Valmor Nini Beltrame (SC), Ana Maria Amaral (SP), Fábio Caio (PE), Luiz Gustavo Noronha (RN), Maria Luiza Monteiro (RJ), Maria do Socorro de Andrade (AM), Maria de Fátima de Souza Moretti (SC), Júlio Maurício (SC), Jerson Vicente Fontana (RS).

O laboratório, segundo relatório do Centro Latino-Americano de Teatro de Bonecos (setembro 1998), era um projeto de pesquisa que o Teatro Gioco Vita realizava na Itália e em muitos países do mundo. A finalidade era buscar novos materiais sobre a sombra para um “possível” teatro de sombras contemporâneo. O projeto consistia em três partes: introdução à sombra – a sombra compreendida como pertencente a nossa vida cotidiana, como observação do real, natural, artificial; as técnicas e as linguagens do teatro de sombras – percurso proposto mediante indagações sobre os diversos componentes do teatro de sombras: a luz, o corpo, a tela, o espaço, o animador etc.; Apresentação do espetáculo *O Sentimento do mundo* – criação coletiva durante o laboratório. E para aproximar os alunos e artistas cariocas o grupo italiano Teatro Gioco Vita apresentou o espetáculo *Pescetoppococrodilo*, no dia 14 de agosto de 1995, no Teatro Cacilda Becker, Rio de Janeiro.

Após esse laboratório, participantes repassaram seus conhecimentos, também por meio de oficinas, em outras regiões do país, oportunizando

demais artistas a conhecerem a linguagem do teatro de sombras pesquisada pelo grupo Teatro Gioco Vita. Um exemplo foi a oficina que Jerson Fontana – Teatro Turma do Dionísio – ministrou em Porto Alegre e que propiciou a Alexandre Fávero – Cia Teatro Lumbra de Animação – ter outros olhares para a sombra naquela época:

Jerson Fontana, que é um artista de Santo Ângelo, um diretor e ator de teatro, que teve a oportunidade de fazer uma oficina com o Gioco Vita na Aldeia de Arcozelo, se não me engano, em 1993, 1994, trouxe para Porto Alegre uma vivência com o Teatro de Sombras que eu tive a oportunidade de fazer, onde eu me deparei justamente com um contato mais filosófico com a sombra que eu até então não tinha (FÁVERO *apud* OLIVEIRA, 2011, p. 164).

A partir das experiências com oficinas de artistas e da fruição de espetáculos de teatro de sombras que vinham para os Festivais brasileiros, se iniciam as pesquisas mais aprofundadas desta linguagem no Brasil. Houve uma grande transmutação do teatro que se fazia na época de Obry (1956).

Nesta breve pesquisa histórica do teatro de sombras contemporâneo brasileiro, percebeu-se um fato um tanto curioso: a influência nesta arte no Brasil vem diretamente do diretor e pesquisador Jean Pierre Lescot, da França. Digo diretamente por que tanto os artistas brasileiros que estiveram na Europa na década de 1980 para aprender a técnica do teatro de sombras quanto o diretor Fabrizio Montecchi, da Itália, que na década seguinte veio ao Brasil ministrar cursos da linguagem, são pupilos de Lescot. Hoje as maiores influências no país vêm dos conhecimentos de Fabrizio Montecchi. Já estive no Brasil diversas vezes e a maioria dos grupos de teatro de sombras existentes aqui já estive em contato com a arte deste renomado diretor.

Reverberações de uma história não muito remota ou o estado da arte desta linguagem no Brasil

O teatro de sombras atual se utiliza da tecnologia adaptando-a para dar respostas a suas necessidades. Cada elemento pertencente ao teatro de sombras forma um dispositivo de projeção de acordo com suas localizações no espaço. A superfície de projeção (Figura 5), o que comumente chamamos de tela, não só varia de tamanho, forma, cor, mas também se movimenta.

Chamamos de tela quando ela é uma superfície de projeção, porém ela pode ser também um anteparo como paredes e edifícios (Figura 5, foto Cia Quase Cinema) ou até o próprio corpo humano. A tela também pode ter diferentes funções na cena, pode ser boneco, figurino, o mar e/ou o vento, entre outros (Figura 5, foto UDESC).

Figura 5: Algumas superfícies de projeção e/ou anteparos de diferentes tamanhos e formas utilizadas por nossos grupos teatrais brasileiros – montagem de fotos acervo Fabiana Lazzari.



As fontes luminosas ou focos de luz¹¹ tiveram mudanças significativas, tendo uma variedade enorme de formas e diversidades de lâmpadas que nos propiciaram movimentá-los em cena, isto é, usá-los de forma móvel, e conseqüentemente a atuação/animação com as figuras de sombras (silhuetas) também se modificou. Hoje é possível atuar com a fonte luminosa e com as figuras na mão, editando as sombras ao vivo. Pode-se fazer fade-in, fade-out, closes, panorâmicas, fusão de imagens, devido ao acréscimo do dímer.¹² no próprio foco de luz. A maioria dos focos de luz são construídas

¹¹ Maiores informações sobre a luz no teatro de sombras nos seguintes artigos de Fabiana Lazzari e de Alex de Souza, respectivamente disponíveis em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102232014017/4031>;

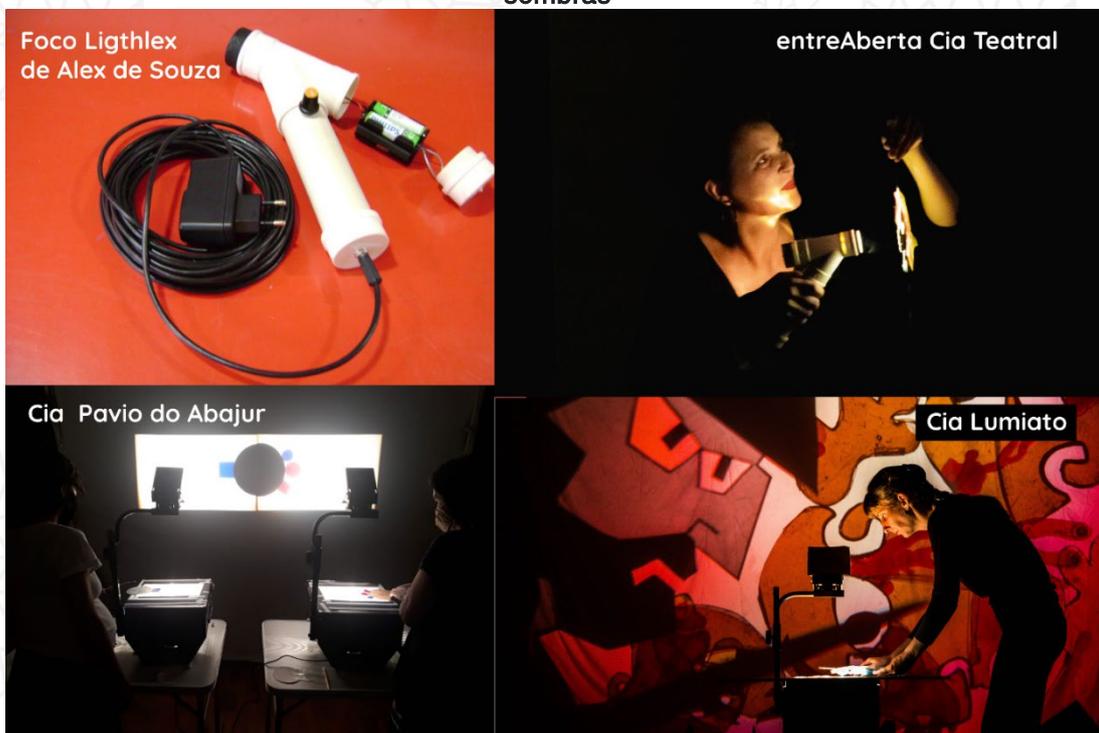
<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102232014006/4029>.

Acesso em: 16 mai. 2023.

¹² Segundo Beltrame (2022), a primeira inserção do dímer no foco de luz aqui no Brasil foi contribuição do sombrista e diretor Alexandre Fávero (Cia Teatro Lumbra de Animação).

especificamente para o teatro de sombras, alguns pelos próprios sombristas, como é o caso da *Ligthlex* (Figura 6), idealizada e confeccionada pelo ator, bonequeiro e professor do Instituto Federal de Santa Catarina (IFSC), Alex de Souza. A escolha de diferentes tipos de luz e as combinações entre eles determinam: o tipo de animação, o tamanho da superfície de projeção, a opção de dividir a mesma em zonas de uso independente e as características da sombra obtida (contorno nítido ou difuso, sensível variação do tamanho com pouca movimentação da figura de sombra, a multiplicidade das imagens, o aumento de suas possibilidades de transformação, de deformações). Se a escolha for um retroprojetor, por exemplo, é totalmente diferente do uso do foco de luz nas mãos do ator/atriz sombrista. O retroprojetor (Figura 6, Cia Pavio do Abajur e Cia Lumiato) tem um espaço reduzido de atuação com as figuras de sombra exigindo motricidade fina e quando atuamos com o foco de luz nas mãos teremos uma amplitude de espaço exigindo uma motricidade global com movimentos mais extensos.

Figura 6: Focos de luz *Ligthlex* e retroprojetores utilizados pelas cias de teatro de sombras



Fotos acervo Cias Teatro de Sombras.

O Teatro de Sombras no Brasil, sua história e perspectivas contemporâneas

Essas transformações tornaram o trabalho do(a) ator/atriz mais autônomo(a), porém mais complexo, pois além de atuar na frente e atrás da superfície de projeção com figuras de sombras, objetos e com seu corpo, ele(a) precisa controlar outros dispositivos, e o papel de iluminador(a) recai também sobre ele(a). Portanto essas alterações, que revelam os procedimentos do teatro de sombras, ampliam as possibilidades da utilização do espaço cênico, do espaço da sombra e conseqüentemente do trabalho corporal do(a) ator/atriz. A presença de cena se torna diferente em cada situação poética escolhida de acordo com os dispositivos de projeção escolhidos.

