

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
CENTRO DE EDUCAÇÃO – CEDU
PROGRAMA EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA
MESTRADO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA**

JOSÉ ACIOLI DA SILVA FILHO

**O TEATRO DE ANIMAÇÃO - UMA LINGUAGEM ARTÍSTICA PEDAGÓGICA
NOS PROCESSOS CRIATIVOS COM UMA ABORDAGEM COMPLEXA
MULTIREFERENCIAL**

Maceió-AL/2010

JOSÉ ACIOLI DA SILVA FILHO

**O TEATRO DE ANIMAÇÃO - UMA LINGUAGEM ARTÍSTICA PEDAGÓGICA
NOS PROCESSOS CRIATIVOS COM UMA ABORDAGEM COMPLEXA
MULTIREFERENCIAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, na linha de pesquisa Processos Educativos do Centro de Educação – CEDU/UFAL como requisito necessário para a obtenção de grau de mestre em Educação

ORIENTADOR: PROF. DR. SÉRGIO DA COSTA BORBA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS – UFAL
CENTRO DE EDUCAÇÃO – CEDU
PROGRAMA EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA
MESTRADO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA**

Maceió-AL/2010

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

S586e ACIOLI FILHO, José, da Silva.
O teatro de animação linguagem artística pedagógica numa abordagem complexa e multirreferencialidade / José Acioli da Silva Filho. – 2010.
88 f. : il.

Orientador: Sérgio da Costa Borba.

Dissertação (mestrado em Educação Brasileira) – Universidade Federal de Alagoas. Centro de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira. Maceió, 2010.

Bibliografia: f. 86-88.

1. Teatro de Animação. 2. Complexidade. 3. Multirreferencialidade. 4. Educação
5. Educadores – Prática. I. Título.

CDU: 37.015.4

Universidade Federal de Alagoas
Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

“O Teatro de Animação – uma linguagem artística pedagógica numa abordagem complexa e multirreferencial”.

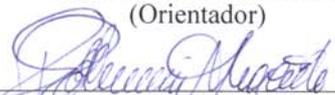
JOSÉ ACIOLI DA SILVA FILHO

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Alagoas e aprovada em 03 de dezembro de 2010.

Banca Examinadora:



Prof. Dr. Sérgio da Costa Borba (CEDU-UFAL)
(Orientador)



Prof. Dr. Roberto Sidnei Alves Macedo (UFBA)
(Examinador Externo)



Profa. Dra. Adriana Almeida Sales de Melo (CEDU-UFAL)
(Examinadora Interna)

Dedico a minha mãe **Maria José Pereira da Silva** – Eterna saudade... a quem lembro-me sempre viva na minha vida;

Ao meu irmão **Marcelo Acioli da Silva** - que foi meu orientador-pai na vida e sempre me fez forte até eu acreditar que é possível ser mesmo;

As minhas seis irmãs **Lourdes, Fátima, Célia, Telma, Kátia e Rosângela;**

A todos/as os/as meus/minhas **sobrinhos/as** que nasceram nesta caminhada familiar – meu porto seguro;

A minha cunhada, **Josenilda Pereira** (Nidinha) pela amizade e presença constante;

Ao meu cunhado **James Wanderley Martins**, por toda amizade que me dedica.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. **Sérgio da Costa Borba** pelo trabalho de orientação, paciência e tranquilidade e ter me apresentando os conceitos do pensamento complexo e multirreferencial;

Ao Prof. Dr. **Antonio Lopes Neto**, meu amigo de todas as horas, de sorrisos e tristezas... que já me fez muito chorar e muito mais sorrir;

Ao Prof. **Célio Rodrigues** – o Pai **Célio de Iyá Ogun-Té** também Sacerdote de matriz africana da Casa de Iemanjá, Babalorixá e zelador que me fez dar a primeira aula no ensino fundamental;

Ao Prof. Dr. **Roberto Sidnei Alves Macedo**, (UFBA) por ter aceito participar da minha banca examinadora;

A Profa. Dra. **Adriana Almeida de Melo**, pelos conhecimentos, conselhos e amizade durante todo o curso de Mestrado e ter aceitado participar da minha banca examinadora;

A Profa. Esp. **Socorro Lamenha** minha eterna professora. Jóia rara da minha graduação;

A Profa. **Floristéia Conselheiro de Araújo Bonaparte**, por toda amizade, conselhos e orientações em minha vida pessoal e profissional;

Ao Prof. Dr. **Roberto Sidnei Alves Macedo**, por ter aceitado participar da minha banca examinadora;

A Profa. Dra. **Adriana Almeida Sales de Melo**, pelos conhecimentos, conselhos e amizade durante todo o curso de Mestrado e ter aceitado participar da minha banca examinadora;

A **Manuela Olímpio Boedo** pela amizade que começou em sala de aula e permanece em parceria por mais de 15 anos;

A Profa. Mestranda **Sandra Bonfim de Queiroz** pela parceria constante durante todo o Mestrado;

Ao **Mestre Tunico** – um capoeira de angola que nos orienta sempre;

Ao Prof. Esp. **Yonaré Flávio de Melo Barros** grande amigo de longas jornadas na vida;

A Profa. Esp. **Maria Beatriz Brandão Sá – Tizinha** – pela amizade, risos, choros e empreendimentos pessoais e profissionais que fazemos juntos;

A Vanda de Andrade, Glauber Teixeira, Roberto Di Castro e Ana Paula Vasconcelos – amizades que passaram pelas fases da infância, adolescência, estando na fase adulta – com ganhos, perdas, cheiros, sabores, saberes e dissabores;

A artista naif **Tânia de Maya Pedroza** pela presteza em me atender sempre que foi necessário;

A Profa. Dra. **Ana Maria Amaral**, por sua Oficina ministrada no Seminário do Ensino da Arte/UFAL – ima grande inspiradora desta pesquisa;

Ao Prof. Ms. **Tácito Borralho** por ter acreditado em mim e disponibilizado seus livros;

Ao Prof. Dr. **José Eduardo Rolim de Moura Silva Xavier** pela amizade e incentivo constante;

A Profa. Dra. **Rita Name**, gestora da Escola Técnica de Artes/UFAL por toda disposição e incentivo durante o meu mestrado;

Ao Prof. Dr. **Otávio Cabral**, pela conversas informais e de grande proveito para a construção do meu trabalho de pesquisa;

Ao Prof. **Marcial Lima** pelas portas de conhecimentos que abriu e incentivo constante a nossa cultura;

Ao Prof. Ms. **Clébio Araújo** pelo carinho e atenção que sempre me dedicou;

Ao Diretor Teatral **Marco Antonio de Campos** pela amizade, conversas, conselhos e entrevistas;

Ao Prof. Dr. **Edson Bezerra** – pelo Manifesto Sururu;

Ao **Cláudio Victor – Kukukaya** por todos os anos de parcerias;

A advogada e atriz **Waneska Pimentel** por todos os trabalhos que realizamos juntos e amizade;

Aos Professores/rãs, alunos/as e funcionários/as do **Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGE** por todas as sugestões e acolhidas;

Aos Professores/ras, alunos/as e funcionários/as da **Escola de Artes José Zumba**, do Centro Pedagógico de Pesquisa Aplicada Antonio Gomes de Barros – CEPA;

Aos Professores/as, alunos/as e funcionários/as dos Cursos de Artes: **Teatro** Licenciatura, **Música** Licenciatura, **Canto** Bacharelado, **Dança** Licenciatura e **Pedagogia** da Universidade Federal de Alagoas.

“É preciso ver o mundo com os olhos
estranhados.”

