UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes – Curso de Teatro-Licenciatura

Monografia

A CRIAÇÃO E MANIPULAÇÃO DE BONECOS NO PROCESSO DE APRENDIZAGEM TEATRAL DA CRIANÇA

Juliana Barbachã Souza

Pelotas, 2014.

JULIANA BARBACHÃ SOUZA

A CRIAÇÃO E MANIPULAÇÃO DE BONECOS NO PROCESSO DE APRENDIZAGEM TEATRAL DA CRIANÇA

Monografia apresentada ao Curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de licenciada em Teatro.

Orientadora: Vanessa Caldeira Leite

Pelotas, 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. ª Vanessa Martins da Silva

Prof.ª Moira Beatriz Albornoz Stein

Prof.ª Vanessa Caldeira Leite (orientadora)

Desde o mais simples espetáculo até o mais requintado,

são os fantoches uma fonte inesgotável

de criação artística, de trabalho em conjunto,

de educação e de prazer.

Maria Clara Machado

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus que está junto comigo em todos os momentos.

Agradeço a minha mãe Francelina Barbachã Souza, que sempre esteve junto comigo com o seu carinho, amor e dedicação.

Agradeço ao meu pai Dinoray Souza, que hoje não está comigo, mas de onde ele estiver está torcendo por mim e me enviando o seu carinho.

Agradeço ao meu marido Aldenir Silveira por seu apoio e paciência em meus momentos de tensão.

Agradeço às minhas irmãs Glades Regina Souza e Vera Lúcia Cardoso, por estarem me passando sempre energias positivas.

Agradeço à minha prima e grande amiga Daniela Almeida que sempre esteve ao meu lado, e também teve grande participação nas minhas oficinas ao me ajudar registrando as imagens das atividades.

Agradeço a paciência e dedicação da minha orientadora Vanessa Caldeira Leite.

Agradeço às grandes amizades que eu conquistei durante o curso com a Naná Huth, a Vanessa Martins e a Ândrea Guerreiro, que vou carregar por toda a vida.

Agradeço ao grande amigo Vagner Vargas pelo maior incentivo, no qual não me deixou desistir, me passando suas palavras de inteligência e sabedoria, sempre disposto a ajudar.

Agradeço a Escola Municipal de Ensino Fundamental Ferreira Vianna e a coordenadora da escola Priscila Oreques Rosinha por terem aberto as portas para eu realizar a minha pesquisa.

Agradeço a todos os professores do curso de teatro pelos conhecimentos que eu obtive.

Agradeço a todos que de alguma forma fizeram parte dessa etapa da minha vida, que com toda a certeza fizeram a diferença.

RESUMO

A partir de experiências bastante produtivas com teatro de bonecos, resolvi escrever o meu projeto de conclusão de curso sobre essa temática da criação e manipulação de bonecos no processo de aprendizagem teatral da criança. Nesse sentido, foi desenvolvido um processo de revisão bibliográfica sobre a história do teatro de bonecos em diversos países, assim como as relações do teatro de bonecos com o campo da educação. O primeiro intuito foi o de desenvolver uma oficina sobre Teatro de Fantoches para crianças, levando desde conceitos teóricos, adaptados à faixa etária com a qual estaria trabalhando, até os exercícios com os fantoches propriamente ditos. Além disso, procurei observar como as crianças se comportavam ao criarem seus fantoches utilizando materiais recicláveis, desde a concepção do boneco e cenário até a dramaturgia da cena, seja ela inventada ou baseada em uma história já existente. A estratégia de aproximar essas crianças do universo teatral por meio de brincadeiras com fantoches me pareceu ser um meio efetivo de abordagem pedagógica, que utiliza o teatro para além da formação artística. As atividades desenvolvidas ao longo desse processo possibilitaram não apenas a essas crianças desenvolverem o interesse pela linguagem teatral, como também foram muito importantes para a minha própria formação enquanto educadora na área teatral.

Palavras-chaves: Criança. Boneco. Fantoche. Teatro.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Marionetes.....15

FIGURA 2: Fantoches.....16

FIGURA 3: Dedoches.....16

FIGURA 4: Boneco de vara.....17

FIGURA 5: Boneco máscara.....17

FIGURA 6: Boneco de sombra.....18

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....08

Capítulo 1: Teatro de animação: breves premissas históricas.....13

1.1 O teatro de bonecos pelo mundo.....23

1.2 O teatro de bonecos no Brasil.....27

Capítulo 2: Quando o boneco encontra a criança.....31

Capítulo 3: Desenvolvendo o trabalho de fantoches com crianças.....37

3.1 Relatando a oficina.....39

3.2 Do que ficou, ao que tocou: como o teatro "surgiu" para essas crianças.....44

4. Considerações finais.....47

REFERÊNCIAS.....49

Sites pesquisados.....49

ANEXOS.....51

INTRODUÇÂO

A partir de experiências bastante produtivas com teatro de bonecos, resolvi escrever o meu projeto de conclusão de curso sobre esta temática “A criação e manipulação de bonecos no processo de aprendizagem teatral da criança”. O teatro de bonecos para a educação de uma criança é muito importante pelas possibilidades de criação que ele apresenta. A criação de um boneco possibilita desenvolver a criatividade das crianças, ao construir o boneco com características próprias, desde o formato, personagem, figurino, traços étnicos e acessórios que usa.

Depois da confecção, vem a manipulação, momento em que as crianças se surpreendem por ver que o que elas criaram está se movimentando através de suas mãos. Organizam histórias, interpretam fábulas, criam, recriam e usam a sua imaginação. O mundo do teatro de bonecos é para inventar, copiar e criar. A imaginação e a criatividade são estimuladas quando se trabalha com o boneco. A meu ver, os bonecos são encantadores, fascinantes, despertam a riqueza de um mundo mágico de histórias que vão além da imaginação do ser humano.

No momento da criação de um boneco, cada processo e cada detalhe da roupa, rosto, características dadas pelo criador funcionam como algo muito especial, pois estamos construindo da maneira que queremos, o que gera um sentimento de satisfação muito grande após a atividade. No instante em que o boneco fica pronto, o que se torna inevitável é a vontade de fazê-lo se movimentar. Quando damos vida a um boneco, acabamos de construir um personagem que pode assumir diferentes características.

Ao manipular um boneco, articulamos nossa maneira de ser com o mundo e com as outras pessoas, trabalhamos nossa mente, nosso corpo e a nossa alma,

pois através dele, muitas vezes expressamos certos assuntos que temos vergonha de falar ou por que faltam oportunidades de fazermos algo que queríamos ser ou algo que admiramos. Através do boneco, expressamos nossas angústias, incertezas e inseguranças, que por medo de críticas não costumamos dizer, ou também através dos bonecos criamos histórias de mundos irreais bem diferentes da vida cotidiana do ser humano, mas que no mundo dos bonecos essas histórias são bem reais e acontecem de muitas maneiras.

Nem sempre há a necessidade de criação de um cenário para uma apresentação de bonecos, qualquer lugar é um bom cenário para um boneco se apresentar. Por exemplo, o ombro de um amigo, as costas de uma cadeira ou sofá, entre cortinas, em torno de uma mesa, numa caixa de papelão e o próprio local no qual o boneco foi criado podem ser o cenário.

A minha primeira experiência na criação de teatro de bonecos foi quando eu estudava na 5ª série do ensino fundamental, na aula de artes. A cabeça do boneco era o rolo do papel higiênico, a roupa com retalhos de tecidos e os cabelos de lã. Meu boneco era uma menina e com ele tive que realizar o trabalho de apresentação desse boneco, em dupla, com outro colega. Tivemos também que construir um cenário com uma caixa de papelão e elaborar uma história para os bonecos interpretarem. Por essa experiência ter sido bastante importante no meu processo de aprendizagem e, também, no meu primeiro contato com a criação de teatro de bonecos, decidi trabalhar com meus alunos do estágio, pois a lembrança prazerosa daquele meu primeiro contato com a diversão do universo teatral jamais abandonou as minhas lembranças felizes da infância.

Entrei para a faculdade de Teatro Licenciatura (UFPEL), sabendo que estágios viriam com o decorrer dos semestres e eu nunca me imaginara dando aulas. Quando o meu primeiro estágio em ensino fundamental chegou, me perguntei: por que não propor teatro de bonecos para os meus alunos? Sendo uma oportunidade de muitos terem o contato com o teatro pela primeira vez, na criação e manipulação de bonecos, mostrar para eles improvisações teatrais que aprendi na faculdade, e, em vez das crianças serem os atores, utilizariam os bonecos que eles mesmos confeccionariam.

Meus alunos estavam tendo dificuldades com minhas aulas, por não quererem realizar as atividades propostas. Então, tive minhas dúvidas em propor teatro de bonecos para eles, já que nas outras atividades eles não estavam tendo

progresso. Mas esta foi uma aula com rendimentos, todos os alunos participaram na criação dos bonecos. Normalmente estavam sempre agitados, nervosos para que a hora do recreio chegasse e neste dia não quiseram ir para o recreio, ficaram na sala de aula confeccionando os seus bonecos. A aula foi muito produtiva, já que todos adoraram criar seus bonecos e demonstraram isto, pois não os tiravam das mãos.

Na mesma época do meu estágio no ensino fundamental, fiz uma disciplina de formação livre: Oficina de Fantoches com papel *machê*, ministrado pela professora Taís Ferreira. Aprendi princípios (práticos e teóricos) da confecção, manipulação e uso didáticos e pedagógicos da técnica de papel *machê* e da confecção de bonecos e objetos cênicos a partir da reciclagem de materiais. Outra experiência realizada, foi com os meus oito alunos do turno da manhã da Escola Estadual de Ensino Fundamental Professora Lélia Romanelli Olmos, com idades de 6 a 12 anos através do projeto de extensão Teatro nas Escolas, coordenado pela professora Rochele Porto, onde realizei mais um trabalho de teatro de bonecos com crianças.

Distribui moldes de figurino para eles desenharem no tecido e, a partir deles, recortar para fazer as roupas do boneco. A cabeça era moldada com rolos de papel higiênico e os cabelos feitos com lã. Foi muito bom trabalhar com essa turma, era o primeiro contato deles com a criação de teatro e ficaram bem compenetrados no momento da criação do boneco. É muito gratificante ajudar uma criança a montar o seu boneco. Foi um momento que me deu muito prazer! Eu senti como uma conquista do trabalho que eu estava propondo, pois foi desenvolvido com interesse de ambas as partes.

Outra informação que também acho importante destacar, foi que eu, quando criança, também costumava ir passar as tardes no Teatro do Círculo Operário Pelotense (COP), onde a minha irmã trabalhava na direção do teatro. Lembro-me de assistir à bonequeira pelotense Celi Maurício, apresentando espetáculos de teatro de bonecos e do quanto eu gostava de ir ao teatro naqueles dias em que a Celi Maurício estava se apresentando por lá. Das lembranças que tenho, relacionadas aos meus referenciais de teatro, o teatro de bonecos sempre me acompanhou desde a infância, sendo que os primeiros contatos que eu tive com a linguagem teatral – e que me influenciaram nas minhas escolhas futuras – vieram deste encantamento com os bonecos que ganhavam vida no teatro.

Esse estudo pode ser considerado do tipo exploratório, pois ele não busca explicar ou descrever fenômenos, ele tem por objetivos o aprimoramento de ideias e conceitos, proporcionando maior familiaridade com a temática abordada (GIL, 1999). Como abordagem metodológica, esse estudo também desenvolveu um processo de revisão bibliográfica acerca da história mundial do teatro de bonecos, dando um panorama geral sobre como essa arte se desenvolveu em diversos países. Obviamente que também trago essas questões para o contexto brasileiro.