Figura 7: Atuação de atores e atrizes- sombristas



Fotos acervo Companhias de Teatro de Sombras.

As características atuais continuam se modificando devido ao grande avanço da tecnologia, trazendo assim as mais variadas formas de trabalhar com teatro de sombras. No Brasil, como falei na introdução deste artigo já temos núcleos teatrais de referência¹³ com seus trabalhos que pesquisam especificamente a linguagem do teatro de sombras contemporâneo, que

¹³ Neste artigo, a atenção é para as companhias que são exclusivas na pesquisa e no fazer desta linguagem, tendo na maioria de seus repertórios o Teatro de Sombras.

foram de alguma forma influenciados com o histórico descrito anteriormente e que já possuem suas micropoéticas: Cia. Karagözwk (1985), Curitiba, PR; Cia Luzes e Lendas (1999), São Paulo, SP; Cia Teatro Lumbra de Animação (2000), Dois Irmãos/ Porto Alegre, RS; Cia Quase Cinema (2004), Taubaté, SP; a Cia Lumiato Teatro de Formas Animadas (2008), Brasília, DF, assim como temos companhias mais recentes que têm suas pesquisas se consolidando, mas ainda não é possível afirmar que tenham uma micropoética: Coletivo MiaSombra (2010), iniciou em Belém, PA e agora está em Goiás, GO; Fios de Sombras – Teatro de Animação (2010) São Paulo, SP; entreAberta Cia Teatral (2014), fundada em Florianópolis, SC, agora está em Brasília, DF, Cia Libélulas (2015), Florianópolis, SC e Ribeirão Preto, SP; Cia Pavio do Abajur (2016), São Paulo, SP; Coletivo Sombreiro Andante (2016), Rio de Janeiro, RJ; Grupo Penumbra (2018), Cuiabá, MT; Grupo O Sombrista (2018), Turvo, SC e Coletivo Paraíso Cênico (2019), Niterói, RJ. Nesta nova leva, temos também algumas solistas como Daiane Baumgartner – SP, Sandra Lane – MG, Liz Moura – SP e Urga Maria Cardoso – SP.

Percebemos hoje uma significativa influência nos grupos mais recentes de micropoéticas das companhias mais experientes. Os espetáculos das Cia Lumiato, da entreAberta Cia Teatral e do Grupo O Sombrista possuem características singulares de movimento das figuras, da visualidade da cena, dos recortes das figuras de sombra, específicas da Cia Teatro Lumbra de Animação, pois Alexandre Fávero dirigiu ou assessorou a criação de espetáculos de tais cias. A Cia Teatro Lumbra de Animação produz com frequência o curso de imersão artística, com duração de uma semana, Territórios Desconhecidos, que acontece no Espaço de Residência Artística Vale Arvoredo, RS, no qual possibilita as primeiras vivências com a linguagem para muitos artistas.

A Cia Quase Cinema, com Silvia Godoy e Ronaldo Robles, tem como peculiaridade muitos de seus espetáculos produzidos na rua, com projeções nas arquiteturas, principalmente em edificações históricas influenciando algumas performances de artistas-sombristas. Já os sombristas da Cia Luzes e Lendas, Valter Valverde e Lourenço Amaral Júnior, são exímios contadores de histórias com teatro de sombras e construtores de figuras de sombras

articuladas, e influenciaram algumas artistas solistas como Sandra Lane, com suas *Sombras na Palma da Mão*¹⁴.

Na atualidade, temos a possibilidade de intercâmbios com diversos grupos e companhias do mundo e entre os eventos que nos proporcionam estas trocas temos o Festival Internacional de Teatro de Sombras – FIS, organizado pela Cia Quase Cinema, de Taubaté, SP, que neste ano de 2023 está em sua décima edição. Junto ao festival acontece também o Seminário Internacional de Teatro de Sombras, no qual pesquisadores, pesquisadoras e artistas participantes discutem sobre temáticas de interesses mútuos fazendo, muitas vezes, ligações com outras artes.

No ano de 2020, ano fatídico para o mundo devido à pandemia da Covid-19, tivemos alguns eventos importantes para o teatro de sombras brasileiro: aconteceram lives de entrevistas com artistas latino-americanos, produzidas por Juliana Graziela, no Instagram do Grupo Penumbra, MT, que foram transcritas e se transformaram no livro Sombras ao Vivo – Volume 1 (2022), editado pela UFRJ e Udesc; formou-se um grupo de estudos sobre Teatro de Sombras, com reuniões on-line, organizado por Ronaldo Robles e Silvia Godoy (fundadores da Cia Quase Cinema) e; foi criada uma página específica para o teatro de sombras no site Ver o Teatro, organizado por Luiz André Cherubini, do Grupo Sobrevento, SP, compilando o maior número de informações sobre a linguagem no Brasil.

Na sequência, em 2021/2022 a Cia Quase Cinema idealizou e em parceria com o Laboratório de Teatro de Formas Animadas da Universidade de Brasília (LATA-UnB/CNPq), criou o Centro de Estudos das Sombras (CES). O CES é um espaço que tem como intuito o compartilhamento de saberes sobre a produção do teatro de sombras em suas mais diferentes possibilidades e formas. Durante o ano de 2022 foram ministrados cursos com convidados e convidadas especialistas em temáticas que têm interfaces com o teatro de sombras, como por exemplo: contação de histórias, educação, dança, audiovisual e performance. O CES mobiliza em torno de 200 pessoas participantes, das quais muitas já estão criando seus espetáculos ou

¹⁴ O trabalho de Sandra Lane é *sine qua non*, criou um teatro em miniatura na palma da mão e utiliza o teatro de sombras para contar pequenas histórias.

colocando em prática os conhecimentos em aulas e oficinas. Hoje é parte do ensino-aprendizagem do teatro de sombras no Brasil e se tornou um projeto de extensão, coordenado por mim, Fabiana Lazzari junto ao Laboratório de Teatro de Formas Animadas - LATA/UnB em parceria com a Cia Quase Cinema.

O ensino-aprendizagem do teatro de sombras no Brasil acontece por meio de festivais, oficinas, workshops, residências artísticas e imersões proporcionadas pelas companhias supracitadas e por artistas solistas, mas também acontece nas universidades – neste último caso, de forma mais restrita. O teatro de animação foi incluído pela primeira vez nos currículos das Artes Cênicas em 1977, na Universidade de São Paulo (USP), pela diretora e pesquisadora Ana Maria Amaral¹⁵, portanto temos uma cronografia muito recente da presença desta linguagem nas universidades brasileiras e hoje, em apenas duas, que até então tenho conhecimento, têm a disciplina regular de Teatro de Sombras na grade curricular nos cursos de Artes Cênicas: a UDESC, desde 1988 e a UnB, a partir de 2022. Existe também a disciplina na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), porém ela é optativa. As outras universidades acabam incluindo em projetos de pesquisas, de extensão ou em disciplinas que propiciam a inclusão, quando têm professores com algum conhecimento na linguagem. Exemplo disso é o grupo de pesquisa do CNPq Objetos Performáticos, do prof. Gilson Motta, que tem em suas pesquisas cênico-performáticas o teatro de sombras.

O prof. Valmor Beltrame considera que as universidades que não têm disciplinas de Teatro de Sombras (e de Teatro de Animação) é por ignorância:

não temos uma cultura da sombra [...] isso se dá por desconhecimento, por pouca informação em relação, primeiro, às possibilidades expressivas dessa arte, em relação ao desconhecimento da linguagem artística que ela se constitui. As pessoas não sabem a história, que é um teatro milenar, mas ele tem uma história, um vocabulário importante e, ao mesmo tempo, acho que é um trabalho fundamental para o ator (BELTRAME, 2022, p. 344).

¹⁵ Pesquisadora, diretora, bonequeira e professora aposentada da USP. Conheçam mais sobre Ana Maria Amaral no *site* <https://www.ocasulodeanamarial.com/> pelo qual foi implementado pelo prof. Dr. Wagner Cintra, da Unesp. Acesso em: 16 mai. 2023.

Como se está discorrendo sobre a atualidade do teatro de sombras no Brasil, não se poderia deixar de buscar o estado da arte dos escritos sobre a linguagem que estão esparsos em alguns materiais publicados. Organizei aqui uma compilação de publicações, entre teses, dissertações, trabalhos de conclusão de cursos (TCCs) e livros existentes no país, consciente de que possivelmente existam mais produções de obras com a linguagem.

Entre as pesquisas brasileiras¹⁶ na atualidade, a tese, única até então que é direcionada especialmente ao teatro de sombras, é de minha autoria, *Da prática pedagógica a atuação no teatro de sombras: um caminho em busca do corpo-sombra* (2018). Vale ressaltar que entre as teses pesquisadas existe a de Nayde Solange Garcia Fonseca, defendida em 2014, na Universidade do Minho, em Portugal, *O ensino de teatro de animação: contribuições para construção de novos saberes e fazeres acerca da cultura de ensinar e aprender teatro*, no qual a autora relata sucintamente a história do teatro de sombras no terceiro capítulo, e descreve e analisa experiências práticas em sala de aula.

Entre as dissertações se encontram seis trabalhos: *Sob a sombra do ator: formação e treinamento do ator no teatro de sombras* (2018), de Werlerson Freitas Filho; *O teatro de formas animadas na educação não-formal: ações específicas com bonecos e sombras* (2018), de Raimundo Barbosa Reis Filho; *Alumbramentos de um corpo em sombras: o ator da Cia Teatro Lumbra de Animação* (2011), de Fabiana Lazzari de Oliveira; *A (re)descoberta da sombra: experiência realizada com educadores na cidade de Imbituba* (2011), de Emerson Cardoso Nascimento; *A materialidade no teatro de animação* (2009), de Guilherme Francisco de Oliveira; *Sombras projetadas* (2001), de Cássia Macieira.