Bertold Brecht

RESUMO

Esta pesquisa foi motivada tendo como finalidade o Teatro de Animação e seus gêneros Bonecos, Sombras, Máscaras, Objetos, Formas Animadas e Brincantes, focalizando as possibilidades das várias ações pedagógicas a título de materiais, técnicas, animação e abordagem, contemplando as oficinas nos diversos propósitos. Tendo as suas bases pedagógicas do aprender-fazendo, de forma artesanal, como maneira que sobrevive no mundo contemporâneo atrelado ao processo contínuo de civilização. Desvelaremos a linguagem e as várias maneiras técnicas e estéticas da linguagem artística do Teatro de Animação, suas modalidades e suas formas de expressão, explicitando seus elementos constitutivos. Observamos as potencialidades do fazer artístico, principalmente quando mesclamos técnicas de manipulação diferentes, a exemplo na modalidade Bonecos: de fios, de vara, de luva, manipulação direta, entre outros. O Teatro de Animação é uma linguagem mais própria para o desenvolvimento da comunicação verbal, oral e escrita, sem prejuízo das outras linguagens, pois ele é, na verdade, uma expressão total e inacabada do ser humano.

Palavras-Chave: Teatro de Animação; Complexidade; Educação.

ABSTRACT

This research was motivated and aims Theatre of Animation and its genres Puppets, Shadows, Masks, Objects, Shapes and Animated Brincantes, focusing on the possibilities of various pedagogical actions in respect of materials, techniques, animation and approach, looking at the various schools in purposes. Having their pedagogical bases of learning by doing, by hand, as a way to survive in the contemporary world linked to the ongoing process of civilization. Analysis of the language and the various technical and aesthetic ways of artistic language of the Animation Theater, its modalities and forms of expression, explaining its constituent elements. We note the potential of making art, especially When we merge different manipulation techniques, such as the modality Puppet: wire, rod, glove, direct manipulation, among others. The Theatre of Animation is a language more suitable for the development of verbal communication, oral and written, without prejudice to other languages because it is actually an expression of total and unfinished human being.

Keywords: Animation Theater; Complexity; Education

LISTA DE SIGLAS

ABTB – Associação Brasileira de Teatro de Bonecos

ATA – Associação Teatral das Alagoas

CEDU – Centro de Educação

ECA – Escola de Comunicação e Artes

ETFAL – Escola Técnica Federal de Alagoas

ICHCA – Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes

IFAL – Instituto Federal de Alagoas

LDB – Lei de Diretrizes e Bases

PCN – Parâmetros Curriculares Nacionais

SESC – Serviço Social do Comércio

UFAL – Universidade Federal de Alagoas

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

Lista de Siglas.....	i
Resumo	ii
Abstract.....	iii
INTRODUÇÃO.....	10
1 TEATRO DE ANIMAÇÃO - LINGUAGEM ARTÍSTICA PEDAGÓGICA E SEUS GÊNEROS.....	19
1.1 O teatro de Animação: aspectos gerais	19
1.2 Gênero: Teatro de Bonecos	20
1.2.1 O Teatro de Bonecos no Brasil.....	24
1.2.2 O Teatro de Bonecos em Maceió	28
1.3 Gênero: Teatro de Máscaras	29
1.3.1 A Máscara no Teatro primitivo	30
1.4 Gênero: Teatro de Sombras	31
1.5 Gênero: Teatro de Formas animadas	42
1.6 Gênero: Teatro de Brincantes	42
1.6.1 O Bumba- Meu -Boi	42
1.6.2 Urso de carnaval	45
1.6.3 Bonecos Gigantes	46
1.6.4 Cobra Jaraguá	46
2 PROCESSOS CRIATIVOS DE TEATRO DE ANIMAÇÃO.....	48
2.1 O Teatro de Animação na educação	48
2.2 Teatro de Animação enquanto linguagem artística	50
2.3 Teatro de Animação e seus gêneros	59
2.3.1 Marionetes ou Boneco de Fios	59
2.3.2 Fantoches ou Boneco de Luva	59
2.3.3 Boneca de Vara.....	62
2.3.4 Teatro de Objeto	62
2.3.5 Teatro de Sombra.....	63
2.3.6 Técnica.....	64
2.4 O Teatro de Animação e sua Importância Pedagógica	66

3 PROPOSTA METODOLÓGICA DO TEATRO DE ANIMAÇÃO EM SALA DE AULA NUMA ABORDAGEM COMPLEXA E MULTIRREFERENCIAL	69
3.1 As Leis de Diretrizes e Bases - LDB	69
3.2 Desenvolvimento e Jogo Infantil: Negatividade	74
3.3 A cultura popular como forte elemento do Teatro de Animação	77
3.4 O Teatro de Animação numa abordagem complexa e multirreferencial	81
3.5 Processos Criativos	90
3.5.1 Teatro de Bonecos	90
3.5.1.1 Aldeia Kariri Xocó	90
3.5.1.2 Escola de Artes José Zumba - CEPA	91
3.5.2 Teatro de Máscaras	92
3.5.3 Teatro de Objetos.....	96
3.5.3.1 "Descansos e acasos"	96
3.5.4 Teatro de Brincantes	98
3.5.4.1 Boi Dragão Lajense	98
3.5.4.2 Bumba- Meu -Boi e seus Brincantes	99
3.5.4.3 Comendador Legue Lé	100
3.5.4.4 Mestre Osório e Prof. Aureliano.....	100
3.5.4.5 Diversos Brincantes	101
APORTES CONCLUSIVOS	105
REFERÊNCIAS	109

INTRODUÇÃO

A pesquisa enfoca o trabalho artístico e suas potencialidades para os processos formativos. Nossa experiência referenda-se a uma pesquisa de Teatro de Animação e nosso *locus* é a variedade de modalidades dentro desta linguagem e suas possibilidades dentro da escola e/ou espaço de formação, enquanto lugar de encontro, entre o espetáculo teatral e a relação da platéia. Esta ação cultural que rompe com as rotinas escolares, pode instigar a construção de conhecimentos pela experiência estética, pelo sentir, perceber e experienciar. Rompimento este, que tem o estudante como co-autor de tudo aquilo que for construído nesta dinâmica do espaço habitado.

Explicitamos o viés das sensibilidades, para além da racionalidade instrumental da lógica mecanicista. Buscamos pistas e ressonâncias nos olhares dos alunos atuadores para esboçarmos uma concepção de educação, que valoriza elementos de diferentes culturas, especialmente a cultura popular, que inclui, amplia possibilidades, liberta pela reflexão crítica e forma as consciências.

Aproximamo-nos das questões referentes ao Teatro de Animação, dialogando com suas modalidades: Bonecos, Sombras, Máscaras, Objetos, Formas e Brincantes, com seus elementos: quadros, episódios, cenas, temas, técnicas de manipulação, riso, grotesco, musicalidade, dança, estrutura dramática, focando a reação do público. Objetivamos aprofundar os conhecimentos sobre o Teatro de Animação em espaço de formação, em seu contexto histórico, formado pela colonização e domínio de fora, fomentando seu sentido de resistência expressa na cultura popular. Destacamos nessa abordagem o riso, o elemento cômico e suas possibilidades para auxiliar na formação, de ser re-significado, visitando sua ambigüidade. Focado no jogo da negatividade, o jogo do inesperado com as idéias, a voz, as emoções e o corpo – assim gerando a improvisação.

As escolas, inseridas na sociedade moderna, ao se abrirem para novas experiências, podem ampliar o aprendizado, que, necessariamente, inclui a cultura no seu cotidiano. Pretendemos fomentar educadores e artistas sobre a necessidade de pesquisas na área.

As dificuldades deste trabalho artístico e o sentido de ruptura do mesmo são abordados, buscando condições para Bonecos, como uma das opções para se garantir o acesso de todos a diferentes expressões artísticas fomentarmos políticas culturais, que ajudem a manter vivo o Teatro de Animação, enriquecendo assim seu capital cultural.