Além disso, também faço uma reflexão, baseada na literatura vigente, sobre a relação do teatro de bonecos e o campo da educação. Mesmo desenvolvendo um estudo de caso, pois realizei as atividades em um grupo pequeno de pessoas, bem delimitado e em um local e momento específicos, as reflexões oriundas desse trabalho podem nos fomentar a reflexão sobre a maneira como o teatro de bonecos está inserido ou não no contexto educacional atual das escolas do nosso município.

Dentro desse contexto, alguns questionamentos me desassossegavam e eu buscava procurá-los ao longo desse trabalho, como por exemplo: que sentidos a criação e manipulação de bonecos assumem no processo de aprendizagem teatral da criança?

A partir dessa problemática de pesquisa, tive como objetivo geral apresentar as principais contribuições da criação e manipulação de bonecos na aprendizagem de teatro, para crianças, a partir da análise e estudo das teorias dos pesquisadores da área de teatro e da pedagogia do teatro, e a partir da pesquisa-ação realizada com uma turma de crianças das séries iniciais do ensino fundamental. Além disso, como objetivos específicos, pretendi apontar como a pesquisadora Ana Maria Amaral – uma das maiores autoridades acadêmicas nessa área - identifica o teatro de bonecos no Brasil. Ademais, também pretendi refletir sobre a criança e a construção do conhecimento em teatro a partir dos bonecos: verificar em que sentido a manipulação de bonecos contribui para o desenvolvimento, capacidade de aprendizado e educação da criança; analisar o momento de criação: da confecção do boneco à criação história; e contribuir para quem estuda teatro, sobretudo para os que pretendem trabalhar teatro de bonecos com crianças.

Minha metodologia de pesquisa deu-se através de uma pesquisa-ação onde as crianças de uma turma de ensino fundamental tiveram a experiência de

confeccionar fantoches, para a realização da minha pesquisa. Descrevendo sobre o conceito de pesquisa-ação, Silva (1993), refere que:

> Portanto na pesquisa-ação, não basta apenas assegurar o processo de participação, mas, principalmente, definir coletivamente o objeto de estudo a ser desvelado, de tal forma que possibilite ao pesquisador/participante a construção de um novo saber, resultante dos achados da pesquisa em confronto com o conhecimento teórico historicamente acumulado (SILVA, 1993, p.123).

Efetuei um pedido de autorização da escola e dos pais dos alunos tendo parceria com a professora regente para que fossem realizadas as minhas oficinas de criação e manipulação de bonecos. Quando obtive a autorização para pesquisa na escola, desenvolvi o planejamento da oficina, sendo que foram cinco encontros de duas horas cada aula. Escrevi um diário de pesquisa, fiz gravações de áudios e pedi aos alunos, como registro, um desenho e escrita. Analisei a reação de cada aluno durante o trabalho proposto.

Levando em conta que a grande maioria das crianças das escolas públicas de Pelotas não possuem aulas de teatro, pois apenas recentemente foi aberto um concurso público para a contratação de professores licenciados em teatro e, também, devido ao fato de o Curso de Teatro Licenciatura, da Universidade Federal de Pelotas, estar formando suas primeiras turmas, não haviam profissionais licenciados, com formação específica na área, trabalhando nos educandários do município. Desse modo, o ensino de teatro ainda é uma novidade nas escolas de Pelotas. Por esse motivo, muitas crianças ainda não têm referenciais básicos, nem entraram em contato ainda com a linguagem teatral.

Fazer teatro de bonecos é um trabalho manual. O ato de produzir algo diferente do cotidiano, despertando o interesse de crianças. Este trabalho foi desenvolvido a partir da análise e contraponto das teorias e resultados.

O presente trabalho se divide em três capítulos, o primeiro reflete onde, quando e a forma que surgiu o teatro de bonecos. O segundo capítulo relata o desenvolvimento da criança e o que o boneco pode proporcionar para ela. E por último, o terceiro capítulo do trabalho, trata da análise e da interpretação dos resultados, partindo da coleta de dados através da oficina de criação de teatro de bonecos com crianças.

Capítulo 1: Teatro de Animação: breves premissas históricas

As manifestações de teatralidade estão presentes desde a Idade Antiga[1], quando os homens realizavam ritualísticas para representarem situações de caça, cultos a divindades metafísicas e nos seus festejos (CARLSON, 1997; BERTHOLD, 2011). Os rituais aos poucos foram sofrendo transformações e tornando-se cada vez mais espetaculares.

O que antes eram deuses transformou-se em personagens-arquétipos (AMARAL, 2004). Sobre esse aspecto, Amaral (2007) refere que:

> O teatro, em suas origens, está ligado a manifestações ritualísticas onde o foco da atenção não era o ator, mas sim figuras totênicas, máscaras e diversos tipos de objetos, geralmente, com algum tipo de atribuição do sagrado (AMARAL, 2007, p.26).

O hábito de representar seres e situações se utilizando de adereços como mote figurativo se manteve constante durante séculos. Apesar disso, essas representações teatrais não se fixavam apenas em objetos, bonecos ou máscaras para criarem formas animadas e contarem as histórias e/ou situações representadas, partes dos corpos dos atores também eram usadas como recursos estilísticos (CARLSON, 1997; AMARAL, 2007; BERTHOLD, 2011).

O teatro com formas animadas e representações de seres, objetos, divindades está presente desde os primórdios da humanidade, quando os homens se utilizavam dessas possibilidades para criarem formas através das sombras projetadas em alguma superfície e ali contarem histórias para os demais. Conforme refere Amaral (2011, p.204), “O teatro de formas animadas, num só espetáculo, apresenta uma variedade de expressões dramáticas: máscaras, bonecos, objetos,

---

[1] Na periodização das épocas históricas da humanidade, Idade Antiga, ou Antiguidade é o período que se estende desde a invenção da escrita (de 4000 a.C. a 3500 a.C.) até a queda do Império Romano do Ocidente (476 d.C.) (BERTHOLD, 2011).

atores, imagens e etc...”. Já em seu livro “Teatro de Formas Animadas”, Ana Maria Amaral vai um pouco mais além na conceituação de teatro de formas animadas, referindo que:

> O teatro de formas animadas pode ser considerado uma evolução do teatro de bonecos. Mas, é uma forma teatral mais ampla, na qual o boneco é apenas uma, entre outras, de suas formas. No teatro de bonecos se recria a figura humana. Há uma transferência do ator ao personagem. Já no teatro de formas animadas, o jogo é mais complexo: tanto o ator se transfere ao personagem (no caso de bonecos e máscaras) e se recolhe, quer sumindo no negro da cena, quer se escondendo atrás de um anteparo, ou ainda, visível, contracena com bonecos ou máscaras. [...] O teatro de formas animadas tem afinidades com a performance, pois seus espetáculos se baseiam no performer (AMARAL, 2011, p.244).

Além disso, o teatro de bonecos sempre esteve presente nas manifestações culturais de vários povos desde a antiguidade, sendo impossível precisar a data do seu surgimento (CARLSON, 1997; BERTHOLD, 2011). Para evitar quaisquer dúvidas sobre as especificações e diferenciações entre bonecos, marionetes e fantoches, esclarecerei, brevemente, suas peculiaridades.

Os bonecos podem ser articulados, de luvas ou fantoches, de varas, de fios ou marionetes, assim como também podem ser feitos de uma combinação dessas técnicas. Os bonecos articulados reproduzem a figura humana ou animal de maneira mais próxima ao real e costumam possuir articulações em quase todas as suas juntas. As marionetes (Figura 1) também partem dos mesmos princípios e podem apresentar movimentos de braços, pernas, pescoço, boca, olhos, sobrancelhas e dedos (AMARAL, 2004).

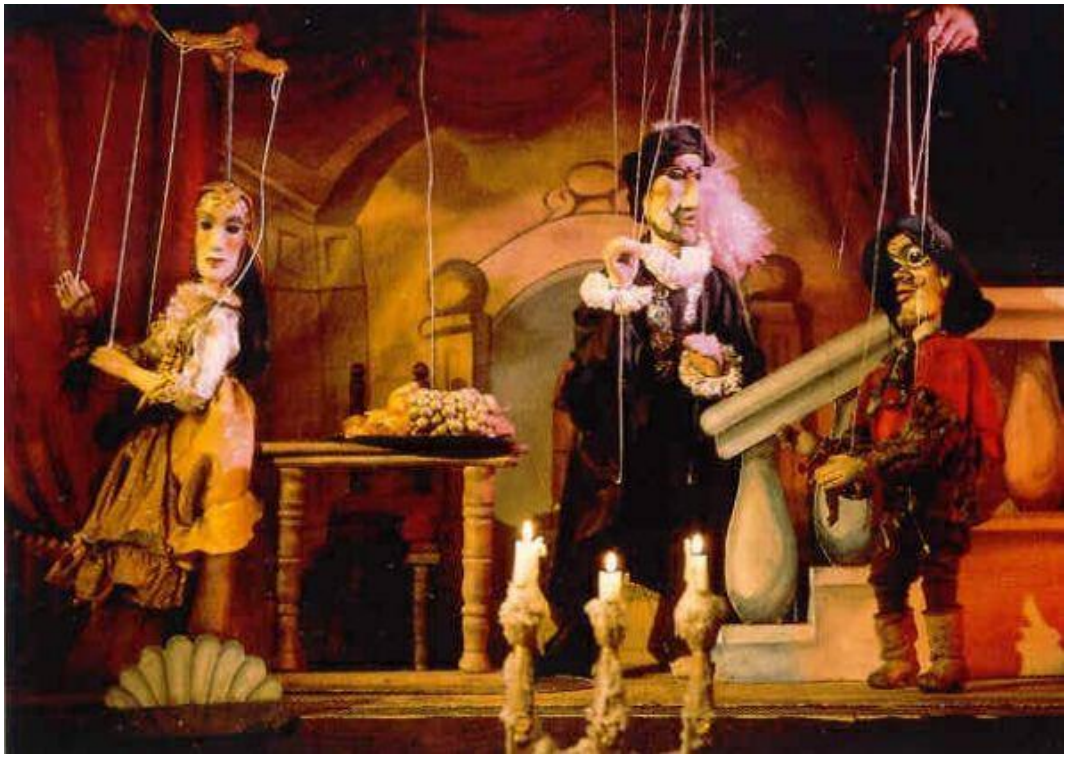

FIGURA 1: Marionetes
Fonte: Disponível em: http://www.pragaturismo.com/wp-content/uploads/2009/10/dg2.jpg. Acesso em: 07 jan. 2014.

Os bonecos de luva também são conhecidos como fantoches (Figura 2) ou dedoches (Figura 3), são aqueles em que o bonequeiro os veste como uma luva. Os bonecos de vara (Figura 4) são aqueles sustentados e manipulados por varetas presas à cabeça, mãos e pés do boneco.

FIGURA 2: Fantoches.
Fonte: Disponível em: http://pointdaarte.webnode.com.br/news/a-historia-do-teatro-de-bonecos/. Acesso em: 07 jan. 2014.

FIGURA 3: Dedoches.
Fonte: Disponível em: http://pointdaarte.webnode.com.br/news/a-historia-do-teatro-de-bonecos/. Acesso em 07 jan. 2014.

Figura 4: Boneco vara.
Fonte: Disponível em: http://www.karagozwk.com.br/origem.php. Acesso em 07 jan. 2014.