Obtiveram-se os seguintes trabalhos de conclusão de curso¹⁷: *Luz e sombra: teatro como possibilidade de inclusão da criança autista em sala de aula* (2017), de Gisele Aparecida Knutz; *Teatro de sombras: uma estratégia*

¹⁶ Algumas pesquisas brasileiras estão disponíveis em: <https://teatrodeanimacao.wordpress.com/revista-eletronica/livro-teatro-de-sombra-tecnica-e-linguagem/>. Acesso em: 16 mai. 2023.

¹⁷ Esta pesquisa de quantificação está em andamento com o Grupo de Pesquisa Laboratório de Teatro de Formas Animadas (LATA/UnB).

para o desenvolvimento artístico e formação de plateia na educação infantil (2014), de Elizangela Martins da Silva Santos; *Linguagens cruzadas: a imagem e o teatro de sombras no ensino das artes visuais* (2013), de Charles Kray; *Teatro de sombras: uma vivência lúdica para uma prática teatral* (2013), de Marcela Nogueira Siqueira; *Arte no processo de ensino e aprendizagem infantil: o teatro de sombras em foco* (2012), de Maria da Luz M. Pinheiro de Lima; *A pré-expressividade do ator no teatro de sombras* (2012), de Fabiana Lazzari de Oliveira; *Teatro de sombras: um recurso pedagógico a implementar na disciplina de educação visual e tecnológica* (2012), de João Manuel Ramos Romeiro; *O processo de transcrição no teatro de sombras* (2010), de Kátia de Arruda; *Teatro de sombras na escola: possibilidades e limites* (2005), de Emerson Cardoso Nascimento; *Teatro de sombras: o percurso dos grupos brasileiros Karagözwk e Lumbra* (2009), de Fernanda de Souza Figueiredo.

Entre os livros e periódicos publicados no Brasil sobre a temática há quatro: *Teatro de sombras ao vivo: entrevistas com artistas latino-americanos*, dois volumes, (2022/2023); *Móin-Móin: revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, número 9 (2012), edição que trouxe o tema Teatro de Sombras em 11 artigos de renomados pesquisadores nacionais e internacionais; *Teatro de sombras: técnica e linguagem* (2005), organizado pelo prof. dr. Valmor Beltrame. Há também outros dois livros que têm capítulos sobre a linguagem: *O Teatro na Escola* (1956), de Olga Obry, e *Teatro de animação* (1997), de Ana Maria Amaral. Além desses, temos ainda a *Cartilha brasileira do teatro de sombras: estudos e propostas para criar e experimentar um teatro de sombras contemporâneo* (2010), feita em parceria entre a Cia Lumiato e Alexandre Fávero, assim como artigos em revistas acadêmicas e científicas com dossiês e em fluxos contínuos.

O teatro de sombras no Brasil é ilimitado, está em espetáculos de palco, de rua, no teatro lambe-lambe, em performances, no audiovisual, no cinema, na televisão, nas artes visuais, na educação, nas contações de histórias, entre outros. Ele se transforma de acordo com a criatividade e com pesquisas de cada artista e/ou educador(a). Com as modificações contemporâneas já citadas, surgem muitas hipóteses para a dramaturgia, e conseqüentemente um aumento de possibilidades de uso dos elementos que compõem o teatro

de sombras. É um território aberto, um lugar de investigação e experimentações. O teatro de sombras tem uma realidade de signos diferentes dos signos do cotidiano. É preciso fundamentar essa gramática baseada em suas particularidades para se ter uma autonomia artística. Para quem tem interesse em dar continuidade às pesquisas no teatro de sombras é fundamental que saiba: essa autonomia é adquirida somente com a prática exaustiva e paciente (OLIVEIRA, 2018). As perspectivas são as melhores, e com o crescimento de entusiastas pelo teatro de sombras nestes últimos anos, tanto artistas como professores(as)/educadores(as), é fato que o futuro é promissor.

Bibliografia

- BALARDIM, Paulo; MOTTA, Gilson. **Teatro de sombras ao vivo: Conversas com artistas latino-americanos**. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.
- BELTRAME, Valmor. (Org). **Teatro de sombras: técnica e linguagem**. Florianópolis: UDESC, 2005.
- BELTRAME, Valmor. Teatro de sombras, técnicas e linguagem: à guisa de apresentação. In: **Móin-Móin**: revista de estudos sobre o teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul, ano 8, v. 9, 2012.
- BELTRAME, Valmor. Valmor Nini Beltrame/UDESC. [Entrevista. Transcrição de Aline Santana Martins]. In: BALARDIM, Paulo; MOTTA, Gilson (org.). **Teatro de sombras ao vivo: conversas com artistas latino-americanos**. v. 1. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.
- DUBATTI, Jorge. **Teatro y poética comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas**. Buenos Aires: 2014.
- FUNARTE; MINISTÉRIO DA CULTURA. **Teatro do riso: mamulengos de mestre Zé Lopes**. [Catálogo de exposição da Sala do Artista Popular]. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 1998. Disponível em: http://www.cnfcp.gov.br/interna.php?ID_Secao=124. Acesso em: 18 mai. 2023.
- LESCOT, Jean Pierre. Poesia e Amor no Teatro de Sombras. Tradução Valmor Beltrame. **Teatro de Sombras: técnica e linguagem**. BELTRAME, Valmor (org.) Florianópolis: UDESC, 2005.

MONTECCHI, Fabrício. Além da Tela – Reflexões em forma de notas para um teatro de sombras contemporâneo. **Móin-Móin**: revista de estudos sobre o teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul, ano 3, v. 4, 2007.

MONTECCHI, Fabrício. Em busca de uma identidade: reflexões sobre o teatro de sombras contemporâneo. **Móin-Móin**: revista de estudos sobre o teatro de formas animadas. Jaraguá do Sul, ano 8, v. 9, 2012.

OBRY, Olga. **O teatro na escola**. São Paulo: Melhoramentos Indústrias de Papel, 1956.

OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. **Alumbramentos de um Corpo em Sombras**: o ator da Companhia Teatro Lumbr de Animação. 2011. 193 p. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. **Clipagens sobre teatro de sombras em matérias e informativos das revistas Mamulengo e de boletins ABTB UNIMA-BRASIL**. 2016. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.files.wordpress.com/2021/08/1-clipagem-materias-abtb-e-revistas-mamulengo.pdf>. Acesso em: 18 maio 2023.

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

OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. Fabiana Lazzari – entreAberta Cia Teatral/UnB. [Entrevista. Transcrição de Ian Vieira]. *rr*. BALARDIM, Paulo; MOTTA, Gilson (org.). **Teatro de sombras ao vivo**: conversas com artistas latino-americanos. v. 1. 1. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.



O TEATRO LAMBE-LAMBE E SEU ESPAÇO-TEMPO DO ENCONTRO

*THE LAMBE-LAMBE THEATER AND ITS SPACE-TIME OF THE
ENCOUNTER*

EL TEATRO LAMBE-LAMBE Y SU ESPACIO-TIEMPO DEL ENCUENTRO

Pedro Cobra

Pedro Cobra

Artista multidisciplinar investigador do hibridismo do teatro com as outras artes. Integrante da Cia. PlastikOnírica na qual trabalha como bonequeiro, lambe-lambeiro, ator, produtor e diretor artístico. Possui graduação em Licenciatura em Arte-Teatro na Universidade Estadual Paulista – Unesp e mestrado em Teorias e Práticas do Teatro Contemporâneo pela Université de Lille, na França, onde desenvolveu pesquisa sobre a história e a poética do Teatro Lambe-Lambe intitulada “O Teatro Lambe-Lambe – Sua história e poesia do pequeno”.

Resumo

Reflexões acerca das potências do Teatro Lambe-Lambe em criar espaços de intimidade e explorar o tempo das memórias, dos afetos e da idiosincrasia por meio de miudezas. A partir da investigação artística junto à Cia. PlastikOnírica, o autor apresenta um olhar sobre diferentes aspectos do encontro promovido pelo Teatro Lambe-Lambe entre artistas, durante o processo criativo, do encontro com o ambiente urbano onde se coloca para a apresentação e do encontro espontâneo com o público singularizado por meio de um espetáculo de curta duração.

Palavras-chave: Teatro Lambe-Lambe, animação, encontro, intimidade, espaço público, síntese, idiosincrasia, miniatura, singularidade, generosidade

Abstract

Reflections on the powers of Lambe-Lambe Theater in creating spaces of intimacy and exploring the time of memories, affections and idiosyncrasy through little things. Based on artistic research with PlastikOnírica Company, the author presents a look at different aspects of the encounter promoted by Lambe-Lambe Theater between artists, during the creative process, the encounter with the urban environment where it is placed for the performance and the spontaneous encounter with the public singularized through a short-term show.

Keywords: Lambe-Lambe Theater, animation, encounter, intimacy, public space, summary, idiosyncrasy, miniature, singularity, generosity

Resumen

Reflexiones sobre los poderes del Teatro Lambe-Lambe para crear espacios de intimidad y explorar el tiempo de los recuerdos, de los afectos y de la idiosincrasia a través de las pequeñas cosas. Basado en la investigación artística con la Cía. PlastikOnírica, el autor presenta una mirada a diferentes aspectos del encuentro que promueve Teatro Lambe-Lambe entre artistas, durante el proceso creativo, el encuentro con el entorno urbano donde se ubica para la presentación y el encuentro espontáneo con el público singularizado a través de un espectáculo de corta duración.

Palabras clave: Teatro Lambe-Lambe, animación, encuentro, intimidad, espacio público, resumen, idiosincrasia, miniatura, singularidad, generosidad

*Em memória de Ismine Lima,
querida mãe do Teatro Lambe-Lambe ao lado de Denise Di Santos,
cuja inventividade, cuja generosidade e cujo humor singulares
compõem a alma dos lambe-lambes no mundo
e nos ensinam a abrir espaços nas ruas e nos corações.
Minha profunda reverência e gratidão!*

Preparar o material de trabalho
Conferir estruturas
Ensaiai, ensaiar, ensaiar
Testar luzes, som, fones
Tirar o figurino do varal, da gaveta
Onde estão as luvas?
Como estão os bonecos, as silhuetas, os objetos?
E as baterias?
Caixa, banquetas, tripé,
Figuras, cartões, ferramentas,
Encantos, coragem e o chapéu
Tudo dentro
(e muitas vezes pendurado por fora também)
da mala da pessoa lambista.