Chamamento a viagem do Teatro de Animação

Chamamos você a nos seguir nesta viagem, realizando junção de letras, palavras e significados múltiplos. Nesta viagem cabem várias pessoas para significar e resignificar os códigos até aos variados pontos possíveis de interpretações e conclusões.

São olhares que podem possibilitar a todos conhecer nossa abordagem, do ponto que percebemos, o que estamos percebendo, que escolhas fizemos e o que envolveu esta construção e este aprendizado.

Nosso olhar dirigido ao objeto de pesquisa o Teatro de Animação (linguagem mais ampla e abrangente a várias modalidades de expressão como Bonecos, Sombras, Mascaras, Objetos, Formas e Brincantes), e seu contexto em espaço de formação, comunga o diálogo com vários interlocutores: alunos, pais, adulto responsável pelo aluno, professores, artistas, diretores, zeladores e autores.

Dando voz e ouvindo as opiniões mais diversas e contrárias nas opiniões numa compreensão do nosso próprio entendimento.

Abraçamos o impulso gerador com Paulo Freire, presença marcante na história e na cultura de nosso país, que nos elevará num olhar mais atento no nosso objeto de pesquisa – o Teatro de Animação. A partir da alegoria de um caçador iletrado quando perguntado o que é a natureza e o que é cultura revelou que as penas são da natureza, enquanto estão no pássaro. E quando o homem mata o pássaro e tira suas penas transformando-as com o seu trabalho, as penas já não são natureza, são cultura. (FREIRE, 2003, p.136). Temos um conceito histórico de trabalho e cultura, que inclui aquele que vê.

Continuamos com os pensamentos do autor: *na transmissão do conhecimento às gerações mais jovens faz-se educação*. Assim vemos aqui um conceito que valoriza o trabalho do ser humano, seu grupo, sua cultura, à medida que ele produz, transforma, cria e se autoproduz.

Um dos nossos objetivos de pesquisa, o Teatro de Animação, tem suas bases com e para as classes populares, sinais de resistências no campo artístico e tentamos ver nele elementos que potencializem uma perspectiva reflexiva, libertadora e emancipatória para quem o faz no espaço de formação.

Há no Teatro de Animação um mundo complexo e quase inexplorado que pode, por meio de suas modalidades, elementos e concepções, revelar assuntos e temas variados, expressar de forma diferente uma linguagem que tem suas próprias técnicas e formas de construção e animação.

Atribuindo aos alunos atores e autores uma experiência estética sensível e pessoal, uma capacidade de se expressar e comunicar diversa e reconhecer e escolher produtos culturais que venham fortalecer sua vida dentro dos seus direitos e deveres, numa necessidade de ir, vir e permanecer.

Ampliando nossa visão, Costas (2000, p.13) nos diz que “o teatro de animação abarca uma série de estilos [...] cada estilo é detentor de uma série de técnicas específicas”. Nosso olhar se dirigiu para as modalidades do Teatro de Animação vivenciadas mim, autor desta pesquisa nas disciplinas de Teatro de Animação, Teatro na Escola e Cenografia trabalhadas na Universidade Federal de Alagoas e nas diversas oficinas e cursos que ministra nos mais variados espaços de formação. Assim muitas técnicas e estilos vão sendo reinventados naquele espaço habitado pelos alunos e professor, espaço de descobertas e subversão.

Buscamos relatar as vozes dos atores do Teatro de Animação, nos remetendo a questões que dizem respeito à formação dos indivíduos, as relações institucionais na sociedade contemporânea e as políticas culturais nos equipamentos de cultura e nos espaços de formação escolar, tirando proveito para os processos educativos e formativos na escola.

Alguns pensam e consideram o Teatro de Animação como arte menor e na verdade não existe arte menor – arte é arte. Os professores de um modo em geral limitam a sua forma de ensino-aprendizado. Neste sentido, Rodrigues (2004, p. 94) afirma que:

Onde tem preconceito, tem despotismo, prepotência, tirania, repressão e perseguição. Homens e mulheres ao longo da história e em todo mundo defenderam seus direitos à diferença, conseguiram isso, não apenas pelos meios políticos tradicionais, mas pelas formas culturais de resistência.

A formação e informação das pessoas é o elemento central na construção da nossa concepção de educação que funciona como eixo estrutural, na perspectiva potencial de um ser instigante, prazeroso e construir conteúdos para a compreensão da vida e do mundo. Esclarece Macedo (2010, p. 29) que: “o Ser aprende contextualizado, referenciado; que o corpo aprende, e que, ao aprender, lutamos por significados [...]”. Assim, o Teatro de Animação proporciona trabalhar com o ser humano em todas as suas potencialidades, tais como: individuais, sociais, culturais, políticas, espaciais, econômicas e afetivas.

Compreendemos o Teatro de Animação com relação a escola, buscando modalidades a serem pensadas, estudadas, analisadas relativos a regência na escola numa abordagem complexa dentro das correntes constextualistas, essencialistas e afetivas.

Na vivência das práticas do Teatro de Animação pretendemos fornecer suportes para professores que possam ampliar os conhecimentos específicos da área e esboçar políticas culturais e educacionais no sentido de valorizar e garantir a implementação de expressões que tenham suas raízes a partir das culturas populares, valorizando a arte e sua importância para o processo formativo das pessoas.

Confirmamos através do Teatro de Animação que há crescimento nos estudantes quando eles ampliam os relacionamentos, incluindo novas experiências e pessoas de outros gostos e sabores. O Teatro de Animação tem potencialidade para a multirreferencialidade, já que abrange as mais variadas linguagens artísticas: Teatro, Dança, Música, Artes Visuais, entre outras.

Participar de aulas teóricas na concepção, elaboração e construção do próprio boneco e/ou objetos, vivenciar a prática de animação, observação de trabalhos profissionais pode melhorar a qualidade do trabalho.

Estando atento as mais variadas maneiras e modalidades de expressões artísticas dentro do Teatro de Animação, sem fazer juízo de valor, de uma modalidade em detrimento a outra, mas respeitando e experienciando as formas mais apropriadas para o que se propõe, numa abordagem complexa que dialogue com outras áreas do saber, superando os limites das fronteiras entre as partes – diluindo-as, realizando estudos a partir da realidade local. Fazendo com que, alunos e professores se vejam enquanto seres biológicos – da complexidade; e não da mecânica – do complicado.

Tudo se traduz ao encantamento que os bonecos, as sombras, as máscaras, os objetos, as formas, os brincantes produzem na vida dos estudantes – do riso possível e seus significados. É importante a relação desta linguagem e as modalidades como ela acontece, num constante dispositivo de sensibilização do professor e do aluno e as diversas maneiras de construir o trabalho que se deseja nos processos criativos de apresentação e recepção do trabalho com teatro de Animação no espaço de construção de conhecimentos.

Nossa pesquisa é um lócus rumo a transformação dialogal na desconstrução e construção dos saberes, assim vai sendo construída, dialogando com teorias, pensamentos, idéias que são descobertas e compartilhadas, numa constante “troca de figurinhas”.

Para Amorim (2004, p. 21) é a teoria, com o conjunto de suas proposições, que confere precisão e univocidade a uma significação e permite assim, que se extraiam todas as conseqüências do que é dito.

Usaremos para melhor atender a multiplicidade do nosso objeto de pesquisa, uma combinação metodológica que vai construindo o trabalho conceitual e dialógico. Tornando possível esta possibilidade de diálogo com a educação formal e informal.

A partir do que surge do aluno atuador, aquele que vivencia com o professor no espaço de formação, experimentando as questões de teoria, prática e reflexão numa postura dentro da questão de ação, reflexão e nova ação, construindo e reconstruindo o dia-a-dia numa permanente troca de saberes entre todos da comunidade escolar: crianças, jovens, adolescentes, pais, professores, percebendo as diferenças culturais numa prática de imaginação, criação e expressão artística individual e em grupo.