Existe também o boneco-máscara (Figura 5), aquele em que metade do corpo pertence ao boneco e a outra ao corpo do manipulador. Os bonecos de sombra (Figura 6) costumam ser bidimensionais, geralmente articulados, mas também podem ser rígidos, pois as sombras em movimento já os fornecerão a ilusão de estarem vivos (AMARAL, 2004). A manipulação de um boneco é sempre feita no ato da apresentação com o ator visível ou não (AMARAL, 2011).

FIGURA 5: Boneco Máscara.
Fonte: Disponível em: http://girasp.com.br/2013/08/para-meninos-e-gaivotas-um-voo-rasante/. Acesso em 07 jan. 2014.

FIGURA 6: Boneco de Sombra.
Fonte: Disponível em: http://www.achabrasilia.com/india-2/. Acesso em 07 jan. 2014.

As ligações com o sagrado e o oculto sempre permearam o universo teatral desde a Antiguidade, sendo esses contextos catalisadores para os homens discutirem aquilo que não conseguiam explicar (CARLSON, 1997; AMARAL, 2007; BERTHOLD, 2011). Refletindo sobre esse aspecto, Amaral (2007) refere que:

> O homem, ao buscar suas origens, defronta-se com o sagrado, uma emoção possível de ser expressa apenas através de conceitos abstratos. Daí a necessidade de uma comunicação através de objeto-símbolos. O teatro abstrato é um tipo de teatro onde predominam imagens não claramente decifráveis, mas que satisfazem plenamente os nossos mais secretos desejos metafísicos (AMARAL, 2007, p.17).

As máscaras sempre estiveram presentes nas manifestações teatrais do oriente, nas origens do teatro grego, passando pelas comédias mambembes até o mimo (CARLSON, 1997; AMARAL, 2004; BERTHOLD, 2011). Além das máscaras, os bonecos também eram utilizados como recursos para as representações teatrais. Historicamente, o boneco é um objeto sagrado, tanto por suas ligações com a máscara, quanto por se identificar com rituais (AMARAL, 2011). Porém, a utilização de bonecos nos espetáculos de teatro do oriente não aconteceu simultaneamente ao uso de máscaras e outros adereços, conforme Amaral (2007) refere mencionando que:

> No teatro oriental, antes mesmo dos atores se colocarem como *personas* no palco, suas figuras eram representadas por meio de formas inanimadas, sombras projetadas em paredes, tecidos e outras estruturas. Posteriormente, surgiram os bonecos manipulados por fios (AMARAL, 2007, p.16).

Durante séculos, os atores usaram máscaras e manipularam bonecos em suas peças de teatro. Apenas com a ênfase no teatro racional[2] e mais arraigado no contexto literário é que o uso de máscaras e bonecos passaram a ser menos frequentes (CARLSON, 1997; AMARAL, 2007; BERTHOLD, 2011). O boneco é considerado uma máscara destacada do corpo do ator (AMARAL, 2004).

O teatro com máscaras, bonecos ou outros objetos esteve sempre presente não apenas na Europa ocidental, mas também em todo o oriente, povos das Américas e continente africano (CARLSON, 1997; AMARAL, 2004; BERTHOLD, 2011). Entretanto, o teatro com bonecos e máscaras do oriente conseguiu se manter constante até os dias de hoje (CARLSON, 1997; AMARAL, 2004; BERTHOLD, 2011).

No oriente médio, algumas manifestações de teatro de sombras e bonecos eram realizadas com a projeção dessas sombras nas paredes de cavernas utilizando a luz do sol ou a luminosidade do fogo (CARLSON, 1997; BERTHOLD, 2011). Um exemplo disso, eram os *Karaghoz,* da Turquia, que representavam suas sátiras com a projeção das sombras dos bonecos em cavernas ou na exposição dos bonecos como fantoches articulados (AMARAL, 2004). Esse tipo de recursos também era empregado pelos povos da Mesopotâmia e ainda permanecem nas características do teatro popular tradicional dos países atualmente estabelecidos politicamente nessa região (CARLSON, 1997; BERTHOLD, 2011).

Na China, os bonecos, por não serem reais, eram considerados mestres dos atores, que deles tiravam lições de interpretação (AMARAL, 2004). Sobre essa relação, Amaral (2004) refere que:

> Ao manipular um boneco, o ator percebe-o separado de si e, nesse distanciamento, pode observar o personagem e assim movê-lo. [...] O boneco é o personagem, enquanto o ator apenas “representa um papel, que varia” (AMARAL, 2004, p.79).

---

[2] Expressão utilizada para se referir ao teatro com ênfase textual de sentido literário direto (BERTHOLD, 2011).

As origens do teatro chinês remontam há 1000 anos a.c. O teatro de bonecos chineses sempre esteve ligado à ópera e à dança, sendo que o canto sempre foi utilizado em tessituras que fugiam à noção de realidade. Os espetáculos de bonecos chineses eram apresentados em capítulos e podiam durar semanas ou até meses. O boneco chinês é uma obra de arte onde se combinam a escultura, pintura, mecanismos sofisticados e ricos figurinos (CARLSON, 1997; BERTHOLD, 2011; AMARAL, 2011).

O teatro de bonecos da Índia remonta há 200 anos a.c., sendo anterior ao teatro com atores e utilizando a técnica de bonecos com projeções de sombras para contar histórias que poderiam levar a noite inteira (CARLSON, 1997; BERTHOLD, 2011; AMARAL, 2011). Já o teatro de sombras de Java procurou desenvolver singularidades que os diferenciavam dentre os bonecos produzidos em outros locais do arquipélago da Indonésia. O *Wayang Purwa* é o teatro de sombras, já o *Wayang Golek* é o teatro de bonecos com varas e são todos esculpidos em madeira. Sua tradição remonta há 100 anos d.c. (AMARAL, 2011). Na Índia e em Java, as histórias do *Ramayana* e do *Mahabharata* também eram representadas através de bonecos esculpidos em madeira e com projeções de suas sombras em telas e tecidos (AMARAL, 2004).

No Japão, a máscara trabalhava por dois princípios: *Monomane*, o aparente, o exterior e *Yugen*, o invisível, o interior. A máscara do teatro japonês busca sempre uma essência (AMARAL, 2011).

No *Gigaku,* de origem coreana e indiana, as máscaras representam animais mitológicos. O *Bugaku*, de origem chinesa, vem acompanhado de instrumentos de percussão, sopro e canto. No teatro *Nô*, o corpo do ator é mostrado e, em alguns momentos, o seu rosto. As máscaras têm aberturas muito pequenas nos olhos, exigindo muita concentração e percepção corporal por parte dos atores. As máscaras *Kyogen* são utilizadas em peças cômicas, como sátiras aos costumes. Já no *Bunraku,* tradicional teatro de bonecos japoneses, o boneco se expressa com gestos expansivos, gritos e soluços, ao contrário do comedimento *Nô* (AMARAL, 2011). O teatro *Nô* utiliza a máscara também como artifício arquetípico seja para a representação de deuses, seja para elementos da natureza (AMARAL, 2004). Sobre o *Bunraku*, Amaral (2007) refere ainda que:

> No *Bunraku*, os dramas humanos são mostrados em ilusão teatral, mantendo sempre um certo distanciamento. O manipulador é tão visível, como os personagens que apresenta, mas a sua presença é neutra, como

> se estivesse ausente. E os seus personagens ainda que aparentemente realistas, não se inserem em contextos realistas (AMARAL, 2007, p.30).

Os teatros ocidental e oriental apresentam diferenças marcantes tanto no que diz respeito às temáticas abordadas, quanto às opções estéticas. Nesse sentido, podemos observar que o período racionalista[3], realista e ilusionista[4], típicos do teatro ocidental, começam a entrar em decadência a partir do final do século XIX. Um exemplo disso pode estar associado às contribuições feitas por Alfred Jarry[5], por influência do teatro oriental e africano, propondo outras alternativas estéticas para a conformação cênica. Nesse percurso, surgem os simbolistas[6], as máscaras começam a retornar aos palcos com mais ênfase e frequência. Além disso, o movimento futurista[7] propõe uma série de reformulações estéticas, dentre elas, a recolocação do objeto em cena. Já a Escola Bauhaus[8] organiza a cena centrada no espaço e na forma (AMARAL, 2007).

Dentre o início e meados do século XX, a estética teatral foi sofrendo muitas transformações. Um exemplo que podemos citar, se refere ao Teatro do Absurdo[9] e

---

[3] Expressão utilizada para designar o período em que as produções teatrais se referiam à interpretação textual direta, não dando margem a subjetividades e outras possibilidades de significação textual (BERTHOLD, 2011).

[4] Expressão utilizada para se referir à ilusão teatral causada pela concepção dos espetáculos que ocorriam no palco como se fossem uma ilusão, destacando-se a concepção de “quarta parede” (BERTHOLD, 2011).

[5] (Laval, 1873 - Paris, 1907), escritor francês, precursor do Dadaísmo e Surrealismo e figura essencial na evolução do século XX, *avant-garde*, tanto no teatro e narrativa experimental. Seu drama *Rei Ubu* (1896) alcançou grande sucesso e chocado com o tom mordaz e grotesco contra a cultura burguesa em 1900 apareceu *cadeias Ubu.* Também foi um dos precursores do Teatro do Absurdo (AMARAL, 2011).

[6] Simbolismo é um movimento o da poesia e das outras artes que surgiu na França, no final do século XIX, como oposição ao Realismo, ao Naturalismo e ao Positivismo da época. Tem como principais características o subjetivismo, transcendentalismo, musicalidade, alegorias para representar sentimentos, ideias e etc... (AMARAL, 2011).

[7] O futurismo é um movimento artístico e literário, que surgiu oficialmente em 20 de fevereiro de 1909 com a publicação do *Manifesto Futurista*, pelo poeta italiano Filippo Marinetti, no jornal francês *Le Figaro*. Os adeptos do movimento rejeitavam o moralismo e o passado, e suas obras baseavam-se fortemente na velocidade e nos desenvolvimentos tecnológicos do final do século XIX. Os primeiros futuristas europeus também exaltavam a guerra e a violência. O Futurismo desenvolveu-se em todas as artes e influenciou diversos artistas que depois fundaram outros movimentos modernistas (AMARAL, 2011).

[8] A Bauhaus foi uma escola de *design*, artes plásticas e arquitetura de vanguarda que funcionou entre 1919 e 1933 na Alemanha. Foi uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado Modernismo no *design* e na arquitetura, sendo a primeira escola de *design* do mundo. Inicia no teatro um período anti naturalista, não ilusório. Os espaços passam a ser funcionais, com escadas, andaimes, diferentes planos, enormes estruturas metálicas invadem a cena. Salienta a relação da figura humana com o espaço onde ela se move (AMARAL, 2011).

[9] É uma designação de peças escritas por alguns dramaturgos europeus principalmente no final dos anos 1940, 1950, e 1960, bem como do estilo de teatro que tem evoluído a partir de seu trabalho. É uma forma de teatro que utiliza, para a criação do enredo, das personagens e do diálogo, elementos chocantes do ilógico, com o objetivo de reproduzir diretamente o desatino e a falta de soluções em

o Construtivismo[10] que se utilizavam de bonecos ou objetos como símbolos cênicos. Tadeus Kantor[11] concebia os bonecos como fundamentais, equiparando-os aos atores. Já Bertold Brecht[12], dentro de uma outra perspectiva, salientava que os espectadores se mantivessem sempre conscientes entre o que era real e irreal, explorando a não-ilusão (AMARAL, 2007).