Sair de casa, do hotel,
da hospedagem, do acampamento
Subir e descer, puxar e levantar
Escadas, elevadores, rampas
Carregar o carro, a van, o busão,
o barco, o trem, o metrô, o avião.
No suor, a vontade de estar na rua
De encontrar a gente
De oferecer a uma pessoa desconhecida,
uma carona poética por paisagens interiores.
Curta é a viagem para o relógio

Profundo é o mergulho
dos sentidos
na memória

rumo à

i
n
t
i
m
i
d
a
d
e

ao encontro das pérolas guardadas
(e por vezes esquecidas)
nas histórias que foram afundando
(ou que foram afundadas)
nos sentimentos demasiadamente solidificados
para o gingado da superfície
instável,
exposta
e movimentada
do cotidiano.

Na rua, na praça, na calçada,
No teatro, no evento, na sala,
Na feira, na festa, a mesma saga:
Escolher o ponto,
Provar o Sol, o Vento, o Tempo
Tirar da mala as fantasias

O Teatro Lambe-Lambe e seu espaço-tempo do encontro

e montar ali uma utopia
Um olhar bisbilhoteiro aqui
Um burburinho ali
(A pequena autoridade que passa e examina)
Palpites ansiosos
Eriçam-se ao ver ou ouvirem os dizeres:
TEATRO LAMBE-LAMBE - Espetáculo em miniatura!

O convite sedutor do mistério
e a rede foi lançada!
O público fisgado espera em fila
Pessoas unidas pela invisível linha da curiosidade
U m a a u m a
Espiam
Se arriscam
a uma nova e inesperada jornada dentro do dia
O laço da confiança cênica
revela segredos, sorrisos e ensejos
transborda lágrimas, casos e abraços
O tesouro que cada pessoa encontra no coração
e leva pro dia, da ousadia um troféu
é traduzido em prata no chapéu
que hoje aceita dinheiro, PIX e cartão.

As horas correm
A fila anda, aumenta e diminui
Uma última apresentação após o horário
Uma esticada nos limites
Por mais um sorriso,
Por mais um último abraço
A despedida
O corpo-artista reclama
(e ainda tem a desmontagem...)

Recolher as invenções,
as histórias compartilhadas
O riso no ar e as lágrimas no chão
Partir para outro dia
Outro espaço
Outra vez
Sumir na noite
E deixar no local
apenas
o rastro
do
sonho.

O Teatro Lambe-Lambe é uma linguagem teatral criada por Denise Di Santos e Ismine Lima em 1989, na cidade de Salvador, Bahia, que se utiliza de elementos animados dentro de uma sala de espetáculos em miniatura para realizar apresentações de curtíssima duração (de 1 a 5 minutos em média), geralmente, para uma pessoa por vez. Até o presente momento, sabe-se que o Teatro Lambe-Lambe já chegou a mais de 30 países. Para além das múltiplas maravilhas estéticas e inúmeros desafios práticos de sua arte, do meu humilde ponto de vista, o Teatro Lambe-Lambe se configura, sobretudo, como um exercício do encontro. Denise e Ismine, ao buscarem uma solução criativa para uma aula, pariram uma linguagem cênica que aponta um caminho de refinamento da experiência teatral no que diz respeito ao compromisso com a obra a ser criada, com o espaço-tempo em que ela estará inserida e com o público ao qual será apresentada. Em tempos de obscurantismo, de naturalização cotidiana de instrumentos virtuais de controle de corpos, de companhias, de demandas de consumo, de precarização do trabalho, de enquadramento de realidades e de promoção de apenas uma humanidade em detrimento de outras humanidades¹, parece-me essencial hoje – e sempre – que o encontro real, ou seja, físico e material, sensorial e subjetivo, estabelecido entre diferentes seres humanos, seja valorizado e estimulado. É no encontro com o estranho que está a oportunidade de nos reconhecermos melhor, basta deixarmos de lado a arrogância de ver o desconhecido a partir de um preconceito e simplesmente estarmos disponíveis para a escuta e a troca de saberes.

Aprendemos na universidade que a palavra “teatro” é uma derivação do termo grego *theatron* que significa “local onde se vê”. Em sua transformação de designação, do edifício onde se realizavam as tragédias e comédias na Grécia antiga, para o gênero artístico propriamente dito desenvolvido no ocidente por uma herança cultural colonial europeia – com todos os adventos e problemas que este processo significou, significa e significará – por vezes, parece-me que uma parcela considerável da

¹ Sobre a ideia de humanidades, ler KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Editora: Companhia das Letras, 2019.

comunidade artística da contemporaneidade *pós-tudo*² (frequentemente ligada à academia e a outros espaços que se entendem como “elite intelectual”) esqueceu que o “lugar onde se vê” está colocado a partir da perspectiva do(a) espectador(a), e que, ainda que o fenômeno artístico teatral tenha se desdobrado em uma infinidade de processos expressivos que têm sempre como importante variável as subjetividades e desejos das(os) próprias(os) artistas criadoras(es), isto não faz o significado do termo mudar para “local onde me veem” (este local, com todo respeito, talvez seja a terapia). Ora, o Teatro é encontro por rito e por natureza e fazemos o que fazemos para além de nós mesmos, fazemos para comunicar. E quando digo “comunicar” não me refiro ao entendimento estrito de um tipo de conteúdo, às qualidades das linguagens ou dos estilos adotados, que podem ser, obviamente, entre tantas outras coisas: mais ou menos explícitos, mais ou menos objetivos, lineares, não lineares, fluidos, híbridos, episódicos, textuais, imagéticos, sonoros, mais racionais, mais sensoriais, havendo ou não havendo uma história, um tema, uma sensação, uma mensagem, uma moral, um pensamento específico que se pretende alcançar com a obra. Para além disto tudo, comunicar é tornar comum. E, para tornar comum, antes de mais nada, é preciso respeito e generosidade!

É óbvio, mas me parece que, nos espaços de formação artística e acadêmica, pouco se fala do respeito ao tempo e aos esforços que cada pessoa do público empreendeu para estar naquele teatro, para ver algo acontecer; e pouco se fala também de como esses dados devem ser considerados como ingredientes essenciais do processo criativo de toda e qualquer obra teatral. Vejam bem, não estou aqui defendendo que temos um compromisso em agradar todo o público com um espetáculo (isto sequer seria possível). Defendo que é preciso desinflar os egos e ter a generosidade de abrir espaços na proposta teatral e artística, qualquer que seja a sua natureza, para o público se inserir, traçando, assim, uma estratégia que atinja seu objetivo de compartilhamento do espetáculo ou da obra de arte em geral,

² DE CAMPOS, Augusto. *Póstudo*. São Paulo: Folha de São Paulo, 1985. Disponível em: <https://youtu.be/72arKyB2zLA>.

O Teatro Lambe-Lambe e seu espaço-tempo do encontro

propondo o convite à livre fruição estética e de movimento de pensamento e ações. Nesse ponto, o Teatro Lambe-Lambe é uma escola!

Compartilho a seguir alguns aspectos criativos e reflexões comuns à arte do Teatro Lambe-Lambe que promovem encontros entre artistas, espetáculos, espaço-tempo e público. Naturalmente, escrevo a partir do trabalho que desenvolvo na Cia. PlastikOnírica com minha querida parceira Larissa Miyashiro e meu querido parceiro Felipe Zacchi e com base em nossas experiências nos espaços públicos e nos festivais, sendo este apenas um olhar dentre tantos possíveis acerca da criação e execução de espetáculos lambe-lambe.

Entrã – Cia. PlastikOnírica



. Foto: Nadja Kouchi

Explorando o âmago na alquimia artística das essências pessoais: Sobre o encontro das(os) artistas criadoras(es) com seus íntimos para construir um espetáculo lambe-lambe

Por conta das especificidades estéticas do Teatro Lambe-Lambe que perpassam necessariamente pela síntese em todos os âmbitos criativos de seu processo de elaboração (da confecção das estruturas da sala de espetáculo em miniatura e das formas animadas à dramaturgia e à manipulação), as e os artistas lambistas, ao iniciarem uma criação, são convidadas(os) ao encontro consigo mesmas(os) para buscarem as mais

variadas soluções para a execução do espetáculo. De início, essa investigação interna geralmente vai ao encontro de um tema íntimo, uma subjetividade, um acontecimento, uma história preciosa, sonho e/ou memória que se quer usar como inspiração e referência para a criação de uma obra de Teatro Lambe-Lambe. Essa escolha deve ser feita com muito cuidado, uma vez que tal conteúdo será compartilhado em forma de segredo para uma pessoa por vez.

O que pode ter tamanha relevância para a(o) artista que justifique o “trabalho hercúleo” (como sempre diz Denise Di Santos) de se transformar em imagem, som, miniaturas e minutos para ser dividido com uma pessoa estranha num encontro fortuito? O trabalho de síntese no lambe-lambe é, em si, a busca do cerne de uma ideia, do elemento germinal de um sentimento e do apuramento técnico. Exige observação atenta e forte humildade pois a síntese requer, necessariamente, o exercício pessoal de escolha e de renúncia. Tais reflexões e exercícios, de forma mais ou menos conscientes por parte das(os) lambistas, acabam por trazer uma verdade genuína para os espetáculos lambe-lambe além de conferir à linguagem uma admirável maleabilidade e capacidade de metamorfose para abarcar uma infinidade de propostas decorrentes das mais variadas intimidades das(os) artistas, o que tem como consequência uma maravilhosa singularização de cada obra no coletivo de obras criadas no mundo ao longo das frutíferas três décadas e três anos de existência do Teatro Lambe-Lambe.