O Processo Criativo da Pesquisa

Estamos na tarefa de colocar em palavras as opções que nos permitiram estabelecer esta reflexão.

Optamos por estudar o trabalho do Teatro de Animação e suas variantes nas modalidades do Boneco, Sombra, Máscara, Objetos, Formas Animadas e Brincantes e suas transposições para a escola. Possibilitaram assim, sua projeção na escola como possibilidade metodológica para o aprendizado.

Com o Teatro de Animação refletimos, aprofundando conhecimentos, as intenções e os conflitos que envolvem essa prática com a formação dos seres humanos. Por que a formação é de nosso interesse? Pois a formação é o elo central na compreensão da vida, determinando-se um eixo norteador na concepção do ser humano.

Lembro-me que, quando adolescente e estudante da Escola Técnica Federal de Alagoas – ETFAL – o atual Instituto Federal de Alagoas - IFAL, fazendo o curso técnico de Edificações, tive uma professora de Geografia chamada Eudora Accioly, que fazíamos trabalhos com Teatro de Bonecos – onde de forma dinâmica aprendíamos e brincávamos ou mesmo brincávamos e aprendíamos... Ela também consertava bonecos/as em sua residência que ficava na Ladeira da Catedral, centro da cidade de Maceió, onde inclusive, iniciou vários jovens vizinhos na arte do Teatro de Bonecos, dentre eles o cenógrafo Gustavo Leite. Guardo ainda hoje as lembranças saborosas daqueles momentos espetaculares nas aulas de Geografia da Professora Eudora, figura além do peso, bastante gorda, porém suave nos ensinando a dar ânimo de vida ao travarmos momento de encontros, conversas e conflitos entre nós estudantes e dentre os bonecos. Alguns anos depois, no Seminário do Ensino da Arte na Universidade Federal de Alagoas - UFAL, no Grupo de Trabalho Teatro, no Mini-Curso de Teatro de

Animação, com a Professora Dra. Ana Maria Amaral que ministrou a prática da Animação de Bonecos, Objetos e Formas que além de aprender mais, foi possível naquele momento adquirir seus três livros sobre Teatro de Animação. E no seu livro “Teatro de Formas Animadas”, nos afirma que:

O teatro de bonecos tem uma relação direta com o pensamento animista infantil, tem todas as condições para satisfazer os anseios de transformações que a criança tem de tornar reais os seus sonhos de poder. Torna fantástico o mundo real. (AMARAL, 1996, p.170).

No Teatro de Animação dá-se vida a seres inanimados, fazendo com que os mesmos despertem a atenção do público/estudante/cidadão e de quem os manipula, exteriorizando emoções, realidade passada, atual, individual e coletiva. Sendo assim, cria espaços reais e/ou virtuais de socialização, informação e criatividade entre os envolvidos.

As pessoas, por meios dos Bonecos, Sombras, Máscaras, Objetos, Formas e Brincantes se livram de suas inibições, pois ficam encobertas pela figura da personagem e/ou persona. Os papéis não devem ser impostos nem forçados. A escolha da personagem deve ser livre.

A atração que o Teatro de Animação exerce, quer sobre crianças, quer sobre adultos, é antiga. Os egípcios e os chineses moviam seus bonecos. Até hoje o sucesso deles nos ajuda a transformar o mundo, fazendo de uma latinha uma figura viva; da fantasia, uma realidade. Transformando o rejeitado em valorizado, o ‘complicado’ em complexo e simples, o forçado em natural, os ‘incapazes’ da descoberta em descobridores.

O ser humano tem necessidade de jogar (brincar), para se orientar no espaço, para pensar, para comparar, para compreender, para perceber, para sentir. A manipulação do Boneco é muito lúdica, pois envolve muito o jogo. Com o jogo descobre-se o mundo, integra-se com o meio em que vive, constrói o conhecimento, socializa-se. Não é a toa que a frase mais repetida quando criança é: “Vamos brincar!”. Os mestres da cultura popular, ainda falam em chamamento, quando vão dançar: “Hoje vai haver brincadeiras”

O brincar é uma via para experimentar, para organizar as experiências, para estruturar as inteligências, para construir, aos poucos, a personalidade. O “Boneco” é um excelente coadjuvante no jogo dramático do brincar.

Vamos jogar o jogo do jogo...

O que me motivou, inicialmente, a realizar este estudo sobre o Teatro de Animação, tema desta Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Educação, na Área de Concentração: Educação Brasileira, na Linha III: Processos Educativos, como requisito

parcial para a obtenção do Título de Mestre, tendo como Orientador Prof. Dr. Sérgio da Costa Borba, foram as vivências com as experiências lúdicas do povo e sua produção de Bonecos, Sombras, Máscaras, Objetos, Formas e Brincantes, o contato com o universo onírico popular repleto de um imaginário produtivo de muitas referências, capaz de empolgar pelas narrativas de lendas e causos que se materializam em objetos que falam, cantam e dançam como seres vivos. Imaginário esse que não se restringe a experiência de imagens poéticas, mas dessas mesmas transformadas em ícones culturais sem que suas imagens visuais se endureçam, perca a beleza da dinâmica do movimento poético, da animação plástico-visual. Esse imaginário repleto de conteúdos, formas e espaços transformados em figuras bonecais, exibidas nos folguedos e brincadeiras populares que povoam a cultura popular alagoana. Onde entramos em contato com o Teatro que o povo autoriza-se a criar no seu cotidiano. Sabendo que:

O ato de autorizarmo-nos, no cotidiano nosso, requer decisões de fazermos ou não esta ou aquela coisa. Ao fazermos algo, autorizamo-nos. Esse autorizar-se, nele podemos ser sujeitos ou objetos. Sujeitos quando compreendemos as implicações múltiplas dos nossos atos, objetos quando a compreensão dessas implicações escapam-nos. (BORBA, 1977, p. 81).

Esse rico autorizar-se, somado a minha prática no Teatro de Atores/Atrizes que de repente me vi influenciado pela sedução do Teatro de Animação, provocou uma inquietação muito grande a respeito de experimentar desconstruindo certos cânones divulgados entre os artistas e brincantes e investigar a possibilidade de aliar as duas formas de representar. Somado a tudo isso, a minha experiência enquanto docente, regendo sala de aula no ensino fundamental e médio em escolas particulares e públicas, como também no ensino superior particular e público onde passei praticamente seis anos como professor substituto na Universidade Federal de Alagoas, em que neste último concurso público, pude superar e ser aprovado em primeiro lugar dentre os candidatos a professor efetivo. Na expectativa de examinar melhor essa possibilidade e aprimorar minha prática enquanto professor é que será desenvolvido o presente estudo.

As questões que se levantam aqui são:

a) O Teatro de Animação enquanto Linguagem Artística Pedagógica, levando em considerações e especificando seus gêneros, em Processos Criativos dentro da Sala de Aula, proporcionará melhor dinâmica no ensino, reflexão, construção e reconstrução de conhecimentos através de suas Técnicas e Materiais Expressivos?

Existe no Teatro de Animação um mundo complexo (da biologia, da vida e do animador) e complicado (da mecânica, da animação e do animado) e quase inexplorado que

pode, por meio de seus gêneros, tipos, técnicas de construção, materiais expressivos, técnicas de animação cada uma com seus elementos e concepções, revelar assuntos e temas diferentes, expressar de forma inusitada esta linguagem de construção.