No início do século XX, sofrendo influência da arte abstrata africana e do teatro oriental, as máscaras retornam ao teatro simbolista como um dos recursos em resposta aos exageros do realismo[13]. Maeterlinck defende que a máscara atenua a presença do homem no palco. Já os futuristas utilizaram-na associada a outros objetos. Bauhaus e Meyerhold realizam experimentos com máscaras com o intuito de refletirem sobre o movimento do corpo no espaço (AMARAL, 2004). Nesse período, houve uma volta à máscara, muito influenciada pelos contatos europeus com o teatro do Japão, Bali, Java e África (AMARAL, 2011).

O palco também representa um importante elemento, quando pensamos no Teatro de Animação. O distanciamento entre atores no palco ou manipulação de objetos, bonecos, formas, máscaras e sombras se mostra como um aspecto capaz de influenciar no distanciamento da percepção dos espectadores sobre o contexto real ou não-real da encenação. Da mesma forma que o teatro convencional se afastou do proscênio e se dirigiu à plateia, o teatro de bonecos se libertou dos biombos, fazendo com que os manipuladores abandonassem os recintos fechados, para atuarem em cena aberta (AMARAL, 2007).

Hoje em dia, há uma tendência em mostrar o Teatro de Animação numa perspectiva não ilusionista, desvelando as estruturas cênicas e explicitando toda a manufatura da construção cênica. Porém, isso também não significa que o Teatro de

---

que estão imersos o homem e sociedade. O inaugurador desta tendência teria sido Alfred Jarry (Ubu Rei, 1896) (BERTHOLD, 2011).

[10] Construtivismo é uma das correntes teóricas empenhadas em explicar como a inteligência humana se desenvolve partindo do princípio de que o desenvolvimento da inteligência é determinado pelas ações mútuas entre o indivíduo e o meio. A ideia é que o homem não nasce inteligente, mas também não é passivo sob a influência do meio, isto é, ele responde aos estímulos externos agindo sobre eles para construir e organizar o seu próprio conhecimento, de forma cada vez mais elaborada (AMARAL, 2011).

[11] Tadeusz Kantor (Wielopole, 1915 - 1990), artista polonês, pintor, cenógrafo, encenador e criador de happenings e performances (BERTHOLD, 2011).

[12] Eugen Berthold Friedrich Brecht (Augsburg, 10 de fevereiro de 1898 — Berlim Leste, 14 de agosto de 1956) foi um destacado dramaturgo, poeta e encenador alemão do século XX. Seus trabalhos artísticos e teóricos influenciaram profundamente o teatro contemporâneo, tornando-o mundialmente conhecido a partir das apresentações de sua companhia o Berliner Ensemble (BERTHOLD, 2011).

[13] Realismo foi um movimento artístico e literário surgido nas últimas décadas do século XIX na Europa (BERTHOLD, 2011).

Animação esteja pretendendo acabar com a sua relação de ilusão e encantamento. Muito pelo contrário, a ilusão da realidade que nele se busca é muito mais em relação aos mecanismos de manipulação, do que em relação às situações que se colocam (AMARAL, 2007).

Ao longo do século XX, foram surgindo importantes grupos de Teatro de Animação em diversos países. Alguns desses grupos conseguiram consolidar os seus trabalhos, expandindo-os à divulgação internacional com turnês e temporadas em diversos países (CARLSON, 1997; BERTHOLD, 2011).

1.1 O teatro de bonecos pelo mundo

Dentre os muitos nomes que podemos citar, no teatro contemporâneo, que desenvolveram importantes trabalhos com o teatro de bonecos, podemos salientar Sergei Obraztsov, falecido em 1992. Sergei foi um ator que iniciou sua carreira com Stanislavsky, trabalhando no Teatro de Arte de Moscou (TAM), além de também trabalhar como ator em outros grupos de teatro e no cinema também. Foi um dos mais importantes defensores e divulgadores da importância do teatro de bonecos na Rússia. Graças a ele a Rússia se tornou um dos países onde o teatro de bonecos mais recebe incentivos e reconhecimentos por parte da sociedade (AMARAL, 2011).

Sergei Obraztsov referia que o teatro de bonecos era muito importante para a formação das crianças, pois esse tipo de teatro permitia que as crianças russas tomassem contato com o mundo das artes, seja ele formado pela mímica, pintura, escultura, literatura e etc... Esse ator ainda defendia que as alegorias intrínsecas do teatro de bonecos eram fundamentais para a formação dos jovens (AMARAL, 2011).

Outro *virtuose* do teatro de bonecos que podemos citar foi o francês Yves Joly, ator, pintor, poeta e bonequeiro que defendia um teatro que ia além da palavra e da forma. Nascido em 1908, preso durante a II Guerra Mundial, entretia seus companheiros na prisão com marionetes que ele confeccionava a partir dos restos de lixo que encontrava pelas enfermarias. Após a guerra, formou com a ajuda de outros atores, um grupo que se dedicava ao teatro de bonecos, porém com a manipulação à vista, o que era uma novidade para a época, na França (AMARAL, 2011).

Por também propor outras perspectivas na abordagem do teatro de bonecos francês, utilizando partes do corpo e outros objetos como personagens e

ultrapassando o apego à palavra, Yves Joly também influenciou outras gerações de bonequeiros a pensarem em outras propostas para o teatro de bonecos. Foi assim que surgiu o Théâtre Le Manteau, de Björn Füller, a partir da década de 1970. Füller descartava toda e qualquer utilização de palco, utilizando um enorme casaco, de onde emergiam os sonhos, pondo-os à mostra, com dilemas existenciais e problemas das relações humanas. Além de suas mãos e pés, Füller usava todo o seu corpo para animar os seus muitos personagens. Era um “homem-palco” (AMARAL, 2011).

Na Alemanha, Albrecht Roser se consagra trabalhando com a pantomima e as formas tradicionais do teatro de marionetes. Os espetáculos de Albrecht Roser apresentavam o universo tragicômico dos palhaços e *pierrots*, procurando retratar neles as emoções humanas. Esse artista alemão também utilizava o seu corpo como palco para dar vida aos seus bonecos (AMARAL, 2011).

A Tchecoslováquia sempre teve uma tradição de bonecos com fios muito forte no seu teatro de marionetes feitas de madeira, movidas por um fio único. Após uma *tournée* de Sergei Obraztsov pela Thecoslováquia as técnicas do teatro de bonecos foram modificadas nesse país. Em 1948, o teatro de bonecos recebeu uma Lei Federal para que recebesse os mesmos direitos profissionais das outras artes cênicas, sendo criados vários teatro estatais com esse direcionamento, destacando-se o Teatro Nacional Bratislava, Teatro de Bonecos Kosice, Teatro Regional de Bonecos Banska e Bystrica (AMARAL, 2011).

A partir da década de 1960, o teatro de bonecos tchecoslovaco busca ressaltar a figura dos atores durante à manipulação, diminuindo a função dos bonecos. Nesse período se desenvolveu uma forte dramaturgia especializada no teatro de bonecos, com textos de alta qualidade dramática. A Companhia Drak foi uma das mais expressivas no teatro de bonecos da Tchecoslováquia, realizando montagens de importantes clássicos da literatura universal por meio do teatro de bonecos (AMARAL, 2011).

O Teatro Nacional de Bonecos da Hungria conta com uma das maiores estruturas de equipe técnica e artistas especializados na arte de bonecos da Europa, buscando pesquisar outras propostas para as formas, movimentos, materiais e músicas adaptadas ao teatro de bonecos e que também valorizem aspectos de sua cultura popular. A Bulgária também é um dos grandes centros internacionais para o teatro de bonecos. O Teatro Nacional de Bonecos de Sofia, criado em 1948,

anualmente, produz diversos espetáculos de teatro de bonecos que percorrem toda a Europa. O Teatro de Plovdic e o Teatro de Varna também são importantes grupos de teatro de bonecos búlgaros, respeitados internacionalmente, que pretendem ressaltar a necessidade para o público infantil da alegria e da brincadeira, procurando uma fusão entre bonecos e atores, através do universo onírico, lúdico e da fantasia (AMARAL, 2011).

Atualmente, a Romênia possui mais de vinte teatros profissionais especializados nessa arte, sendo o Teatro Tandarica o mais importante deles. Algumas das propostas dos espetáculos de teatro de bonecos romenos utilizam os mantos dos atores como anteparos para os bonecos e os figurinos contracenam com máscaras enormes. Dentre todos os países da Europa Oriental, a Polônia possui a maior quantidade de teatros profissionais. Além disso, a Polônia também é o país que recebe mais destaque no campo do teatro de bonecos experimental, tendo sido o primeiro país onde os grupos de teatro de bonecos utilizaram máscaras grandes sobre o corpo dos manipuladores, juntamente com bonecos e atores todos ao mesmo tempo no palco (AMARAL, 2011).

Na Europa Ocidental não existem estruturas governamentais para grandes companhias de teatro de bonecos que sejam estatais. O que existem são pequenas companhias ou grupos de teatro voltados a esse tipo de teatro, com excelente qualidade artística e formados por alguns poucos integrantes que se responsabilizam pela criação e concepção de todos os elementos envolvidos na encenação. A França parece ser um terreno fértil para o desenvolvimento de pequenos grupos e companhias de teatro de bonecos na atualidade. Dentre os quais, podemos destacar os trabalhos da Companhia Philip Genty, Companhia de André Tahon, Théâtre Sur Le Fil, de Claude e Colette Monastier. Todas essas companhias se utilizam de diferentes materiais e técnicas em seus espetáculos de teatro de bonecos, misturando as técnicas tradicionais, com outras propostas que fazem nascer um universo de magia e fantasia diferenciado dos espetáculos tradicionais (AMARAL, 2011).

Michael Meschke, diretor do Marionnetteatern, da Suécia, considera o teatro de bonecos muito próximo da dança e da mímica. Suas concepções sobre o teatro de bonecos receberam fortes influências de Etienne Decroux, de quem, juntamente com Marcel Marceau, foi discípulo. A partir da década de 60, o Marionnetteatern

conseguiu apoio da prefeitura de Estocolmo para financiar a sua sede e produções de teatro de bonecos, com espetáculos adultos e infantis (AMARAL, 2011).

Meschke propôs com o seu teatro de bonecos inovações estéticas tanto no visagismo cênico, quanto na concepção dos bonecos, dramaturgia, iluminação e tecnologias empregadas. Ele defende, ainda que, cada bonequeiro saiba por que faz teatro de bonecos, levando em consideração suas heranças sócio-culturais. Além disso, Michael Meschke refere que, devido ao fato das crianças serem muito indefesas, o que se diz a elas é muito importante. No que toca ao teatro de bonecos para adultos, Meschke considera de extrema importância que se trabalhe nas pequenas comunidades onde existe maior integração e as relações sociais são mais intensas (AMARAL, 2011).

Nos Estados Unidos da América (EUA), como em todos os países das Américas, o teatro de bonecos sofreu as influências europeias, com espetáculos de marionetes, luvas e varas. Porém, não podemos esquecer que as manifestações teatrais dos povos que residiam nas Américas anteriormente à chegada dos conquistadores europeus, também utilizavam bonecos, máscaras e objetos em seus cultos e ritualísticas para representar seus deuses e contarem suas histórias às comunidades locais (AMARAL, 2011).

A televisão (TV) norte americana popularizou largamente os bonecos, uma vez que funcionava como um atraente mercado de trabalho para os bonequeiros que costumavam trabalhar nos teatros em espetáculos tradicionais de teatro de bonecos, assim como em *shows* em *cabarets* e casas de espetáculos burlescos. Nos anos 50 e 60, os *shows* de Sheri Lewis, Burn Tillstrom e Bill Baird levavam seus bonecos tanto para a TV, quanto aos seus espetáculos em um teatro no Greenwich Village, em New York. Um pouco mais tarde, Jim Henson atinge fama internacional com os seus *Muppets*, no programa de TV *Sesame Street*. Infelizmente, a TV ao mesmo tempo em que populariza, impõe também as normas e as imitações se proliferam e cerceiam outras criações (AMARAL, 2011).