Cada espetáculo é único pois reflete em sua confecção, em seu formato, em suas escolhas estéticas, na manipulação, na dramaturgia e na abordagem na rua, as referências, as habilidades, a artesanaria, o olhar, os interesses, isto é, a intimidade de quem o criou. Isto se aplica ao e à lambista que cria seu espetáculo sozinho(a), mas também, e não menos intensamente, às companhias e aos grupos que reúnem mais de uma pessoa no processo criativo de um espetáculo lambe-lambe. Cada artista, dentro de sua especificidade, aporta um aspecto de sua intimidade à criação, o que nutre, enriquece e complexifica ainda mais o espetáculo. Quando a criação de um lambe-lambe se dá de forma compartilhada – o que é bastante recomendado, assim como em qualquer criação teatral em decorrência de sua natureza

coletiva –, o processo criativo propriamente dito, para além do encontro consigo mesmo, se torna um profundo exercício de encontro com as outras pessoas parceiras, pois é com a intimidade alheia que você lida também na criação. É um trabalho desafiador e delicado, que exige carinho, singeleza e compreensão para adotar para si a intimidade das parcerias e, assim, afinar gradualmente a proposta, lapidando os materiais, ajustando os tempos com intenção de transmutar essências em espetáculo, em Arte, de maneira que o resultado final seja potente em seu encantamento com o público.

Ilhas poéticas flutuam no frenesi do asfalto: Sobre o encontro do espetáculo lambe-lambe com o ambiente ao redor

Depois de tanta preparação, de tanta confecção e de tanto ensaio, é chegado o momento de pôr na rua o espetáculo lambe-lambe! Mas qual ponto escolher? Como se inserir na agitação dos centros urbanos? Como não ser engolido(a) pelo furdúncio de gente, publicidade, automóveis e comércios? À primeira vista, parece que, com um pequeno teatro, um espetáculo escondido dentro de uma caixa, nenhuma chance teremos de captar uma única pessoa no meio da acelerada vida que rodeia uma praça, uma calçada, uma esquina, um parque ou uma feira. Mas, na rua, é preciso muita atenção, astúcia, um tanto de charme e, também, como cantou o grande Bituca: “é preciso ter manha, é preciso ter graça, é preciso ter sonho sempre!”³. O espetáculo lambe-lambe já inicia na chegada: o ponto escolhido é, preferencialmente, em local com visão estratégica do ambiente ao redor, próximo a alguma estrutura ou mobiliário urbano que possa oferecer algum momento de descanso, de ócio, ao mesmo tempo que ofereça um canto de resguardo para as costas e coisas do(a) artista. O figurino desempenha um papel fundamental para destacar a figura da(o) artista do contexto cotidiano, chamando a atenção dos olhares mais curiosos, ainda que apressados. A montagem da caixa, da sala de espetáculos, completa a figura da(o) artista que, ao preparar seu material, não tira o olho do movimento da rua e não hesita em acenar para alguém que

³ MARIA, maria. Intérprete: Milton Nascimento. In: **CLUBE da Esquina 2**. [S. l.]: EMI Odeon, 1978. 2 LP. Disponível em: <https://youtu.be/7tbNG0KqTUA>.

parou para observar e, quem sabe, arriscar um convite, um comentário instigante sobre a obra que em breve será apresentada ali. Coloca-se uma placa com informações úteis, como o horário de início e fim, preço sugerido, contatos e, assim, a magia aos poucos vai cativando os transeuntes. A curiosidade é uma importante aliada e é com ela que devemos jogar! O que pode alvoroçar mais do que um segredo prestes a ser confidenciado? Dessa forma, o Teatro Lambe-Lambe se coloca paradoxalmente de forma delicada e poderosa no cenário urbano, fazendo da sedução pelo mistério sua principal isca de público.

As apresentações se iniciam e o Teatro Lambe-Lambe fissa o cotidiano e se converte em um portal para uma viagem interior, para as finas eternidades que existem em alguns minutos. Isto posto e instaurado, o Teatro Lambe-Lambe tem o poder de fazer caber um espaço dentro do outro, uma realidade imaginada feita de cor, música e animação dentro do delírio de concreto, buzinas e apatia. Esses parênteses que se abrem no ordinário do dia a dia potencializam a significação das imagens apresentadas ao fractalizar a experiência estética. O mundo em miniatura dentro do lambe, enquanto arte democrática, acessível à diversidade profunda do público da rua, convida ao desaceleramento do pensamento produtivista e servil ao capital, ao passo que abre uma janela para a reflexão sobre nossa miudeza cósmica enquanto seres humanos dentro de uma cidade, dentro de um país, dentro de um continente, dentro do planeta Terra, dentro do Sistema Solar, dentro da Vizinhança Interestelar, dentro da Via Láctea, dentro do grupo local de galáxias, dentro do Aglomerado de Virgem, dentro do Superaglomerado Laniakea, dentro do Universo, dentro de sabe-se lá mais o que: uma casca de noz ou outra caixa lambe-lambe! Desse modo, o Teatro Lambe-Lambe reivindica, à sua maneira, a tão necessária função social dos espaços públicos, urbanos e comunitários. Um recanto de poesia na rotina. Uma ação de resistência à impessoalidade das cidades. Um episódio de sonho possível em pleno asfalto.

Construindo pontes ao estranho: Sobre o encontro da(o) lambista com cada espectador(a) através do espetáculo lambe-lambe

O Teatro Lambe-Lambe leva ao paroxismo a efemeridade do acontecimento teatral. Uma apresentação para cada pessoa que deve ser bem recebida, bem acomodada para assistir ao espetáculo. Penso ser essencial perguntar o nome e estabelecer uma rápida conversa para explicar o funcionamento da apresentação, firmar acordos importantes como a contribuição no chapéu e, se houver tempo para tanto, contar brevemente a origem brasileira do Teatro Lambe-Lambe. Tudo no tom que o espetáculo em questão demanda, reforçando rapidamente o laço de confiança entre artista e público na linguagem do sorriso do espírito e da franqueza do olho no olho. Tal exercício de confiança com uma pessoa estranha, por meio do lambe-lambe, estimula a autoestima do público ao promover uma relação na qual suas particularidades se sobrepõem à massificação da vida contemporânea capitalista, configurando-se, portanto, como um importante ato de cidadania.

Saudade – Cia. PlastikOnírica.



Foto: Nadja Kouchi.

A apresentação única e irrepitível para cada pessoa aprofunda a relação do público com a(o) artista e com a obra ao sublinhar a singularidade daquele encontro naquele momento e lugar. Essa característica fundamental do Teatro Lambe-Lambe faz despertar na gente a empatia, tão necessária para resolvermos questões urgentes de nossos tempos, como a desigualdade social, a preservação dos diferentes modos de viver e do meio ambiente que sustenta todos eles, por exemplo. E é justamente esta empatia que não faz com que as apresentações dos espetáculos lambe-lambe sejam exclusivas (como muitas vezes acabamos escutando e definindo equivocadamente por aí!). Muito pelo contrário: essa dedicação refinada do evento teatral a cada espectador(a) faz do Teatro Lambe-Lambe uma arte inclusiva por excelência, uma vez que se abre atentamente à infinita vastidão humana presente nos espaços públicos dos mais diversos contextos socioeconômicos, culturais, etários, étnicos, de gênero e de saúde.

Cada indivíduo que compõe o público, igualmente único e irrepitível na vida, divide suas subjetividades para serem trabalhadas pela proposta cênica que se apresentará diante de seus olhos e demais sentidos, o que pressupõe um grande exercício de sensibilidade por parte do(a) artista para que ele(a) seja capaz de incluir no espetáculo a pessoa que o assiste. Isto é, de se valer de expedientes estéticos que se abram aos referenciais de cada pessoa e, assim, propor uma trilha poética com bases sólidas na qual o público possa se apoiar mais imediatamente, ao mesmo tempo em que combine outros elementos simbólicos que criam e provocam outras camadas de leitura e que acabam por abrir as bases de identificação à polissemia e à metáfora. Dessa forma, o Teatro Lambe-Lambe trata também da idiosincrasia, do espaço-tempo do encontro de cada espectador(a) com seu próprio arcabouço de referências no momento da leitura das imagens apresentadas, o que vai conferir uma pluralidade de leituras possíveis a um mesmo espetáculo, por mais simples que seja a sua proposta. Assim, os espetáculos lambe-lambe, cada um dentro de seu próprio cosmos, propõem a sintaxe imagética e sonora de diversos símbolos presentes em nosso imaginário individual e coletivo, se abrindo como terreno fértil para a sementeira dos saberes, das memórias, dos

O Teatro Lambe-Lambe e seu espaço-tempo do encontro

sentimentos íntimos e das referências oriundas de nosso conhecimento incorporado e comum.

O Teatro Lambe-Lambe pode e deve ser o espaço para a subversão das regras, das injustiças, dos desatinos do mundo no qual vivemos, a favor do exercício de imaginar o mundo no qual queremos viver. Pode e deve ser o momento de discussão e transformação poética de temas sensíveis, polêmicos e abafados. Pode e deve ser, também, um convite à leveza comprometida com o bem-viver em coletividade. Dessa forma, adentrar um espetáculo de Teatro Lambe-Lambe é construir uma ponte ao outro desconhecido, é realizar uma travessia para as profundezas de si, uma viagem íntima para onde um novo mundo pode ser, no tempo da experiência das sensações, dos sonhos e das lembranças. Quem se aventura à condensação simbólica e kairológica das imagens em miniatura do Teatro Lambe-Lambe é devolvida(o) ao mundo transformada(o) de alguma forma, com a delicada tarefa de realocar as memórias, histórias e sensações suscitadas pelo espetáculo em miniatura na vida cotidiana.

O momento é de reunião e novos encontros:

com a gente

com o país

com o planeta

com nós mesmos(as).

Que saibamos tecer o convívio com coragem e elegância.

O Teatro Lambe-Lambe é uma oportunidade ao Presente

Uma janela para as
humanidades

Um espaço-tempo para o
olhar

Um convite à
vida.

Bibliografia

DE CAMPOS, Augusto. **Póstudo**. São Paulo: Folha de São Paulo, 1985.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Editora: Companhia das Letras, 2019.