Visto que são vários os fatores que contribuem com a construção do conhecimento, conforme o pensamento abaixo: “a construção do conhecimento deve levar em o crescimento social e cultural da criança e do adolescente, que afeta não apenas o conteúdo, mas também o método de raciocínio dos estudantes” (VIGOTSKY, 1982, p. 51)

b) Os elementos cênicos dramáticos das três linhas estético-visual que se complementam e interdependem: 1. Pensamento Estético Sensível: Autor/a, Texto, Dramaturgia, Personagem, Persona, Diretor/a, Ator/Atriz-Estudante-Manipulador/a, e Professor/a; 2. Materialização do Pensamento Estético Sensível: Cenários, Figurinos, Adereços, Maquiagem, Sonoplastia, Caracterização, Sensações, Iluminação e Movimento Corpóreo; e 3. A Relação do Espaço Cênico Exato e Inexato de: Conteúdo, Forma, Estrutura e Espaço, produzidos pelos bonequeiros populares e eruditos assim como, dos brincantes podendo ser assimilados, transformados, remultirreferenciados nas suas reelaborações para utilização e transposição do Teatro de Animação para a Sala de Aula.

O levantamento, catalogação, descrição, registros de experiências enquanto produtos culturais, tipos e técnicas de bonecos/imagens/formas e brincantes animados de Alagoas assim como o uso de Personagens de Animação e Brincantes nas danças populares espalhados por todo Estado de Alagoas, tem despertado a atenção de pesquisadores.

É notável a existência de pesquisa sobre o Teatro de Animação, principalmente pela Professora Dra. Ana Maria Amaral, da Universidade de São Paulo, porém voltada para Espetáculos enquanto produto final, isto é, Produto Cultural, não enquanto processo criativo de uma ação pedagógica. No entanto, esta pesquisa se propõe a se aprofundar no Teatro de Animação e os Brincantes de Alagoas, enquanto um Fazer Artístico em Sala de Aula e/ ou no espaço de Formação. É exatamente na área de Educação que a pesquisa em questão pretende contribuir.

A metodologia consiste numa composição metodológica utilizando, sobretudo, a pesquisa participante e etnopesquisa crítica, pois esses caminhos com as suas características foram trilhados na construção desta pesquisa. Conforme Macedo (2006, p. 10) a etnopesquisa crítica “não considera os sujeitos do estudo um produto descartável de valor meramente utilitarista”. Entendendo as contribuições que cada sujeito em seus grupos sociais trazem para a cena escolar, não vendo como objetos, mas como atuadores desse cenário. Nesse sentido, a

presente pesquisa pretende analisar o Teatro de Animação enquanto linguagem artística pedagógica e suas contribuições para o ser humano em formação.

O resultado, provavelmente, será de grande utilidade para aqueles que trabalham com Bonecos, Sombras, Máscaras, Objetos, Formas e Brincantes de Alagoas replicando em sala de aula, possibilitando com isso um estudo teórico-prático dessa linguagem, nos seus devidos gêneros e respectivas técnicas. Com ampla tendência de apontar e criar novos modelos de encenação dentro do Teatro de Animação, estruturado para ser vivenciado por professores e professoras em suas regências na sala de aula.

1 TEATRO DE ANIMAÇÃO: LINGUAGEM ARTÍSTICA PEDAGÓGICA E SEUS GÊNEROS

A Pesquisa que realizamos nessa dissertação tem como foco de investigação o Teatro de Animação desenvolvido em sala de aula e/ou Espaço de Formação, o qual volta-se não só para o espetáculo enquanto produto final, isto é, produto cultural, e também enquanto processo criativo de uma ação pedagógica, num Fazer Artístico diante de uma abordagem complexa multirreferencial.

Faremos uma reflexão sobre a história do Teatro de Animação e seus gêneros (embora Amaral não os organize assim) Bonecos, Sombras, Máscaras, Objetos, e Formas Animadas e Brincantes e seus modelos de organização e produção e as diferenciações entre as categorias de obra de arte enquanto Fazer Artístico e Produto Cultural.

A apropriação e disponibilização do Teatro de Animação com seus devidos Gêneros, Técnicas e materiais expressivos possibilitarão as vivências em Sala de Aula das realidades, discussões e criação de novas realidades a partir da comunidade escolar dentro dos seus aspectos individual, social, cultural, político, espacial e econômico. Preocupar-se com o desenvolvimento perceptivo e reflexivo em livre expressão e comunicação do indivíduo a partir do desenvolvimento artístico.

1.1 O Teatro de Animação: aspectos gerais

O gênero mais conhecido é o teatro de bonecos, expressão que sofreu mudança nos últimos anos e atualmente utiliza-se apenas a palavra boneco como termo genérico, o qual abrange várias técnicas, por exemplo, a marionete (tipo de boneco movido a fios). Assim como, o fantoche ou boneco de luva que representa o boneco que o aluno bonequeiro calça ou veste e o boneco de sombra figura chapada articulável ou não, colorida ou em preto e branco, visível com projeção de luz.

O Teatro de Animação é uma linguagem teatral que inclui os gêneros bonecos, máscaras, sombras, objetos, formas animadas e brincantes formando uma estrutura que representa o ser humano, o animal ou idéia abstrata – personagens fantásticos.

Salientamos que o teatro de formas animadas está vinculado ao uso de imagens, fatos, mitos o qual desenvolve conceitos muito abstratos ou abrange a herança comum a todas as pessoas, ou seja, são imagens virtuais que representam uma potente reserva de energia que o ser humano desconhece.

O Teatro de Forma Animada tem ligação com rituais primitivos seja pelos aspectos animistas ou até mesmo pelos objetos sagrados os quais apresentam certa semelhança com o Teatro de Bonecos que ao mesmo tempo faz uma ligação com o mundo da fantasia infantil e com o pensamento poético do adulto.

Desta forma podemos dizer que o Teatro de Bonecos real é aquele que busca criar fielmente a realidade onde a consequência resulta numa grotesca caricatura; já no caso do teatro de bonecos não-real temos a impressão de que há no palco um ser vivo, metamorfoseando o real em momentos de magia e sedução.

Todavia, possui um alto potencial educativo que se converte em poderoso instrumento nas mãos de um bom educador e/ou artista. Como sendo uma das fascinações imemoriais do ser humano - a de criar máquinas que imitam os movimentos do corpo humano, numa vontade de dar vida ao inanimado, de imitar o poder criativo, onde a razão instrumental de nossos dias dedica-se à tecnologia da robótica - a imaginação artística encontrada no antiquíssimo teatro de bonecos, de marionetes ou de animação, a forma e o conteúdo de sua fantasia incluída entre as expressões da arte dramática e das artes visuais.

Sendo assim, observamos que o Teatro de Animação contém fortes distinções visuais e formais, pelo simples fato de ser uma arte extremamente ilusionista e convencional. Afinal lidar com figuras e objetos originalmente inertes ou passivos – como as marionetes – se faz necessário preencher uma distância muito maior entre o lado ou aspecto real da representação e a ficção sugerida pela interpretação em que a animação provém justamente de uma passividade inerente à sua natureza - a de ser um objeto - e o seu encanto surge não da mimese dramática, mas sim de uma liberdade inatural de ação.

1.2 Gênero: Teatro de Boneco

Acreditamos que o Teatro de Bonecos seja tão antigo quanto o teatro convencional, visto que, por todo o mundo o teatro de bonecos mostra-se com uma determinada

nomenclatura em nível mundial. Amaral (2004, p. 80) afirma que: “O boneco é poético quando se atém ao genérico, pois quanto mais abstrato, mais próximo fica da essência daquilo que se quer com ele representar”.

Importante para o presente trabalho citar os tipos existentes em nível global: Na Itália, por exemplo, o Maceus que antecedeu o Polichinelo; na Turquia o Karagoz; na Grécia as Atalanas; na Alemanha o Kasper; na Rússia o Petruska; em Java o Wayang; na Espanha o Cristovam; na Inglaterra o Punch; na França o Guinhol; nos Estados Unidos o Mupptes e no Brasil o Mamulengo.