Tony Sarg, Remo Bufano, Basil Milovsorov, Marjorie Batchelder são exemplos de encenadores que levaram propostas experimentais a teatro de bonecos, misturando bonecos grandes atuando com atores diretamente em cena. Além disso, algumas ações pontuais nas universidades de Albuquerque e da Califórnia também propuseram experimentações com teatro de bonecos durante à década de 1970 e 1980 (AMARAL, 2011).

O *Bread and Puppet,* entre as décadas de 1960-1980, surge nos Estados Unidos da América como uma possibilidade para afastar-se do teatro enquanto instituição e aproximar-se da realidade cotidiana, se utilizando e máscaras e bonecos para apresentações em locais pouco usuais para a comunidade estadunidense da época. O *Bread and Puppet* é um teatro que não apenas existe um mínimo de palavras, diálogos, como também os gestos e ações são extremamente sucintos, eliminando o supérfluo (AMARAL, 2004).

Já o *Mummenschanz* iniciou os seus trabalhos baseados em Jacques Lecoq, em Paris. Inicialmente, trabalhava com máscaras faciais simples. Logo em seguida, começaram a trabalhar com a cabeça-objeto ou máscara-objeto e as máscaras-corpo. Através do riso, o *Mummenschanz* transmite seus recados não por meio de palavras, mas por meio de formas, movimentos, numa proposta que os conceituam como *poética do silêncio* (AMARAL, 2004).

Outro exemplo que podemos citar se refere ao grupo *Putxinelis Claca*, de Barcelona que é um grupo de teatro de bonecos no estilo do *Bread and Puppet,* misturando máscaras e bonecos em uma só linguagem. Esse grupo, desde o início de suas atividades, exerceu forte influência no teatro de bonecos na Espanha (AMARAL, 2011).

1.2 O teatro de bonecos no Brasil

Nas regiões norte e nordeste do Brasil, o teatro de bonecos tradicional mantém a sua força até os dias de hoje, com uma temática própria e um vasto panteão de tipos humanos. Nessas localidades, o teatro de bonecos aparece como uma manifestação cultural das classes menos favorecidas. A influência do teatro contemporâneo ainda não modificou as raízes do teatro de bonecos nas regiões afastadas das capitais dessas regiões. O Mamulengo do norte e nordeste brasileiro tem um número infindável de personagens que representam arquétipos facilmente reconhecidos pela população local e de grande empatia com o público em geral (AMARAL, 2007).

A formação do bonequeiro brasileiro ocorre, em sua maioria, de maneira empírica. Esse processo pode se dar por meio de contatos com peças de teatro, pelo autodidatismo e experimentações pessoais. Mesmo havendo uma quantidade

discreta de cursos formativos na área, nem sempre eles estão disponíveis ao poder aquisitivo da maior parte da população, assim como a realização desses cursos, na maior parte das vezes, em grandes centros urbanos, inviabiliza o acesso a essa formação por parte das pessoas que residem em localidades do interior do Brasil (AMARAL, 2007).

Sobre as universidades brasileiras, em 1990, foi organizado um Encontro Nacional de Teatro de Animação Vinculado à Universidade. Durante esse evento, estiveram presentes 10 universidades do país. Nessa ocasião, os participantes evidenciaram que o Teatro de Animação ocupava um espaço muito discreto na academia (AMARAL, 2007).

Apesar do teatro de bonecos ser bastante forte no interior do Brasil, alguns grupos de teatro brasileiro desenvolvem seus trabalhos e pesquisas dentro da estética do Teatro de Animação, buscando diferentes possibilidades de diálogos entre as técnicas e estilos tradicionais e modernas. Um exemplo desses grupos é o XPTO, de São Paulo, dirigido por Oswald Gabrielli, que trabalha a imagem tanto nas formas apresentadas, quanto na inserção dos corpos dos atores como elementos da narrativa de animação (AMARAL, 2011).

O XPTO causou um forte impacto desde os seus primeiros espetáculos durante a década de 1980, uma vez que mesclavam as luzes, sonoridades, músicas, bonecos, máscaras, objetos, sombras, projeções e os próprios corpos dos atores como elementos animados que fugiam da associação racional e linear. O processo de trabalho do XPTO é uma mistura de linguagens, integrando teatro, dança, performance, mímica, boneco e objetos (AMARAL, 2011).

O Grupo Orlando Furioso, de São Paulo também pode ser incluído entre os grupos de teatro de formas animadas do Brasil. Dirigido por Renato Cohen, o grupo busca apresentar novas expressões cênicas, onde o ator é uma imagem entre as muitas que se sucedem e se transformam, utilizando tecnologias de vídeo, *slides*, holografias, criando metáforas poéticas. O grupo apresenta a imagem, a forma, em si, sem palavras e discursos narrativos, propondo uma comunicação repleta de signos (AMARAL, 2011).

O Pia Fraus é um dos mais importantes e reconhecidos grupos de teatro brasileiro que se dedicam a trabalhar e pesquisar sobre o teatro de bonecos, máscaras, teatro-dança, circo e outros hibridismos cênicos que agregam outros elementos à cena teatral. Uma das características do Pia Fraus é trabalhar com

grandes bonecos, inclusive, utilizando bonecos infláveis de grande tamanho em seus espetáculos, os quais são inflados e desinflados em frente à plateia. Outra característica do grupo é que, os atores interagem com os bonecos durante as cenas, apesar da desproporção de tamanho entre artistas e bonecos (PIA FRAUS, 2013).

Devido ao fato de o trabalho do grupo Pia Fraus não estar documentado em nenhum livro, até o momento, que conte a sua história, a única fonte disponível para obtermos informações é o *site* do grupo[14]. Essa situação está presente em muitos grupos de teatro brasileiros, pois, geralmente, as publicações apenas citam os grupos de teatro, descrevendo aspectos técnicos utilizados por eles ou sobre alguma proposta estética em específico. Livros descrevendo a história de grupos de teatro de bonecos são uma raridade no Brasil, fato este simplificado pela busca dessas informações por meio dos sites dos grupos de teatro, onde essas informações costumam ser encontradas.

O Grupo Giramundo[15] é um dos grupos de teatro de bonecos brasileiro mais premiado internacionalmente. Surgiu na década de 1970, em Belo Horizonte, com Álvaro Apocalypse, Maria Antonieta Martins e Terezinha Veloso. Nos espetáculos do grupo, são utilizados vários recursos, estilos de bonecos e manipulação. O grupo utiliza bonecos simples, bonecos manipulados por fios; mamulengos; bonecos de vara, parecidos com estandartes; *bunraku*, os bonecos manipulados por três atores; e mochila, o boneco manipulado que fica apoiado nos ombros; além de adaptações próprias, como bonecos sentados, uso de máscaras e teatro de sombras.

Esse grupo possui a maior coleção privada de marionetes do Brasil. Além disso, o grupo possui uma escola onde oferece cursos para artistas desenvolverem técnicas de manipulação e confecção de bonecos. Os integrantes do Giramundo também ministram cursos em diversos países para ensinarem suas técnicas para artistas de diferentes nacionalidades[15].

Atualmente, vários grupos de teatro brasileiro utilizam algumas técnicas de manipulação de bonecos em seus espetáculos, mas isso não significa que a proposta de pesquisa do grupo esteja ligado a essa estética. A grande maioria das referências bibliográficas disponíveis descreve apenas aspectos técnicos sobre a manipulação e/ou confecção dos bonecos. A história dos grupos de teatro de

---

[14] Pia Fraus. Disponível em: http://www.piafraus.com.br/. Acesso em: 22 nov. 2013.
[15] Giramundo. Disponível em: http://www.giramundo.org/. Acesso em: 22 nov. 2013.

bonecos e até mesmo suas propostas pedagógicas possuem informações escassas nos livros atualmente disponíveis[16].

[16] Grifo da autora.

Capítulo 2: Quando o boneco encontra a criança

No oriente, o teatro de bonecos manteve sua relação com a espiritualidade muito forte desde as suas origens até os dias de hoje. Já o teatro de bonecos dos países ocidentais manteve uma ligação mais estreita com o homem do povo. Entretanto, existe outro aspecto que não deve ser esquecido e se refere à forte ligação do boneco com as crianças. Sobre essa relação da criança com o teatro de bonecos ocidental, Amaral (2011), refere que:

> A criança naturalmente dá vida a tudo que toca. Relaciona-se igualmente com o mundo vegetal, mineral, animal ou material. Anima objetos e se comunica com a natureza. [...] É naturalmente animista. É como se o seu pensamento, ou a sua consciência, estivesse ainda ligada a uma vida anterior, mas à medida em que vai atingindo a idade da razão, vai dela se afastando. [...] O teatro de bonecos tem uma relação direta com o pensamento infantil, tem todas as condições para satisfazer os anseios de transformações que a criança tem de tolerar real os seus sonhos de poder. Torna fantástico o mundo real (AMARAL, 2011, p. 170-171).

Partindo desse princípio, podemos perceber a íntima relação que a criança constrói com o universo dos bonecos. Conforme Amaral (2011) refere na citação destacada anteriormente, que está relacionada com o caráter lúdico da relação entre o boneco e a criança, desde muito cedo, a criança desenvolve a capacidade para construir histórias e personagens com os seus bonecos, sejam eles na forma de bonecos propriamente ditos, ou de objetos que a criança institui como sendo os personagens de suas histórias e brincadeiras (SLADE, 1978; COURTNEY, 2006).

Essa faculdade do intelecto infantil deve ser observada com atenção e valorizada como uma importante ferramenta de auxílio durante os processos educativos, sejam eles quais forem. Sobre esse aspecto, Courtney (2006) refere que:

> A imaginação dramática está no centro da criatividade *humana* e, assim sendo, deve estar no centro de qualquer forma de educação que vise

> o desenvolvimento das características essencialmente humanas. [...] A característica essencial do homem quando comparado com os primatas superiores é sua imaginação, que é essencialmente dramática. [...] A imaginação dramática, sendo parte tão importante do modo humano de viver, deve ser cultivada por todos os métodos modernos de educação (COURTNEY, 2006, p. 281).

Embora exista um vasto volume de bibliografias que versem sobre o desenvolvimento infantil e a associação dos aspectos lúdicos da criação/participação em jogos, brincadeiras e o desenvolvimento intelectual das crianças, o enfoque específico dessas questões relacionadas ao teatro de bonecos ainda é escasso (SLADE, 1978; COURTNEY, 2006). Geralmente, os trabalhos costumam descrever técnicas de manipulação e confecção de bonecos, contar a maneira como os grupos organizam a dramaturgia de seus espetáculos, aplicabilidade de exercícios para as crianças realizarem com fantoches, dedoches e bonecos.

Entretanto, discussões sobre um prisma reflexivo do teatro de bonecos no campo da educação não costumam ultrapassar o limiar das descrições de exercícios ou de técnicas teatrais. Esse fator acaba dificultando a pesquisa de bases conceituais que fundamentem reflexões mais abrangentes e que não tenham por objetivo descrever exercícios ou tratar sobre aspectos relacionados ao campo da psicologia. Talvez essa situação esteja relacionada ao fato desse campo de investigação do teatro de bonecos na educação não ter ultrapassado a sua percepção para além da descrição de técnicas, propostas de atividades ou das análises relacionadas à psicologia do desenvolvimento infantil.