MARIA, maria. Intérprete: Milton Nascimento. In: **CLUBE da Esquina 2**. [S. l.]: EMI Odeon, 1978. 2 LP.



ENTREVISTA COM SASSÁ MORETTI – AS MÚLTIPLAS FACETAS DO FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE ANIMAÇÃO: 13 ANOS DE PERSISTÊNCIA

INTERVIEW WITH SASSÁ MORETTI – THE MULTIPLE FACETS OF THE INTERNATIONAL ANIMATION THEATER FESTIVAL: 13 YEARS OF PERSISTENCE

ENTREVISTA A SASSÁ MORETTI – LAS MÚLTIPLES FACETAS DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO DE ANIMACIÓN: 13 AÑOS DE PERSISTENCIA

Entrevista realizada por Éder Sumariva Rodrigues

Sassá Moretti

Sassá Moretti é professora do Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Possui pós-doutorado na Universidade de Strasbourg – Faculdade de Philosophie na França. É doutora em literatura pela UFSC com tema “A teatralidade do objeto na cena contemporânea”; mestra em Literatura; licenciada em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Idealizadora e coordenadora geral do Festival Internacional de Teatro de Animação (FITA). Coordenadora do Núcleo de Estudos e Pesquisa em Artes Cênicas e da linha de pesquisa “A máscara, o ator e o objeto: experimentando métodos”.

Éder Sumariva Rodrigues

Éder Sumariva Rodrigues é Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro pelo Centro de Artes, Design e Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina (Ceart-Udesc). Foi técnico de cultura da unidade do Sesc Concórdia e produtor executivo do Festival Internacional de Teatro de Animação (FITA). Atualmente leciona a disciplina de Artes Cênicas na rede municipal de ensino de Florianópolis, com foco em Teatro de Animação. Foi produtor executivo do FITA.

Resumo

Uma das responsáveis pela realização do Festival Internacional de Teatro de Animação (FITA), Maria de Fátima Souza Moretti, mais conhecida como Sassá Moretti, fala a respeito da trajetória ao longo dos 13 anos de existência do festival. Revisita o passado, projeta o futuro.

Palavras-chave: Festival Internacional de Teatro de Animação (FITA), produção teatral, história

Abstract

One of those responsible for holding the International Animation Theater Festival (FITA), Maria de Fátima Souza Moretti, better known as Sassá Moretti, talks about her trajectory over the 13 years of the festival's existence. Revisit the past, project the future.

Keywords: International Animation Theater Festival (FITA), theatrical production, history

Resumen

Una de las responsables de la realización del Festival Internacional de Teatro de Animación (FITA), Maria de Fátima Souza Moretti, más conocida como Sassá Moretti, habla de su trayectoria a lo largo de los 13 años de existencia del festival. Revisita el pasado, proyecta el futuro.

Palabras clave: Festival Internacional de Teatro de Animación (FITA), producción teatral, historia

Preâmbulo

O FITA nasceu em 2007 para ampliar e divulgar suas diferentes linguagens e possibilitar o acesso a espetáculos de Teatro de Animação em Santa Catarina e no Brasil a todos os tipos de público. A idealizadora foi a professora de Artes Cênicas Sassá Moretti, que almejava um grande festival de Teatro de Animação para que seus alunos vissem de perto as técnicas de manipulação e o trabalho renomado de grupos de teatro dessa linguagem. Realizado anualmente, o FITA está em sintonia com as principais produções cênicas ligadas ao Teatro de Animação no Brasil e no mundo.

Os resultados obtidos no primeiro festival foram significativos para os espectadores e artistas catarinenses, principalmente para as escolas da rede

municipal de ensino da Grande Florianópolis, presentes diariamente no festival, e impulsionou a continuidade da realização de outras edições. O FITA realiza apresentações a preços populares, apresentações públicas gratuitas em ruas e praças, em casas de repouso, orfanatos, hospitais, APAE, projetos sociais, creches, associações, ONG e centros sociais. O festival leva espetáculos aos bairros mais afastados da região central de Florianópolis, possibilitando aos moradores dessas regiões um maior contato com essa arte.

Em sua 13ª edição¹, o FITA se consagrou como um dos mais importantes festivais de Teatro de Animação do país, promovendo apresentações de grupos de Teatro de Animação de diversas técnicas, de diferentes regiões do Brasil e de outros países, oportunizando ao público o contato com uma gama diversificada de tipos e formas de fazer Teatro de Animação. Além dos espetáculos, as atividades formativas também são outro pilar importante na história do FITA. Diversas oficinas, mesas de conversas, palestras-espetáculos, exposições e workshops com renomados pesquisadores e experientes artistas do Brasil e do exterior foram realizados

¹ A diversidade de técnicas pode ser constatada na grade de programação com renomados grupos de internacionais, nacionais e estaduais que estiveram presentes ao longo dos 13 anos do FITA, como Pickled Image (Inglaterra), La Santa Rodilla (Peru), Sergio Mercúrio (Argentina) e Tabola Rassa (Espanha), Cia. Truks (SP), Morpheus Teatro (SP), Mamulengo Presepada (DF) e Cia. Gente Falante (RS), Grupo Gats (Jaraguá do Sul), Cirquinho do Revirado (Criciúma), Teatro Jabuti (Florianópolis), Turma do Papum (Florianópolis), Grupo de Pesquisa Teatro Novo (Florianópolis), Cia. Experimentus Teatrais (Itajaí) e Antonio Leopolski (Joinville), Compagnie Philippe Genty, El Chonchón Teatro de Muñecos (Argentina/Chile), Mikropódium Family Puppet Theatre (Hungria) e Tof Théâtre (Bélgica), Asterion Teatro (SP), Caixa do Elefante Teatro de Bonecos (RS), Catibrum Teatro de Bonecos (MG), Companhia Pequod Teatro de Animação (RJ), Companhia Teatro Filhos da Lua (PR), Só Rindo Teatro de Bonecos (RS) e Teatro Portátil (RJ); e de Santa Catarina Alevanta Meu Boi (Florianópolis), Co-letivo da Udesc (Florianópolis), Companhia Mútua Teatro & Animação (Itajaí), Grupo Teatral Cachola no Caixote (Florianópolis), Teatro Jabuti (Florianópolis), Teatro Sim... Por que não?!!! (Florianópolis) e Trip Teatro de Animação (Rio do Sul), Cia. Jordi Bertran (Espanha), Cie. Les Apostrophés (França), Teatro Gioco Vita (Itália) e Teatro Hugo & Ines (Peru); Nacionais: Camaleão Teatro de Bonecos (RS), Cia. Anima Sonho (RS), Cia. Circo de Bonecos (SP), Cia. Odelê - A Casa dos Gestos (SP), Contadores de Estórias (RJ), Núcleo #2 do Grupo Sujeitos de Cena (SP), Pia Fraus (SP) e Seres de Luz Teatro (SP); Catarinenses: Bando Néon Experiência Cênica (Joinville), Cia. Andante Produções Artísticas (Itajaí), Ronda Grupo de Dança e Teatro e Cia. Cênica Espiral (Florianópolis), Companyia Pelmanec (Espanha), La Compagnie des Chemins de Terre (Bélgica), Compañía OANI de Teatro de Animación (Chile), Pelele Marionettes (França / Espanha), Compañía Viaje Inmovil (Chile), Marc Schnittger Figuren Theatre (Alemanha), Compañía OANI de Teatro de Animación (Chile), Compañía Periplos (Chile); Mamulengo Jatobá (AM), Cia. Truks (SP), Mamulengo Presepada (DF), Cia. Teatro Lumbra de Animação (RS), Grupo Merengue (PR), Grupo Mundaréu (PR), Grupo Sobrevento (RJ/SP), Alma Livre (Jaraguá do Sul), Trip Teatro de Animação (Rio do Sul), Articulação Cultural Produções Teatrais e (E)xperiência Subterrânea (Florianópolis), entre tantos outros que já passaram pelo festival.

nesse período, proporcionando a formação e a difusão da linguagem do Teatro de Animação.

Ao longo de seus 13 anos, o FITA também promoveu itinerância por diversas cidades do interior do estado de Santa Catarina², levando espetáculos internacionais, nacionais ou estaduais a uma parcela da população que nunca teve acesso ao Teatro de Animação. Promover a circulação de espetáculos de teatro de rua e de palco em algumas cidades pelo estado de Santa Catarina, com o objetivo de democratizar o acesso ao teatro e possibilitar momentos de fruição do Teatro de Animação também é outro pilar do festival. Neste período, também foram realizadas três edições do Colóquio Internacional FITA (2014, 2015 e 2018) com o objetivo de proporcionar um espaço de intercâmbio entre estudantes, professores, pesquisadores e artistas do Brasil e do mundo para aprofundar, estimular, refletir e difundir o conhecimento acerca do Teatro de Animação.

Além disso, ao longo de sua trajetória o FITA também teve a preocupação de inserir em sua programação espetáculos acessíveis a todos os públicos, incluindo pessoas deficientes: locais dotados de rampas de acesso aos cadeirantes, intérpretes de libras e espetáculos visuais/imagéticos (encenações que não necessitam de texto verbal para serem compreendidos) aos surdos e audiodescrição para cegos. Para atingir a este público que possui poucas opções de acesso ao teatro, em sua programação, os espetáculos que possuem acessibilidade são identificados com símbolos específicos para cada tipo de público.

O festival agrega grupos de teatro nacionais e internacionais, ao mesmo tempo em que apresenta um panorama contemporâneo sobre a produção de Teatro de Animação. Movimenta universitários, escolas, profissionais da área e público em geral por meio do contato, da aproximação, vivência, formação cultural e experiência estética que esta linguagem proporciona. Contudo, como sabemos, promover arte e cultura no Brasil sempre foi uma tarefa difícil, principalmente no período em que o Ministério da Cultura foi extinto no país e com os constantes ataques a artistas e

² Algumas das cidades em que o FITA esteve presente são: Biguaçu, São José, Palhoça, Campos Novos, Chapecó, Lages, Blumenau, Joinville, Tubarão, Criciúma, entre outras.