O boneco se distingue também da efígie, das imagens de adorno e da escultura, pois o boneco em teatro nunca é estático. É móvel, mas de uma mobilidade diferente da de um autômato, ou de bonecos movidos à pilha ou eletrônicos. A mobilidade do boneco [...]. (AMARAL, 1996, p. 72)

Alguns textos egípcios com funções dramáticas, datados do vigésimo segundo século a.C., indicariam a existência de marionetes na qualidade de deuses e condutores da ação teatral.

Neste caso, os "atores humanos" da época estariam submetidos às prescrições divinas dos títeres ou titeteiros – titeteiro o que "veste" o corpo do boneco, ou seja, a maior parte do corpo do titeteiro (ou o corpo todo) participa dos movimentos do títere. Neste caso, o titeteiro também pode ser chamado de performista. Os títeres não se movimentam, não pensam e não agem como ser humano, por isso necessitam de um texto que os favoreça e que o potencialize no seu desempenho cênico, agindo sempre de maneira clara, contundente e precisa.

Já na Grécia, a animação de bonecos era um divertimento razoavelmente conhecido das ruas e mesmo dos simpósios, das reuniões festivas e das conferências filosóficas. Os artistas de marionetes pertenciam às confrarias dos mimos, ou seja, dos comediantes populares, mas não do grande teatro cívico. As pessoas que atuavam desta forma eram consideradas pessoas com algum tipo de doença que os faziam se mover com objetos por fios ou cordas. Ladeira; Caldas (1989, p. 94) ensinam que:

As marionetes são de difícil manipulação, exigindo um controle motor muito refinado. A peça que controla o seu movimento é conhecida nos meios profissionais como avião. Apenas como curiosidade, apresentamos o desenho detalhado de um tipo de avião, de uma marionetes, em uma cena de manipulação.

Como parte de espetáculos populares de rua, assim permaneceu o teatro de bonecos em Roma. Durante a Idade Média, onde as apresentações de marionetes foram absorvidas pelos rituais cristãos, a fim de ilustrar, visualmente, as mais variadas histórias bíblicas, sobretudo as do Novo Testamento (AMARAL, 1996).

Por volta de 692, a Igreja Bizantina tentou proibir essas representações alegóricas ou abstratas das figuras sagradas, mas suas decisões não foram acatadas pela Sé de Roma. De qualquer maneira, não sendo a Igreja a única propiciadora do teatro de animação, seja ele na forma de bonecos ou mamulengo, se manteve vivo nas feiras livres e nas festas laicas (AMARAL, 1996).

A partir do século XII e até o Renascimento, os romances nascentes e as canções de gesta passaram a ser adaptadas para o teatro, majoritariamente o de luvas, reduzindo-se as inevitáveis batalhas épicas a duelos simples, a única maneira prática de um ou dois manipuladores exercerem o seu ofício, encenado em meio a números de mágicos, jograis e volatins (AMARAL, 1996).

Em Portugal, tanto as marionetes haviam servido para a difusão popular da vida dos santos que os bonecos dramáticos ficaram conhecidos como bonifrates (os frades bons). Na Inglaterra, sabe-se que, no final do século, seus espetáculos concorriam com o teatro de atores na preferência do público (BARBOSA, 2008).

Ainda que, na época, a forma de encenação fosse dupla, isto é, um apresentador visível para a platéia, declamava ou narrava às histórias, cabendo ao manipulador dos bonecos "mudos" a ilustração das ações.

Na Alemanha as adaptações de peças do teatro isabelino visam explorar as possibilidades dos tipos em sua crítica ao puritanismo cuja mordacidade frente aos hábitos e convenções sociais deram-lhe fama por gerações num tratamento dramático geralmente simplificado e paródico, para se adaptar ao entendimento e gosto das ruas. Neste sentido afirma McCormick (2006, p. 33) o seguinte:

Muitas tradições de teatro de bonecos remontam à Itália. Por razões geográficas, sociais, históricas e políticas das regiões mais pobres da Europa estão na Itália. A emigração sempre foi endêmica. Dentre aqueles que deixaram a Itália, seja de uma forma permanente ou apenas por um período, estavam os artistas cênicos. Os atores da Commedia dell'Arte perceberam que poderiam ganhar mais dinheiro no exterior, na França, Espanha,

Inglaterra, nos Estados Germânicos ou até na Rússia, e alguns desses atores levaram bonecos com eles. Na metade do século XVII, os bonequeiros e suas companhias viajavam fazendo apresentações de marionetes, que eram frequentemente denominadas de bonecos de luva pertenciam à estirpe de artistas de rua e viajavam com um palco rudimentar e poucos bonecos.

Os dados históricos do século XVIII pressupõem que as representações do teatro de animação que tenham sido elas sacras ou profanas encenadas em igrejas, casas de espetáculo ou ao ar livre nunca foram exclusivamente infanto-juvenis, mas generalizadas em todas as faixas etárias essencialmente populares. Mas com a tendência em se ver o boneco como personagem dramático destinado, sobretudo às crianças tornando-se um fenômeno cultural relativamente recente.

As causas hipotéticas sem dúvida, talvez digam respeito, primeiramente, à progressiva formação social da infância e sua correspondência com a imagem dos bonecos e brinquedos. No teatro de animação sempre faltou uma dramaturgia consistente, isto é, tão elaborada ou cuidadosa como os melhores exemplos do teatro de atores. Nascido e conservado nos meios populares, o teatro de animação quase sempre optou pela farsa, o burlesco, por diálogos e situações de maior simplicidade ou a um esquema cênico, circunstâncias essas que ainda hoje perduram.

No final do século XVIII, um novo gênero fez sua estreia no ocidente: o Teatro de Sombras do Bonequeiro Séraphin, cujos efeitos de projeção eram obtidos por meio de lanternas. Esta nova técnica parece ter sido a primeira destinada com exclusividade ao público infanto-juvenil não apenas pela extraordinária mobilidade das sombras e o uso já possível da projeção elétrica, como pelos efeitos de grandes conjuntos de personagens, variedade de cores e a minúcia dos desenhos. Cabe aqui mencionar que a Turquia já desenvolvera um teatro de sombras de grande renome denominado de Farsesco Karagheuz (AMARAL, 1996).

Foi ainda no século XVI que apareceu em Nápoles um novo personagem fixo, já bastante conhecido na *Commedia Dell'Art: Pulcinella* trazido à França por Giovanni Briocci, que adotou o nome de *Jean Brioché*, o elegante Burattino Italiano, ou fantoche (boneco de luvas) (AMARAL, 1996).

Ao lado dos fantoches, também os títeres conheceram um grande desenvolvimento técnico no período barroco, incluindo representações operísticas de sucesso onde as figuras

Sicilianas, mais requintadas, conseguiam a proeza de ser dançarinas de madeira nas óperas-balés. Manifestação artística que ainda conserva nos dias atuais com seus títeres de madeira.

O começo do século XIX assistiu ao nascimento de um novo tipo de fama internacional criado por *Laurent Mourget*, um tecelão de seda de Lyon, admirador e manipulador de Polichinelo, um boneco de rosto arredondado, nariz chato e sobrancelhas circunflexas, a quem deram o nome inicial de *Chignol* (ao que tudo indica por referência à cidade italiana de *Chignolo*, centro produtor de seda) e, posteriormente de *Guignol*. Em Paris, passaram a abrigar dezenas de barracas de *Guignol*, convertendo-o em sinônimo de marionetes.

As três últimas décadas do século XIX mostraram uma acentuada decadência do teatro de animação na Europa. A urbanização crescente, o deslocamento das populações, as novidades técnicas e artísticas agora difundidas pelos meios de comunicação, como o cinema que enfraqueceu sensivelmente a arte popular dos bonecos. A retomada de um modo geral, só ocorreria após a primeira grande guerra (exceção feita à Alemanha), e em novas bases de produção social.