Slade (1978), falando sobre o jogo dramático infantil, nos propõe metodologias de trabalho com crianças especificando propostas de atividades de acordo com a faixa etária. Esse autor nos indica que o facilitador deve fornecer as regras do jogo, porém, ao mesmo tempo deve instrumentalizar as crianças para que desenvolvam uma autonomia dentro do próprio jogo, em especial até os nove anos de idade. Uma ilustração desse aspecto, fica evidente quando Slade (1978, p.50) diz: “Eu não lhes digo, nessa idade, que forma devem fazer, apenas chamo a atenção para algum pedacinho de beleza que lhes possa ter passado despercebido. Elas o fazem – não eu.”

No que se refere ao teatro de bonecos, podemos pensar em uma adaptação desses princípios ao encararmos que, até os nove anos de idade, a criança pode entrar em contato com a linguagem teatral por meio do teatro de bonecos como proposta de ensino de teatro, adaptado a essa faixa etária. Nesse sentido, aqui,

caberia ao professor, enquanto propõe as atividades, brincadeiras e os jogos com teatro de bonecos, ir passando aspectos envolvendo a história do teatro, técnicas de confecção e manipulação de bonecos e jogos teatrais propriamente ditos, enquanto oferece “as regras do jogo” ou “propõe a brincadeira”.

Conforme Slade (1978), já a partir da idade dos 9 anos, as crianças começam a introduzir aspectos da sua vida social, linguagem e aspectos de sua vida extra-escolar para dentro dos jogos dramáticos e das brincadeiras em sala de aula. Ao trabalhar o teatro de bonecos com essa faixa etária, o professor deve estar atento para a identificação da projeção desses aspectos por meio dos bonecos e das histórias que serão evidenciadas durante os jogos. Sobre esse assunto, Pupo (2005) refere que:

> A proposta pedagógica de Peter Slade, portanto, aponta para a passagem gradual do faz-de-conta infantil dos primeiros anos de vida até as “dramatizações improvisadas” dos jovens de quinze anos, passagem esta a ser conduzida com delicadeza pelo professor. Nas fases iniciais, todos jogam simultaneamente – condição básica para garantir a autenticidade infantil. Só mais tarde – e assim mesmo, pouco a pouco – o olhar externo vai sendo introduzido e o jogo dramático vai se tornando mais complexo (PUPO, 2005, p. 222).

Nesse ponto, re-enfatizamos que o estímulo à imaginação e ao faz de conta, no caso da aplicação dessa abordagem no ensino do teatro de bonecos, vem ao encontro do universo infantil. Esse aspecto pode funcionar como facilitador da aproximação e interesse das crianças para a própria linguagem teatral, nesse caso, sendo inserida lenta e gradualmente pelo professor ao longo dos exercícios com o teatro de bonecos em sala de aula.

A utilização de jogos como metodologia de abordagem para inserir o teatro de bonecos no contexto infantil pode funcionar positivamente devido ao seu caráter lúdico e peculiaridades que aproximam as crianças da mesma maneira que as suas brincadeiras o fazem. Slade (1978) traçando uma relação com a aproximação do universo lúdico infantil, os jogos dramáticos e a própria arte teatral como os adultos a compreendem, refere que:

> *Todos* são *fazedores*, tanto ator como público, indo para onde querem e encarando qualquer direção que lhes apraz durante o jogo. A ação tem lugar por toda parte em volta de nós e não existe questão de “quem deve representar para quem e quem deve ficar sentado vendo quem fazendo o quê!” É uma experiência viril e excitante, na qual a tarefa do professor é a de aliado amoroso. [...] Devemos estimular essas qualidades por todos os meios ao nosso alcance, porque elas são de extrema importância para o indivíduo em crescimento (SLADE, 1978, p. 18).

As brincadeiras e jogos com os bonecos, agora pensando não naqueles “mas nos brinquedos comprados no comércio para as crianças brincarem em suas casas”, e nas propostas estimuladas pelo professor para a criação de novos bonecos em sala de aula para que possam ser, gradualmente, inseridos nos jogos, podem funcionar como meios catalisadores do aprendizado da linguagem teatral. Os bonecos criados em sala de aula já podem funcionar como um mecanismo de distanciamento da relação que as crianças têm com aqueles adquiridos no mercado comercial para as suas brincadeiras fora das salas de aula, pois os bonecos criados em aula recebem uma atribuição de sentido para a existência deles, o que pode vir a desenvolver uma relação diferenciada com as crianças.

O estímulo que o professor dá e as atividades propostas por ele com esses novos bonecos, atribuirão um significado diferente aos bonecos criados em sala de aula. Entretanto, isso não significa que os bonecos criados nas aulas não possam adentrar o universo criativo e de fantasia infantil da mesma maneira que as crianças o fazem fora do ambiente escolar, pois, como diz Slade (1978):

> As crianças aplicam exatamente essa atitude no seu *jogar*. Elas começam com a mesma honestidade de pensamento, mas com elas isso é mais simples, mais direto, porque são novas. Elas pensam: “Se eu fosse realmente esse dragão voador, aquele cosmonauta ou essa salsicha atômica, eu faria isso ou diria aquilo.” (SLADE, 1978, p. 27).

A capacidade infantil de se envolver no universo de fantasia e criar novas possibilidades constantemente, assim como sua disponibilidade para o jogo são características que o professor pode utilizar para desenvolver a aproximação com o ensino da linguagem teatral, no caso desse trabalho, por meio do teatro de bonecos. Courtney (2006), analisando a obra de Piaget, traz à tona essas questões ao falar sobre a classificação *piagetiana* das atividades lúdicas em três tipos: exercício, símbolo e regra.

Os tipos de atividades lúdicas propostos por Piaget podem nos auxiliar na compreensão de como esses atributos podem explicar a capacidade das crianças em criarem um universo fantasioso, atribuírem significados a ele e se divertirem enquanto desfrutam dessas atividades como brincadeiras. Sobre esse aspecto, Courtney (2006) refere que:

> Os jogos de exercício aparecem nos primeiros meses de vida e continuam sempre que uma nova habilidade é adquirida. [...] Em segundo lugar, os jogos simbólicos implicam a re-presentação de um jogo ausente,

> uma vez que exista uma comparação entre um elemento dado e um imaginado. Envolve o faz-de-conta. [...] O terceiro tipo de jogo, jogo de regras, implica o relacionamento social, uma vez que as regras são regulamentações impostas pelo grupo e sua violação acarreta uma sanção. Ocorre apenas raramente entre as idades de 4 e 7 anos, sendo mais característico entre 7 e 11 anos, e prossegue durante o período adulto porque é uma atividade lúdica do ser sociabilizado (COURTNEY, 2006, p. 270-271).

Embora esse trabalho não tenha objetivos de análise dos aspectos relacionados à psicologia cognitiva, a citação anterior fornece uma indicação de outra área do conhecimento, mas que tem muita vinculação com o ensino de teatro para crianças e que já possui fundamentação estabelecida para a compreensão das características infantis que as permitem se envolverem nos jogos, estimularem sua criatividade e mergulharem no universo de fantasia. Assim, observamos que a capacidade de se envolver nos jogos está presente desde a mais tenra infância até a idade adulta. Justamente, essa peculiaridade é que deve ser observada pelo professor de teatro como uma qualidade que merece estímulo e pode funcionar como “porta de entrada” para a inserção dos conceitos e práticas da linguagem teatral dentro da sala de aula.

O professor de teatro, ao trabalhar com o teatro de bonecos em sala de aula, pode aproveitar a proposta de jogo dramático, conforme descrito por Peter Slade (1978), como estratégia de inserção do universo teatral no lúdico infantil. Essa abordagem vem ao encontro do desenvolvimento infantil, possibilitando a identificação da criança com os conceitos que vão sendo, paulatinamente, introduzidos pelo professor nos jogos e brincadeiras em sala de aula. Em relação a esse aspecto, Courtney (2006) refere que:

> Piaget indica que o jogo dramático está diretamente relacionado ao desenvolvimento do pensamento da criança. Com qualquer estrutura cognitiva (esquema) há dois processos associados: o jogo assimilar a nova experiência e, então, prossegue pelo mero prazer de domínio; a imitação, então, relaciona-se com as partes da experiência de modo a acomodá-las dentro da estrutura cognitiva – jogo para acomodar, imitação para assimilar. [...] O paradigma fundamental para o aprendizado humano é: Percepção/Ação/Descrição (dramática e/ou linguística)/Teoria (COURTNEY, 2006, p. 286).

Apesar de estarmos trabalhando com a linguagem teatral, a utilização do teatro de bonecos em sala de aula não necessita ser de uso exclusivo para a instrumentalização técnica de futuros artistas de teatro. Conforme explicitado anteriormente, o teatro de bonecos aqui, dentro da proposta desenvolvida, é

pensado sob uma perspectiva ligada à educação, agindo como um mecanismo fomentador do aprendizado. Esse argumento vem ao encontro do que Courtney (2006) refere ao dizer que:

> Educação Dramática, portanto, não implica treinar as crianças para o palco. A ideia do “teatro”, na verdade, aparece apenas como método com crianças mais velhas e adultos. É, antes, um novo modo integral de encarar o processo de educação. [...] Devemos examinar todo o educacional sob essa luz. [...] Em todos os casos, devemos começar da atuação: com crianças pequenas, o espontâneo faz-de-conta improvisado e inerente a todas elas; com os mais velhos e adultos, a imaginação que lhes permite pensar dramaticamente (COURTNEY, 2006, p. 287).

Silva (2011), ao pesquisar sobre aspectos relacionados ao jogo, ao lúdico e ao estímulo ao “faz de conta”, em uma proposta de ensino de teatro, abordou a valorização do estímulo de atividades propondo o jogo como ferramenta pedagógica. Nesse sentido, essa autora refere que:

> A criança quando joga, sobretudo faz esta ação para se divertir, o que provocará sensações de alegria, prazer e motivação, desta forma o jogo pode ser considerado também uma ferramenta pedagógica que estimula relações sociais e desenvolvimento criativo e expressivo (SILVA, 2011, p. 12).

Dentro dessa perspectiva, pensando o teatro com o olhar focado nos aspectos relacionados ao aprendizado infantil, foi proposta a atividade com teatro de bonecos que será descrita logo a seguir. Devido a questões de logística e como primeiro contato com a turma que receberia a oficina, foi utilizado o Teatro de Fantoches como abordagem trazendo consigo todos os preceitos teóricos e conceituais citados anteriormente.

Capítulo 3: Desenvolvendo o trabalho de fantoches com as crianças

O presente trabalho foi desenvolvido como atividade de pesquisa como primeiro intuito de desenvolver uma oficina sobre Teatro de Fantoches para crianças, levando desde conceitos teóricos, adaptados à faixa etária com a qual estaria trabalhando até os exercícios com os fantoches propriamente ditos. Além disso, procurei observar como as crianças se comportavam ao criarem seus fantoches utilizando materiais recicláveis, desde a concepção do boneco e cenário até a dramaturgia da cena, seja ela inventada ou baseada em uma história já existente.

A oficina ocorreu durante o segundo semestre de 2013, com duração de duas horas em cada aula. Todas as atividades foram desenvolvidas na Escola Municipal de Ensino Fundamental Ferreira Vianna, com sete alunos, com idades entre oito e nove anos.

Fazer fantoches é um trabalho manual, o ato de produzir algo diferente do cotidiano, despertando o interesse de crianças. O Teatro de Fantoches pode ser considerado como um importante meio para o processo educativo das crianças, devido a sua importante característica relacionada ao lúdico, assim como a liberdade para a criação e facilidade metodológica, no que se refere a não necessidade de estrutural de uma caixa cênica, por exemplo.