Entrevista com Sassá Moretti – As múltiplas facetas do Festival Internacional de Teatro de Animação: 13 anos de persistência

produtores culturais. Contudo, o FITA segue firme na sua trajetória. A seguir, convido a todos para conhecer e compreender um pouco mais sobre a jornada de resistência e persistência pelo olhar da idealizadora.



El Avaro, da companhia Tabola Rassa (Espanha), foi o primeiro espetáculo internacional apresentado no FITA, 2007.



Em 2009, o FITA contou com a peça **La Fin des Terres**, de Philippe Genty, grupo reconhecido internacionalmente pelo seu trabalho.



A peça Don Juan, Memoria Amarga de Mí, da Companyia Pelmàneg foi um dos destaques do 4º FITA.



Espectáculo Incrível Ladrão de Calcinhas, do grupo catarinense Trip Teatro de Animação.

ÉDER – De início, gostaria que você comentasse a respeito do surgimento do Festival Internacional de Teatro de Animação (FITA). Como aconteceu?

SASSÁ – Eu, naquele momento, atuava como professora de Teatro de Animação (máscaras, bonecos, objetos, sombras) na Udesc [Universidade do Estado de Santa Catarina] e sentia muita falta de apresentar aos meus alunos o Teatro de Animação fora das telas, isto é, ao vivo. Daí eu pegava a minha turma e íamos para o Rio Grande do Sul, Canela, onde havia um festival maravilhoso. Com esse vai e vem, surgiu a oportunidade de fazermos um projeto entre Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná. Seria uma espécie de festival itinerante. A ideia foi muito comemorada, mas infelizmente apenas Santa Catarina conseguiu patrocínio para aquele ano. Surgiu então o FITA e, mais tarde, o festival de Canela foi nosso parceiro, assim como o Festival de Bonecos de Belo Horizonte e o Filo [Festival Internacional de Londrina], do Paraná, numa linda parceria. Com o apoio de uma empresa de Jaraguá do Sul, era preciso tirar o projeto do papel e passar para os palcos e ruas da cidade. Busquei parcerias de bonequeiros, entre eles o Sérgio Tastaldi, que inclusive foi quem sugeriu o nome FITA, prontamente aceito. Iniciamos os trabalhos na minha residência e logo fomos para o DAC [Departamento Artístico Cultural] na UFSC [Universidade Federal de Santa Catarina], com a parceria da Zélia Sabino, que está até hoje na mesma batalha que eu. O boneco FITA surgiu no segundo ano do festival, como resultado do convite feito ao artista e ator-animador, agora doutor em teatro, Roberto Gorgati. Depois de 13 edições, muitas pessoas passaram pelo FITA, alunos, ex-alunos, colegas de universidade, amigos.... Não posso deixar de falar e agradecer a Luiz Gustavo Bieberbach Engroff, Igor Gomes Farias, Ricardo Goulart, Andrea Padilha, Éder Sumariva, assim como tantos outros, sem eles não conseguiríamos chegar onde chegamos. As tarefas foram muitas para se colocar em cena o festival, que iniciou pequeno e cresceu muito. Precisamos de secretários/as, coordenadores/as, anjos/as, etc. Com tanta gente linda, o FITA só pode ser e ter esse alto astral pelo apoio e energia que tivemos com todos os que fizeram parte dele. São seres especiais, todos/as. E é com essa constante parceria que estamos caminhando para a 14ª edição do FITA.

ÉDER – Ao analisar os programas do FITA, é perceptível a diversidade de tipos de linguagens do Teatro de Animação oferecidas ao público. Como se dá o processo de curadoria?

SASSÁ – Realizado pela primeira vez em 2007, em Florianópolis, o FITA chegou em 2022 à sua 13ª edição consagrado como um festival anual cuja principal característica é provocar um encontro rico em espetáculos e cultura entre espectadores de todas as idades e artistas do Teatro de Animação do Brasil e do mundo. Enquanto o grande público tem acesso a espetáculos de qualidade e prestígio, os profissionais convidados para compor a grade de programação do FITA enriquecem a sua própria formação por meio do intercâmbio com os outros grupos e os próprios espectadores. As ações do FITA se dividem em ao menos quatro grandes grupos de atividades, que focam diferentes focos de espectadores.

FITA Palco – espetáculos a preços populares em teatros e espaços convencionais, cujos frequentadores estão habituados a ver peças teatrais. Esse apanhado de atividades permite troca de experiências, estudos, vivências e contato com diversificadas linguagens e com a estética do teatro de animação.

FITA Rua – espetáculos gratuitos em espaços populares com trânsito frequente de pedestres, para que se deparem com a cultura na sua rota cotidiana.

FITA Visita – visitas a diversas cidades, com o objetivo de espalhar essa arte por todos os cantos. Muitas cidades de Santa Catarina já receberam nossa visita.

FITA Colóquio – Colóquio Internacional FITA – mesas de conversas, oficinas, lançamentos de livros, avaliação e conversa sobre espetáculos.

Inicialmente a curadoria era feita por mim, a partir de contatos e estudos, eu adorava pensar o festival como um todo, com começo, meio e fim. A partir da quinta edição a curadoria ficou com cinco curadores: Sassá Moretti, Luiz Gustavo Bieberbach, Zélia Sabino, Ricardo Goulart e, mais atualmente, Igor Gomes Farias. Formamos uma equipe que pensa o festival em um sentido amplo. Pensamos no nosso público adulto, nas crianças (escolas), em bebês, na rua, em entidades filantrópicas. Além disso, temos que pensar em oficinas

e em mesas de conversas, tentando sempre convergir para um tema central. Muitas vezes tivemos que, por questões orçamentárias, trabalhar e desenvolver somente um dos focos ou FITA ou FITA Rua, ou FITA Colóquio ou FITA Visita, mas a ideia sempre foi manter a mesma curadoria.

ÉDER –Entre todos os espetáculos de Teatro de Animação, que foram mais de 100 produções nacionais e internacionais, quais os espetáculos mais marcantes na trajetória do FITA?

SASSÁ –Difícil definir entre espetáculos escolhidos com tanto carinho o melhor. Posso, sim, citar aqui espetáculos que tiveram maior sucesso de público: Phillipe Genty, como sucesso internacional; além de Jordi Bertran; Hugo e Inês; o espetáculo L'avaro da Cia Tabola Rassa, que vieram na primeira edição e na décima edição, para comemorar. Também não posso deixar de mencionar Duda Paiva, que veio pelo menos em três edições do festival. Entre os brasileiros temos Chico Simões de Brasília, *O velho lobo do mar*, com Willian Sieverdt de Santa Catarina, a Cia Catibrum de Minas, Cia Mevitevendo de São Paulo, Cia Sobrevento de São Paulo. Enfim, difícil nomear todos aqui, afinal foram mais de 170 grupos e no meu entender, todos muito qualificados.

ÉDER –O Teatro de Animação está em constante transformação, seja pela utilização de tecnologias, seja pelo uso de outras linguagens artísticas. A produção teatral dessa linguagem vai da rua ao palco, do presencial ao tecnológico. Como manter o festival em sintonia com as produções contemporâneas internacionais?

SASSÁ – Muito importantes essas mudanças, pois o nosso entorno hoje é muito tecnológico. As pesquisas nas universidades já indicam esses olhares. Orientei um trabalho na UFSC muito em cima do boneco avatar, que foi muito rico, e isso já tem oito anos. Fiz parte de uma banca de mestrado no Rio Grande do Sul que trabalhou a questão dos bonecos híbridos e tecnológicos, também um trabalho de primeira qualidade. Trouxemos da Finlândia o espetáculo Keskusteluja, um belo espetáculo que misturava o presencial com as tecnologias. A Cia. Théâtre d'image(s), da França, também nos trouxe, em

2018, um espetáculo primoroso com a mistura de imagens com tecnologia/corpos/areia e objetos. Como podemos perceber, isso já vem pipocando, e as nossas crianças têm um olhar aguçado [para] a tecnologia. Os bonequeiros não perdem tempo, e os festivais já estão em busca desses novos olhares para atender ao público. E o FITA está atento e busca sempre um toque especial para chegar até as crianças.

ÉDER – Do outro lado, também existem grupos e artistas da cultura popular e do âmbito acadêmico. Neste universo tão misto e diverso, qual a importância em trazer ao público a multiplicidade de encenações?

SASSÁ – É muito importante fazer com que o nosso público conheça a diversidade do Teatro de Animação. Temos que trabalhar muito mais em função disso, trazer para a nossa cidade e para o nosso estado tudo o que existe de mais atual e inovador. Temos que trazer aquilo que pudermos, sem deixar de lado a cultura popular, que é o alicerce, o que sustenta o Teatro de Animação. Não podemos deixar de lado também o Teatro de Objetos, que nos proporciona, muitas vezes a partir de objetos do cotidiano, momentos inesquecíveis de volta ao passado, de leitura de vida.... Tudo isso nos dá sustentação como seres humanos, nos fortalece. Esse é um trabalho de encontros, de trocas de experiências e de disseminação que se faz com muita garra, por meio de oficinas, mesas de conversas, sessões de comunicações, palestras, exposições e lançamentos de livros, pois é preciso muita vontade e boa energia para continuarmos os trabalhos e seguir caminho.

ÉDER – Duas das premissas da arte são a valorização das diferentes expressões artísticas e a reflexão sobre o atual contexto social ou sobre determinado assunto. A arte é política. Desse ponto de vista, como as temáticas dos povos originários, LGBTQIA+, imigração e política estão presentes no FITA? Como o festival inclui essas temáticas em sua programação?