Nas transformações do modernismo estético, tanto nas artes plásticas como no teatro ritualístico e "desliteralizado" de atores, o teatro de animação incorporou objetos abstratos, de expressão ou efeito rítmico-visual cujas experiências vieram a partir de *Yves Joly* e *Georges Lafaye*, dentre outros que se disseminaram no ocidente. Algumas experiências de teatro em comunidade, com influências do movimento *hippie*, passaram a trabalhar com marionetes gigantes, de 3 a 4 metros de altura, aliando música e dança, com apresentações tanto em teatros quanto em ruas e parque (BARBOSA, 2008).

1.2.1 O Teatro de Bonecos no Brasil

Arte milenar que atravessou os tempos e cruzou oceanos. O teatro de bonecos é uma expressão que a despeito de seu engenho (aparecimento) simples, carrega consigo certo mistério, aquele do tipo essencial, talvez até primitivo – (em geral) feito de madeira. É fascinante perceber como eles aos poucos ganham vida. Pequeninos ou gigantes, sóbrios ou coloridos é a escuridão da caixa cênica que suas formas adquirem fisionomia numa conexão orgânica entre o inanimado e o humano.

O Teatro de Bonecos aponta uma perspectiva de idéia e comunicação elucidada de alegria e prazer na experiência pedagógica. Esse representa o momento de ativar a participação do aluno, nas trilhas do aprendizado que ele próprio construiu saindo da dimensão da palavra artefato num mero discurso desconectado dos mundos de vida e produz uma palavra preche de sentido e propulsora de novas atitudes e ações.

Datados de meados do século 16, até mesmo antes como teatro escolar a infância, o Teatro Infantil no Brasil já participava desde o início com o movimento inaugural do teatro brasileiro com as atividades do jesuíta José de Anchieta (séc. XVI) ao chegar em 1563 engessando dois anos depois na Companhia de Jesus em Portugal com seminários produzindo uma infinidade de peças, das quais de caráter tanto popular, pedagógico e moralizador aos propósitos colonizadores.

Em 1561 o Padre Manoel da Nóbrega é atendido por Anchieta escrevendo e representando o “Auto da Pregação Universal”, este, escrito em três línguas: Português, Espanhol e Tupi, encenados pelos colonizadores (índios), com destaques. Anchieta para o Padre Manoel da Nóbrega é considerado como sendo um instrutor geral na educação do povo, e na ciência pedagógica como uma influência notável na criança e adolescente como indivíduo (AMARAL, 1996).

Não por acaso o teatro de bonecos, como uma técnica pedagógica que cria uma forma de comunicação, possui como representante dessa arte o Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canelas, feito anualmente pelo apoio da Comunidade e Órgãos da Estrutura Municipal de Administração com a atuação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB); representante da União Internacional da Marionete (UNIMA); Organização-Membro da UNESCO (United Nations Educational Scientific and Cultural Organization); (SESC) Serviço social do Comércio, com realização no sudeste que envolve festivais, mostras, oficinas e espetáculos; além do Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Belo Horizonte e do Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Gramado que funcionam como um meio de contato com artistas e simpatizantes.

No Brasil, as primeiras marionetes parecem ter sido as personalidades bíblicas ou hagiográficas do período colonial, conhecidas como "Santos de Vestir" ou "Imagens de Roca" (a armação de madeira do corpo das figuras), destinadas ao culto católico-popular, tendo por

características um naturalismo exuberante, numa multiplicidade de cores requintada e dinamismo de movimentos, típicos do imaginário barroco.

Há, inclusive, dois exemplos esculpidos por Aleijadinho, um São Jorge Cavaleiro e um São Francisco de Paula. Segundo Mario Cacciaglia (Pequena História do Teatro no Brasil), também nos meados do século XVIII, o movimento teatral de marionetes intensificou-se no Brasil, tendo por centro inicial no Rio de Janeiro com os trabalhos pedagógico e de arte-educação de Helena Antipoff, na Sociedade Pestalozzi.

Barbosa (2008, p. 15) ensina que:

[...] Ao sairmos de uma ditadura de vinte anos, o processo de redemocratização, nos anos 1980, trouxe em seu bojo a preocupação plural com a multiculturalidade. Durante a ditadura, os únicos suspiros democráticos no ensino da Arte foram os festivais, especialmente os de Ouro Preto, nos quais professores, alunos, artesãos locais e o povo em geral podiam intercambiar. Por meio dos festivais, os universitários de Arte tinham contato com o povo e com suas culturas.

Desde então, tem sido numerosos os artistas e profissionais que se distinguiram e consolidaram a arte do boneco em várias regiões do país. A tradição histórica mais consistente, entretanto, reside nos Mamulengos ou Babaus nordestinos precisamente em Pernambuco, igualmente registrados a partir do século XVIII.

Por outro lado, sempre existiu forte repressão pela Igreja Católica, com isso a Europa se lança ao mar em busca de artistas caçados pela igreja e amante da arte do teatro de bonecos. Acreditamos que foi dessa forma que o teatro de bonecos chegou ao Brasil. No entanto há pouco registro dessa prática teatral brasileira (AMARAL, 1996).

Compreendemos como sendo na história da humanidade uma das práticas mais antigas, tendo em vista sua representatividade no sincretismo com as tradições dogmáticas da igreja, a qual deu continuidade a demonização dos bonecos associando-os a algo demoníaco chamados até hoje de Vodú. Entretanto, para o teatro a realidade é bem diferente, possui outra função animadora, podendo ser uma figura humana, abstrata ou até mesmo animal que se movimenta.

Atualmente, do ponto vista do papel do boneco para criança e jovens devemos observá-los como um espectador que recebe e como um criador e animador que se exprime

nas suas fantasias, tendo como fonte de criação os temas e textos existentes nas fábulas, nos contos.

O teatro de bonecos, como afirma seus integrantes não cria apenas uma forma prática pedagógica, mas produz um complexo imaginário institucional no novo paradigma de metodologia educativa onde os temas são sugeridos a partir de uma forma, de um ritmo, de uma música, de um desenho, de um livro, quadros.

Há uma função muito importante dos bonequeiros, principalmente, quando os atores e o público produzem uma buliçosa energia capaz de mexer, tirar do lugar os sentidos tradicionais e costumeiros evidenciando a circulação desses novos signos educativos nas suas formas de linguagem (falada, gestos de cabeça, olhares e tiques) onde a criança pode substituir ou limitar tudo isso utilizando palavras e formando frases, servindo-se de um melhor vocabulário, de uma melhor elocução, numa importância da linguagem precisa e sugestiva, numa magia das palavras na linguagem infantil, nas músicas, frases e beleza como estética da linguagem.

Para animar um boneco o ator deve observá-lo bem antes, captar sua essência e procurar transmiti-la. Para dar vida ao inanimado é preciso ressaltar a matéria, ressaltar essas peculiaridades intrínsecas da materialidade com que todo boneco é feito. (AMARAL, 2002, p. 80.)

A moral individual de uma criança pode desenvolver a lealdade, o respeito ao próximo e a bondade identificando-se com o seu personagem ajudando-a no jogo de expressão falada e livrando-se da inibição, visto que o teatro de bonecos ajuda a criança a diminuir o seu egocentrismo.

Nossa sociedade mudou, temos uma inversão de papéis, mais informação do que podemos absorver, a mulher trabalha fora, o avanço tecnológico é grande, a família mudou, a criança mudou, o aluno e a escola também mudaram. As crianças tecnológicas mudaram as formas de brincadeiras. (GESGUALDO, 2002).