Selecionei o trabalho com fantoches por algumas experiências gratificantes, vivenciadas com fantoches na escola quando criança, em meu estágio supervisionado no ensino fundamental, ao cursar a disciplina Oficina de Fantoches e Papel Machê, oferecida pela professora Taís Ferreira e finalmente no projeto de extensão Teatro nas Escolas. Essas vivências foram importantíssimas para não me deixar ter dúvidas de que meu trabalho de conclusão de curso seria desenvolvido a partir de uma pesquisa sobre fantoches com crianças do ensino fundamental,

buscando analisar o comportamento delas na criação do fantoche com materiais recicláveis, ou seja, materiais que podem ser reutilizados para finalidades diversas. Os materiais recicláveis possibilitam que as crianças de construir seus próprios brinquedos de uma maneira divertida, prazerosa e educativa.

No primeiro momento da oficina, desenvolvemos atividades de criação e confecção de bonecos a partir de materiais recicláveis. A opção de adotar materiais recicláveis foi feita com o objetivo de ilustrar às crianças que poderiam criar seus fantoches a partir de quaisquer materiais disponíveis. Além disso, acredito que esse tipo de abordagem também aproxima as crianças da linguagem teatral, ao perceberem que podem se utilizar de materiais próximos ao dia a dia delas, para criarem e construírem elementos cênicos que podem ser utilizados em representações teatrais.

No próximo exercício da oficina, as crianças foram estimuladas a construírem cenários para os seus fantoches. Todos os materiais utilizados também eram reciclados. Nessas atividades, busquei estimular a criatividade das crianças e deixá-las incluir quantos mais objetos, elementos e informações desejassem aos cenários onde seus fantoches contariam suas histórias.

Completada essa etapa, as crianças, em grupo ou individualmente, deveriam elaborar uma história para cada personagem (boneco/fantoche) criado por elas. Assim, acredito que conseguiríamos agregar um significado maior ao boneco/fantoche criado pelas crianças, indo além do simples ato de criação de um objeto, um brinquedo. Ao criar uma história para cada fantoche, as crianças acabavam desenvolvendo um processo de gênese de um personagem e, esse personagem, posteriormente estará inscrito em um contexto de uma história ainda a ser criada.

De posse dos fantoches e cenários já finalizados, assim como as histórias desses personagens, os alunos foram estimulados a criar histórias onde os seus fantoches seriam incluídos naquele cenário. Cada história deveria relacionar a gênese do personagem e ao fato dele estar naquele momento da história no cenário que foi criado. Além disso, os alunos também foram estimulados a criar histórias em conjunto com outros colegas, misturando as histórias de cada personagem e cenários. Logo em seguida, cada aluno individualmente e/ou em grupo apresentavam suas encenações para os colegas.

Com o intuito de adaptar e incluir alguns embasamentos teóricos para as crianças, como fechamento da oficina onde foram abordadas questões relacionadas à história do Teatro de Bonecos e Fantoches. Nessa etapa do final de trabalho, apesar do seu conteúdo teórico, abordei essas questões como se fossem uma *contação* de histórias, onde fui desenvolvendo a história do teatro, enfocando os bonecos e fantoches ao longo do tempo.

3.1 Relatando a oficina:

1º Dia

Iniciei minha oficina com sete alunos no espaço da biblioteca da escola, onde havia duas mesas redondas. Inicialmente, dividi as crianças em um grupo com quatro e um com trio de alunos.

A primeira atividade que desenvolvi, foi uma conversa para conhecer um pouco de cada criança e seu contato com o teatro. Perguntei seus nomes, idades, se conheciam teatro e se já haviam feito fantoches. Apenas uma criança disse ter tido contato com o teatro, pois assistiu a uma peça na qual não lembrava o nome, sabia que era com pessoas vestidas de animais e que o pai dela também tem um fantoche de pano. As outras crianças relataram nunca ter tido contato com a linguagem teatral e nenhuma das crianças havia construído fantoches anteriormente.

Então, disse a elas que cada uma iria criar o seu próprio boneco com materiais reciclados que eu havia levado para que, depois de pronto, todos brincarem de teatro. Levei um modelo de fantoche para os alunos terem uma base de como iria ficar o deles. O fantoche feito com a cabeça de rolo de papel higiênico, o cabelo de lã e a roupa de TNT. Expliquei que esses materiais recicláveis geralmente temos em casa, em aula usaríamos os que eu levei, mas que poderiam ser substituídos por outros, caso eles fossem fazer o fantoche em casa.

Como primeira atividade, sugeri que eles criassem a cabeça do boneco. Nesta primeira aula, deixei que eles se focassem na construção dos seus fantoches para a criação do personagem. Distribui para cada aluno, um rolo de papel higiênico, tesoura, jornal e papel ofício. E, dividi por grupo, canetas coloridas, cola, lã, fitas, retalhos de TNT e lantejoulas para eles e compartilharem o material.

Com o papel ofício, as crianças forraram os rolos de papel higiênico e a folha de jornal elas amassaram e fizeram o miolo da cabeça do fantoche para colar o cabelo de lã. As canetas coloridas foram acessórios principais na criação, pois com elas as crianças caracterizavam as expressões dos seus bonecos. Uma das crianças fez seu boneco com “cara de emburrado” - como ela mesma relatou. Alguns alunos faziam bochechas e no lugar dos olhos usavam lantejoulas pra ficar “diferente”, uns queriam construir o seu fantoche parecido com o colega, outros, personagens de novela infantil.

Os fantoches estavam apenas no início da construção e já queriam levar para casa, falei para os alunos que os personagens só poderiam ser levados para suas casas depois de estarem prontos e depois que tivessem se apresentado nas encenações para os colegas de aula. As crianças se divertiram muito com as atividades e propuseram outras brincadeiras com os fantoches enquanto iam construindo-os, como por exemplo: experimentaram pôr toucas nos fantoches, fitas e chapéu com copos pequenos de plástico, mas acabaram desistindo e optaram deixá-los apenas com os cabelos de lã em seus bonecos.

As crianças se atrapalharam bastante ao cortar a lã para fazer os cabelos e ao colar na cabeça do seu fantoche, diziam que não sabiam colocar o cabelo e não queriam que o fantoche ficasse careca, mas se não desse para por cabelo podia ficar careca mesmo. Expliquei a elas que teria que colocar bastante cola, porque teria bastante tempo para secar até o próximo encontro, umas preferiram colocar pouco cabelo e outras começaram a dizer que os fantoches estavam velhos por estarem com pouco cabelo. Uma das crianças disse: “boneco velhinho já tá perdendo os cabelos!”.

Outra criança construiu a cabeça do fantoche dela todo tempo quieta, não conversava com ninguém, vi que não era porque não queria, mas porque estava concentrada no trabalho. Já outra criança, queria terminar tudo depressa para ficar livre, não que ela não tivesse feito as atividades, mas depois ia atrapalhar os colegas chamando a atenção para outras coisas, o que requeria uma atenção redobrada, pois essa aluna poderia desconcentrar os colegas e desviar as atividades.

Várias crianças relatavam que estavam fazendo teatro. Quando estávamos terminando os ajustes nas cabeças dos bonecos, acabou o período de aula e

terminei as atividades, explicando que, na próxima aula, iríamos confeccionar o figurino dos personagens.

2º Dia

Comecei a minha oficina distribuindo para as crianças, TNT, canetas coloridas, molde para as roupas, tesoura e cola para a realização do figurino dos fantoches. As crianças fizeram mistura com as cores, cada uma usou duas cores para criar a roupa do seu boneco.

Expliquei que eles deveriam colocar o molde em cima do TNT, contornar em volta e depois recortar no formato do molde. Criaram até um trecho de música na hora de fazer o figurino dos bonecos: "*Tá na hora de recortar o seu fantochinho".*

Levaram bastante tempo para recortar, pois tiveram cuidado com o trabalho que estavam realizando. Depois de criarem o modelo da roupa dos bonecos, escolheram o lado que seria a frente do figurino e decoraram com retalhos de outras cores de TNT e também com lantejoulas. Usaram as cores das canetas para desenhar nas roupas dos fantoches.

No momento da criação dos figurinos, uma das crianças disse que ia pegar os tecidos da mãe dela para fazer fantoche em casa. As crianças me perguntaram o que iriam fazer com os fantoches depois de pronto. Respondi que iríamos fazer eles se apresentar, mas antes tínhamos que construir um cenário e depois apresentar para os colegas da oficina.

Também me perguntaram se apresentariam para as turmas. Disse a eles que seria muito bom eles apresentarem para as outras turmas, mas não poderíamos por causa do regulamento da escola. O ensino do teatro não necessariamente requer o espetáculo, esse não é o objetivo final, mas deve partir da vontade da própria criança.

Algumas das crianças sugeriram que os outros colegas da turma, que não participaram da oficina, fossem assisti-las, mas nem todas queriam isso, então, fizeram votação e ganhou a proposta de não apresentar para o resto da turma que não estava presente. Definimos que a apresentação se daria entre eles apenas. Estavam entusiasmados para apresentar, mas a roupa do fantoche ainda não estava pronta. Ao encerrar a oficina, experimentamos como ficaria a cabeça do fantoche

com a roupa e avisei que no próximo encontro montaríamos os fantoches e faríamos os últimos ajustes.

3º Dia

Montamos os fantoches, a cabeça com a roupa. Foram feitos os acabamentos, as mãos dos bonecos e detalhes no figurino. As crianças se divertiram muito com a experiência e já saíram experimentando o fantoche pronto e manipulando-o. Uma das crianças disse que achou legal, que não sabia que iria se movimentar depois de pronto, pensou que ia ficar mal feito.

Um dos alunos me perguntou: “Fantoche não tem perna tia?” Respondi a ele que fantoche tem pernas se quem está construindo assim o queira, pois as características e as formas é proporcionado por quem está criando. Então, mostrei a eles como ficaria o fantoche com pernas, usando TNT, lã ou papelão. De várias maneiras, pois o material reciclável nos dá muitas opções.

Os alunos relataram que queriam experimentar brincar com os fantoches na casinha (cenário que eu havia levado). Elas experimentaram o cenário, falando algumas coisas e cantando trechos de músicas.

Todas as crianças tiveram bastante calma em finalizar esta etapa do trabalho, escolheram nomes e tiraram fotos com os fantoches prontos. Ficaram até o fim da oficina manipulando-os. Expliquei a elas que, em nosso último encontro, elas deveriam se apresentar para os colegas com os seus fantoches.

4º Dia

Levei caixas de papelão, TNT e papel de presente para construírem o cenário. Realizamos o trabalho de construção do cenário. Recortaram a caixa e passaram cola em torno dela para colar papel colorido e montaram o cenário da forma que quiseram. Utilizamos o período da oficina na construção do cenário para o melhor aproveitamento da atividade. As crianças falavam em se apresentar a todo o momento, sendo que a próxima oficina já seriam as apresentações.

5º Dia

Como os fantoches já estavam prontos, assim como o cenário, resolvi fazer um pequeno apanhado sobre a história dos fantoches/teatro de bonecos e a partir do momento que eram citados, eu utilizava os bonecos que as crianças haviam construído para interagir com elas, contando a história do teatro, utilizei os bonecos porque não estavam prestando a atenção na aula. No momento em que peguei o boneco todas ficaram atentas.

Contei a elas através de um fantoche criado por uma das crianças que o teatro de bonecos existe há muitos e muitos anos, muito antes de eles nascerem, e que os bonecos representavam os deuses e que aos poucos foram recebendo outras formas e características. Expliquei a elas que o teatro de bonecos existe pelo mundo todo, que no Brasil tem um grupo chamado Giramundo que utiliza vários tipos de bonecos em suas apresentações e que eles possuem uma escola que ensina a fazer bonecos e a manipular. Então eu disse às crianças que agora seria a vez delas apresentar seus fantoches.