SASSÁ – A arte é política e questionadora. Neste sentido, trouxemos logo na primeira edição do FITA o espetáculo inspirado na obra de Molière, El Avaro (o avarento). Nesta adaptação, com forte crítica social, não é o dinheiro que

todos cobiçam, mas a água. Ainda não tivemos a oportunidade de trazer espetáculos que trabalham diretamente com o tema LGBTQIA+, mas já trouxemos espetáculos para os surdos, para os cegos e estamos sempre atentos sobre os espetáculos que discutam as diferenças. Em nossa última edição, por exemplo, trouxemos um espetáculo infantil catarinense que trabalha as diferenças, feito a partir do livro Felpo Filva [de Eva Furnari], o coelho diferente, obra lida por muitas escolas exatamente pela temática. Imagino que hoje, com essa efervescência e abertura, certamente teremos acesso a espetáculos com temáticas dos povos originários e LGBTQIA+. A nossa curadoria está sempre atenta aos novos trabalhos, para trazermos para nosso público tudo que a classe teatral nos oferece de melhor.

ÉDER – Falando em público, o FITA apresenta espetáculos para públicos que vão desde os bebês até os mais idosos, isto é, o Teatro de Animação é acessível a todos. As escolas têm importante presença no evento. Beirando os 15 anos de existência do festival, gostaria que comentasse sobre a formação de público nesse período. Houve impacto e transformação?

SASSÁ – Sim, temos crianças que seguem o FITA desde bem pequenos e agora estão com 13, 14 anos. Seria muito bom fazermos uma pesquisa, buscar um parecer da comunidade, mas teremos que organizar isso para termos um panorama. Tenho alguns exemplos de crianças que sempre acompanharam e gostam ainda do festival. As escolas estão já habituadas e pedem pelo festival, já contam com ele. Esses dias recebi e-mail de uma professora que estava preparando aulas, que me pediu a data do próximo FITA e os temas que traremos para incluir no seu plano de ensino. Isso me emociona muito. Em 2012, tive dois orientandos [Igor Gomes Farias e Aline Elingen] que fizeram uma pesquisa com os alunos de uma escola que assistiram aos espetáculos do FITA e continuaram a trabalhar em sala de aula, com a ajuda da professora... Com certeza uma boa pesquisa sobre esse público do FITA seria bem-vinda. Chegamos à 13ª edição cientes de que já se construiu uma geração FITA na cidade e no estado. Crianças que nasceram com o festival continuam acompanhando a programação de forma

efetiva, pois para esse público se dá especial atenção. Os números falam por si. Até 2022, mais de 280 mil pessoas tiveram acesso ao Teatro de Animação através do festival. Nesse período, de 2007 a 2022, passaram pelo FITA aproximadamente 127 grupos, de 16 países diferentes, e 166 espetáculos. Foram 69 atividades formativas, entre oficinas de bonecos gigantes, oficinas de lambe-lambe, oficinas de bonecos de fios e muitas outras. O nosso público tem muito a comemorar – crianças das escolas, universitários, bebês e sociedade em geral.

ÉDER – O festival também contempla uma gama de atividades formativas, como oficinas, workshops e palestras na programação. Qual a importância de manter essas atividades?

SASSÁ – De suma importância, pois temos em Floripa [Florianópolis] duas universidades que contam com as disciplinas de Teatro de Animação, mais um curso no Instituto Federal de Santa Catarina, e para esse público universitário, além do público em geral, as palestras, as oficinas são muito significativas. Dentro do festival criamos o Colóquio Internacional FITA, que contempla todas essas atividades. Em 2018, como não conseguimos patrocínio para o FITA como um todo, levamos à cena apenas o nosso 3º Colóquio, com o auxílio financeiro da UFSC e da FAPESC. Sem falar da ajuda dos grupos, que mesmo vindos da França e da Espanha, vieram por amor ao teatro. Foi um dos momentos mais marcantes do FITA Colóquio, os espetáculos, as comunicações, as falas, as apresentações de lambe-lambe. Com o Colóquio conseguimos articular oficineiros, atores, palestrantes, alunos das universidades e público em geral. Esse apanhado de atividades nos permite sempre a troca de experiências, estudos, vivências e contato com as diversificadas linguagens e com a rica estética do Teatro de Animação.

ÉDER – Gostaria que você comentasse sobre o processo de acessibilidade a pessoas com necessidades especiais. Existem vários espetáculos que proporcionam essa inclusão. Qual a importância de fazer um festival de teatro inclusivo? Como as encenações são planejadas dentro da programação do festival?

SASSÁ – Na 13ª edição do FITA tivemos como tema central a acessibilidade aos cegos e aos surdos. Convidamos um espetáculo concebido para os cegos e com a presença de público cego. Além de um espetáculo de Belo Horizonte, que já esteve presencialmente em edições passadas do FITA, apresentado com o recurso da audiodescrição. Trouxemos como convidado para a mesa de conversas, após a apresentação do espetáculo on-line, um dos ajudantes na elaboração do espetáculo, que é cego, a qual realizou uma fala emocionante sobre sua experiência. Mas de todo o modo, sempre tivemos esse olhar, desde a terceira edição do festival já trabalhamos com o acesso ao público surdo, com tradução de libras em várias das apresentações. Para a 13ª edição ampliamos o nosso olhar para a questão da acessibilidade, que democratiza cada vez mais as ações artístico-culturais, assim contamos com diversos espetáculos com tradução em libras e audiodescrição.

ÉDER – Nos últimos dois anos a pandemia de Covid-19 afetou a todos. O setor cultural teve forte impacto diante do fechamento de estabelecimentos culturais e da necessidade de distanciamento social. Nesse contexto adverso, como foi produzir o evento dos pontos de vista social e financeiro?

SASSÁ – Foi bastante difícil, como foi para todos, mas conseguimos realizar em 2021 uma versão do FITA Rua, festival totalmente on-line, com espetáculos e mesas de conversas. Levantamos questões e falas sobre o Teatro de Bonecos de rua, foram conversas super ricas e empolgantes. Os espetáculos versavam sobre a rua de uma forma ou de outra. Reforçando: o objetivo geral do projeto é disseminar o Teatro de Animação em Santa Catarina para o público em geral, além de possibilitar o intercâmbio cultural entre artistas, teóricos e estudantes das Artes Cênicas, nacional e internacionalmente. Geralmente a execução do projeto é constituída de três etapas: pré-produção, produção e pós-produção. Essas etapas são conduzidas pela equipe fixa do festival, composta dos coordenadores, produtores e bolsistas.

ÉDER – Fazer arte e cultura no Brasil é uma tarefa árdua. Ao longo desses 13 anos do FITA, quais as facilidades e dificuldades de produzir um evento de Teatro de Animação?

SASSÁ – A dificuldade está no financiamento da obra. Iniciamos a curadoria com um montante de espetáculos e muitas vezes temos que diminuir. O trabalho é prazeroso, estamos em contato com artistas, pessoas especiais, mas se não houver como pagar os artistas, não temos como levar em frente esse lindo festival, que tanto amamos e que busca democratizar o acesso à cultura, ocupar espaços diversos para realização das atividades, estabelecer parcerias com as Secretarias de Educação (estadual e municipais) para contemplar o maior número possível de alunos da rede pública de ensino, proporcionar o intercâmbio e o debate entre estudantes e artistas, e difundir a produção artística acadêmica/local e acadêmica que explora o Teatro de Animação em suas montagens. Os resultados esperados giram em torno da avaliação que o público faz da qualidade da programação oferecida, da quantidade de materiais relativos ao FITA produzidos e/ou utilizados nos meios acadêmicos, dos espetáculos e *performances* criados a partir da influência do festival, da garantia de acessibilidade às atividades, de relatos do desenvolvimento das técnicas de Teatro de Animação pelos professores que acompanham os processos do FITA e das estratégias de medição da articulação entre ensino e aprendizagem.

ÉDER – O FITA está presente em Florianópolis e em Santa Catarina há mais de uma década. Realizou itinerância em diversas cidades catarinenses. Quais foram as contribuições do festival à cena teatral?

SASSÁ – No primeiro FITA, enquanto eu fazia uma pequena panfletagem no centro da cidade, uma senhora de Blumenau me perguntou por que eu não levava o FITA para a sua cidade, e ali nasceu a vontade de levarmos o festival para outras cidades. Em diversas cidades buscamos empresas e até prefeituras que nos ajudem a levar o FITA por toda Santa Catarina. Até este momento conseguimos levar o festival para Araranguá, Balneário Camboriú, Biguaçu, Blumenau, Brusque, Campos Novos, Chapecó, Concórdia, Criciúma, Florianópolis, Governador Celso Ramos, Itajaí, Jaraguá do Sul,

Joinville, Lages, Laguna, Santo Amaro da Imperatriz, São José, Siderópolis, Palhoça, Tijucas e Tubarão. Nessa trajetória o evento contou com companhias da Alemanha, Argentina, Bélgica, Chile, Colômbia, Espanha, França, Finlândia, Inglaterra, Grécia, Holanda, Hungria, Itália, Peru e Uruguai, além de inúmeras companhias brasileiras de diversos estados, tendo alcançado aproximadamente 272 mil espectadores. O FITA faz muito sucesso mundo afora, pois os grupos nacionais e internacionais gostam muito do nosso estado e do festival, tanto é que estão sempre encaminhando trabalhos para a curadoria.

ÉDER – Treze anos se passaram e, nesse tempo, o FITA se adequou, se transformou, se modificou, se ajustou, enfrentou adversidades... foi camaleônico. Quais as perspectivas, projetos e projeções do FITA para os próximos anos?

SASSÁ – Sempre queremos mais e mais. Já temos uma programação prévia e estamos buscando orçamento para 2023. Este é o período em que a curadoria trabalha em função dos próximos passos, para ampliar as ações e os espetáculos do festival. Estamos atentos a ações nacionais e internacionais para completar a nossa grade de apresentações e atividades. É preciso fazer sempre mais, sempre maior... e chegaremos lá. Nossa curadoria tem um olhar especial para o Festival Mondial de la Marionnette de Charleville-Mézières, que acontece de dois em dois anos na França. Estamos nos organizando com alguns espetáculos que estarão por lá em setembro. O importante é que esse festival comporta um apanhado mundial dos espetáculos de animação e assim teremos como escolher espetáculos contemporâneos e atuais. Como já mencionado, temos que ter uma curadoria com um olhar amplo e à frente, para sustentar o gosto do público catarinense, que está cada vez mais aguçado.