As crianças estavam ansiosas para se apresentarem, já que estavam com tudo pronto. Iniciaram a apresentação cada um apresentando o seu boneco. Algumas crianças sentiram vergonha em apresentar, eu disse a elas que não estavam aparecendo, que só víamos o boneco.

Enquanto o colega ficava apresentando, os outros ficavam manipulando o seu fantoche e interagindo entre eles e com o colega que apresentava. Em seguida, formaram duplas e um trio, e criaram histórias inventadas na hora e também encenaram trechos de histórias já existentes.

Cantaram e diziam que estavam fazendo *show* no palco e que as roupas eram de artista. Brincavam com a voz, modificando-a para que parecessem do boneco. Usaram os cenários que haviam construído e os que eu levei, além de acessórios para incluir na peça. Após o término da oficina, já poderiam levar para casa cada um o seu fantoche e o cenário.

Encerrei minha oficina com uma pergunta para as crianças: o que elas tinham achado da oficina? Responderam que gostaram, acharam muito divertida e legal. Disseram que aprenderam muito, que gostaram de fazer o fantoche, brincar com ele e fazer as casinhas/cenário deles. As crianças falaram que vão pedir para os pais levarem-nas ao teatro para conhecerem peças de teatro.

Reparei que elas se interessavam pela oficina, por cada etapa da construção do boneco, a criação do personagem, de querer saber como ele iria se movimentar, ao escolher suas expressões, o interesse de quando o boneco se aprontou de querer manipular. Por ter sido o primeiro contato das crianças com essa atividade, eles interagiram várias vezes, cada um manipulando o seu boneco.

A atividade de fazer fantoches os interessou pelo fato de não conhecerem nada sobre teatro e pelo fato da brincadeira de interpretação que eles disseram assistir em novelas e fizeram igual com os bonecos ao imitarem os personagens. Segundo seus relatos, agora eles entendiam que os atores das novelas faziam a mesma coisa que os fantoches deles faziam no teatro, mas que os atores não eram bonecos, eram pessoas com o mesmo tipo de atividade.

Esse último tipo de consideração relatado por eles, serviu para ilustrar como uma simples atividade de ensino de teatro, estimulando o lúdico e o jogo, por mais breve que seja, se bem conduzida e embasada em conceitos teatrais adequados, pode favorecer as crianças a compreensão do trabalho dos artistas de teatro que atuam na televisão. Além disso, a partir desse tipo de reflexão, as crianças também podem perceber alguns princípios básicos (personagem, espaço e movimento) que envolvem o trabalho dos atores. Ademais, aqui, também fica ressaltado o prazer que essas crianças sentiram em se envolverem em atividades relacionadas ao processo criativo em teatro.

3.2 Do que ficou, ao que tocou: como o teatro “surgiu” para essas crianças

As abordagens para o ensino de teatro são múltiplas e cabe ao professor optar pela melhor metodologia, de acordo com os seus objetivos, com os conteúdos que deseja enfocar, com o público alvo, local de ensino, cultura e etc... No caso do teatro de fantoches, a maneira como conduzi as oficinas pretendia levar a essas crianças um primeiro contato com a linguagem teatral, aproximando-a do seu universo lúdico, distanciando possíveis pré-conceitos que elas pudessem vir a ter em relação à linguagem teatral, assim como da sua aplicabilidade no dia a dia de suas vidas escolares, sem pretensões de seguirem algum tipo de carreira artística futura.

Considero que a quebra desse tipo de paradigma seja muito importante. Apesar de ter trabalhado com crianças de pouca idade, o distanciamento da linguagem teatral, seja ele devido à perda do hábito e cultura da sociedade onde estão inseridos, frequentarem espetáculos teatrais em casas de espetáculos, ruas e inclusive nas suas escolas, seja também a não inserção do ensino de teatro nas escolas, me pareceu ser uma característica muito forte nesses alunos.

A estratégia de aproximar essas crianças do universo teatral por meio de brincadeiras com fantoches, me pareceu ser um meio efetivo de abordagem pedagógica que utiliza o teatro para além da formação artística. Esse aspecto, vem ao encontro do que Santos (2002) refere ao dizer que:

> O que se observa nas práticas teatrais correntes no nosso sistema escolar, é uma ação pedagógica que parece adotar posturas que, ao contrário de fazerem oposição à força de tais modelos, aliam-se a ela (seja por ignorá-la ou porque a ela se sujeitam sem questionamento), perpetuando formas reprodutivas e empobrecidas de teatro que precisam ser urgentemente postas em xeque, tributárias que são de modelos arcaicos que remontam abordagens historicamente ultrapassadas do ensino do teatro e que, na sociedade atual, já não fazem o menor sentido, revelando-se insuficientes, limitadas, limitadoras para dar conta dos desafios que a vida social contemporânea impõe à educação em geral. A ênfase na presença do teatro na escola como um sistema de conhecimento a ser construído na interação da criança com a experiência estética vincula-se aos avanços do pensamento pedagógico em arte (SANTOS, 2002, p. 44).

Outro fato que gostaria de ressaltar, foi a maneira como a atividade com os fantoches pôde servir para introduzir aspectos da história do teatro mundial, assim como da história específica do teatro de bonecos. Pude me utilizar dos próprios bonecos para irem contanto essas histórias, enquanto as crianças assistiam a essa "*contação de histórias*".

Com esse tipo de atividade, pude trabalhar alguns breves aspectos da recepção teatral, ao preparar essas crianças para terem seus primeiros contatos com essa linguagem. Além disso, essa metodologia também serviu como ilustração de outra proposta para as quais os bonecos poderiam servir: contar histórias.

Além desse contato com a linguagem teatral, acredito que as crianças puderam perceber que existe todo um desenvolvimento histórico relacionado à arte teatral e que o aprendizado por meio dessa linguagem pode ser divertido, prazeroso e ocorrer por meio de brincadeiras. Mas, para além disso, também considero importante um outro fato observado ao longo da oficina: a interação entre os colegas.

Percebi que, no início das oficinas, as crianças se comunicavam apenas com o coleguinha que era mais próximo a elas por algum tipo de afinidade anterior. Porém, a interação com os bonecos propiciou que eles – os bonecos – pudessem agir como um “meio de aproximação” entre os colegas, já que eles – os bonecos – eram personagens e, assim, os colegas acabavam se aproximando e interagindo em função de uma aproximação e interação dos “personagens”. Com relação a essa situação, destaco o que Silva (2011) refere ao dizer que:

> Jogar é uma fonte de reabastecimento de nossas capacidades expressivas, criativas e espontâneas, possibilita que nos afirmemos no mundo mostrando nossa personalidade, nos fazendo apreender através de nossas experiências e a respeitar as diferenças entre as pessoas, afirmando o caráter e a confiança em si (SILVA, 2011, p. 49).

Jogar com os colegas, brincar em sala de aula, construir personagens, cenários, figurinos, aprender sobre a história do teatro pode colaborar não apenas na ampliação do repertório estético da arte teatral, mas também agregar vivências e conhecimentos que influenciarão diretamente em nossas vidas futuras. Portanto, acredito que, mesmo com um contato tão breve com essas crianças, do pouco que pude tocá-las, acredito que ficou um pouco dos resultados positivos que almejo ao longo da minha formação no Curso de Licenciatura em Teatro.

4. Considerações Finais

O desenvolvimento desse trabalho me proporcionou um grande aprendizado. A partir de uma motivação relacionada às memórias dos meus primeiros contatos com a linguagem teatral, resolvi, agora no momento final da minha formação como licenciada em teatro, propor uma atividade que pudesse deixar boas impressões sobre o universo teatral para essas crianças, assim como eu tive na idade delas.

O próprio processo de revisão bibliográfica me ajudou a intensificar um estudo teórico específico, o que foi muito importante para a minha formação, pois pude aprofundar o estudo teórico do teatro de bonecos para além dos conteúdos que foram abordados, quando estudei nas disciplinas de história do teatro ao longo da faculdade. Além disso, com o desenvolver das aulas, enquanto eu observava as crianças realizando as atividades propostas, pude evidenciar o prazer e os motivos pelos quais os bonecos geram esse encantamento e aproximação com o universo infantil. Relações essas que também me fizeram perceber a importância desse aspecto em minha trajetória na busca pela formação enquanto educadora na área do teatro.

Mas, para além desses aspectos, considero que esse trabalho com o teatro de bonecos colaborou para o estímulo do meu olhar como educadora que pesquisa meios para propor alternativas de aprendizado da linguagem teatral para as crianças por meio de atividades que, ao mesmo tempo em que são divertidas, prazerosas, conseguem passar conceitos, teorias e experimentações da linguagem teatral. Essas constatações foram obtidas a partir dos relatos e observações que eu obtinha das crianças com quem trabalhei.

Apesar de ter bem esclarecidos os limites de amplitude dos resultados e constatações do meu estudo, dadas as limitações metodológicas para a extrapolação de seus resultados para o todo do contexto escolar da cidade de Pelotas, considero que a maneira como conduzi o meu olhar sobre essa atividade possa estimular outros educadores da área teatral para proporem alternativas nessa área com os seus alunos. Aqui, deixo os registros de uma atividade didática que pôde tocar e desenvolver o gosto pelo aprendizado da linguagem teatral não apenas nos alunos, mas também em mim, enquanto educadora em formação na área teatral.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos**. São Paulo/SP: Editora Senac São Paulo, 2004.

_____. **Teatro de Animação**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2007.

_____. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos**. 3.ed. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 2011.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo/SP: Perspectiva, 2011.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**. São Paulo: UNESP, 1997.

COURTNEY, Richard. **Jogo, teatro & pensamento**. São Paulo/SP: Perspectiva, 2006.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de pesquisa social**. 5ª edição. São Paulo: Ed. Atlas S.A, 1999.

MACHADO, Maria Clara. **Como fazer Teatrinho de Bonecos.** Editora Agir. Rio de Janeiro, 1970.

PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. **Para desembaraçar os fios**. *Educação & Realidade*, Num. 30, vol. 2, p.217-228, 2005.

SANTOS, Vera Lúcia Bertoni dos. **Brincadeira e conhecimento: do faz-de-conta à representação teatral**. Porto Alegre/RS: Mediação, 2002.

SILVA, Aída Maria Monteiro. A Pesquisa-Ação em Metodologia Didática. In: OLIVEIRA, Maria Rita (org.). **Didática, Ruptura, Compromisso e Pesquisa**. Campinas (SP): Papirus, p.121-130, 1993.

SILVA, Vanessa Martins. **O jogo dramático e o jogo teatral na formação da criança**. Trabalho de Conclusão de Curso. Curso de Licenciatura em Teatro, Universidade Federal de Pelotas, 2011.

SLADE, Peter. **O jogo dramático infantil**. São Paulo/SP: Summus, 1978.

Sites pesquisados

www.google.com

http://www.pragaturismo.com/wp-content/uploads/2009/10/dg2.jpg

http://pointdaarte.webnode.com.br/news/a-historia-do-teatro-de-bonecos/

http://www.karagozwk.com.br/origem.php

http://girasp.com.br/2013/08/para-meninos-e-gaivotas-um-voo-rasante/

http://www.achabrasilia.com/india-2/

http://www.piafraus.com.br/

http://www.giramundo.org/

ANEXOS

Oficina: Momento da Criação dos Fantoches.

Oficina: Momento das apresentações.