O boneco é uma arte das mais completas, comparando-o a qualquer outra forma de expressão artística. É a autonomia total da forma e quando assinalamos as dificuldades do educador com a criança é possível afirmar que se trata de uma situação delicada, pois a criança poderá criar uma forma diferente do profissional.

Há também dificuldade em se trabalhar com o pré-adolescente, pois este não quer que o tomem por uma criança, da forma ocorre com o adolescente por ter novos interesses do tipo: como representar-se, ou representar para expressar seus problemas ou fantasias. Sendo assim, surge o “Teatro de Animação” como um sentido mais amplo que se refere a uma prática maior, ou seja, qualquer objeto que pode ser dramaticamente animado.

Salientamos que animar não é apenas movimentar um objeto, ou até mesmo ser um bom manipulador, mas sim aquele que consegue pelo menos por um minuto fazer com que as pessoas acreditem que o inanimado ganhou alma. O uso do termo “Teatro de Animação” como um sentido mais amplo se refere a uma prática maior, ou seja, qualquer objeto que pode ser dramaticamente animado.

Grandes nomes são destaques do Teatro de Animação, como por exemplo: Manoel Quirino vindo a restringir no séc. XX as informações do Teatro de Bonecos no Brasil e em todas as regiões brasileiras. Olga Obry com o livro *Teatro na Escola* fala sobre o Estado de Minas – na cidade de Ouro Preto em 1896 foi publicada uma crônica com o pseudônimo de Gil Cássio (Afonso Arinos), titeriteiro mineiro. José Ferreira sobre os Bonecos do Teatro João Minhoca. Maria Helena Góis, com *Os Titeriteiros do Sul*, conquistou todas regiões brasileiras, sobretudo norte de Minas e Sul da Bahia, como ambulantes, observando-se a denominação de Briguela para todos outros tipos de espetáculos da *Comédia Dell’arte*. Pereira da Costa em *Folk-Lore* pernambucano que o presépio teria imitado em Pernambuco no séc. XVI, representados por Frei Gaspar de Santo Antonio em Olinda (BARBOSA, 2008).

Podemos afirmar que o “Espetáculo Teatral” revela desejo de saber e ambições satisfeitas permitindo diversão e aplausos com entusiasmo, além da alegria e satisfação conquistada com o próprio esforço.

1.2.2 O Teatro de Bonecos em Maceió

Longe de ser um aprendizado de dança ou folguedo da cultura popular tentando fazer a multiplicação, interpretação ou estilização dos mesmos, a função do ensino da arte é uma tentativa de compreensão e interpretação das múltiplas formas de manifestações significativas do ser humano popular brasileiro, particularmente do alagoano.

Quanto à lógica do teatro de bonecos, é a de um acontecimento, e não um lugar de uma formal enunciação pedagógica e nem um lugar de um mero *show*, uma mera

apresentação. Ao contrário, ele pretende criar, em cada apresentação, uma atmosfera, uma ambiência, uma situação específica em que cada espectador toma parte da trama. E os bonequeiros são movidos pela ideia de que é no nível do vivido, lugar da experiência, da disposição de falar e ser falado que os atores modificam continuamente suas tramas sociais.

Desta forma, o boneco passa a ter cara, corpo, preferências e valores e é percebido dentro da rede de relações mais amplas que o institui como ator singular, com nome, apelido e signos das circunstâncias e situações, onde não mais se fala “para”, mas fala “sobre”, comunicando e fazendo fluir a energia contida nas palavras que povoa o mundo cultural dos bonecos habitados por histórias e memórias propulsoras de outras verdades nas situações que transcorrem em cada peça de teatro.

Com isso, trabalhar com artes em Alagoas é incentivar a nossa cultura popular e deixar fluir a observação, a construção a pintura ou o desenhar do aluno quando este retrata folguedos e danças e/ou outras manifestações tradicionais.

Existem poucos bonequeiros jovens e esses mesmos também já brincam raramente, pelos mais diversos motivos. Geralmente abraçam uma profissão que lhe atrapalham os compromissos com as brincadeiras, que por já não serem freqüentes, não lhes garantam um mínimo conforto financeiro. (SÃO LUIZ, 2008, p 95)

Atualmente Santana do Ipanema, cidade alagoana, é a única que preserva esta arte bonequeira. O boneco Cassimiro Coco como é conhecido em nosso Estado e também em diferentes lugares do nordeste trata-se de uma preservação cultural. O boneco possui diferentes nomes como: no masculino Pancada, Zé Mago, Tira Teima, Simão Lima Verde, Cobra Verde, Máximo Coco, Pedra João, Chapéu de Couro e Mané Veio; no feminino como: Genoveva, Maria Queimada, Maria Mussurica, Escurinha, Condeza, Maria Bode preto, Rosinha e Marizinha; como animal: Niviceiro (o Boi) e Serpente Sucuri.

Sendo assim, neste capítulo realizou-se a historicidade do Teatro de Animação passando pelo seu desenvolvimento conforme a região e chegando as práticas dos brincantes alagoano revelando suas contribuições artísticas e pedagógicas.

Vários grupos em Maceió utilizam em seus espetáculos alguma modalidade do teatro de animação. A exemplo a Associação Teatral das Alagoas, que sempre insere nas suas montagens personagens como a “Mamãe Pernambuco” na peça A Estrela Radiosa, além de em outras peças fazer uso de máscaras diversas como o Grupo Joana Gajuru, e a Cia Nega.

1.3 Gênero: Teatro de Máscaras

A palavra *persona* vem do latim e designa Máscara sendo usada para definir as qualidades do ser representado, sendo assim mantida até os dias atuais.

A Máscara tem uma história marcada desde o início da humanidade. Ela adquiriu novas formas e conceitos ao longo do tempo, até chegar aos resultados encontrados nos nossos dias. Alvo de pesquisa de grandes estudiosos que identificam nela seu poder transformador.

Em qualquer lugar que a máscara tenha sido usada ao longo do tempo, mesmo que seus significados tenham sofrido alterações quando comparada com os conceitos dados a ela entre as diferentes culturas, fica claro que durante seu uso aquele que a coloca, seja para fins dramáticos ou religiosos, despersonaliza-se dando lugar ao personagem ou entidade. Ela assume a capacidade inexorável de metamorfosear o ser humano.

Existem várias vertentes de máscaras como a maquiagem e até mesmo as máscaras cotidianas que são quase imperceptíveis, de modo que contribui no enfrentamento das mais diversas situações. A máscara cotidiana representa um artefato representativo de identidade e personalidade sem efeitos teatrais propriamente ditos.

1.3.1 A Máscara no Teatro Primitivo

As Máscaras originam-se nos rituais do ser humano primitivo que deixou gravado nas paredes das cavernas da Idade da Pedra – Lascada e Polida, registros de seus usos e costumes. O mais antigo registro do uso de máscara que temos notícia foi deixado nas paredes da caverna de Lascaux, na França, mostrando caçadores mascarados com cabeças de animais. Estas feitas de pele de animais, usadas no corpo e no rosto, camuflavam os caçadores primitivos simulando-os e transformando-os de forma que o ser humano adquiria as forças destes e conseguiam capturar suas presas.

A Caverna de Lascaux é uma das mais importantes cavernas com pinturas rupestres do período Paleolítico, possivelmente habitada desde 50 mil anos antes de Cristo. Fica em Montignac, na França e foi descoberta em 1940, posteriormente fechada ao público a partir de

1963, com o propósito de preservar as pinturas. Suas paredes são ricamente decoradas com figuras de cavalos, cervos, cabras, felinos e outros animais, cuja simbologia é desconhecida.

No surgimento da humanidade, desde que o ser humano manifestou a necessidade de sair de si despersonalizando-se para viver novas experiências, acontecem encenações. Mesmo sem ter ligação direta com a arte e não ter plateia, o teatro já se encontrava expresso nos rituais religiosos nas suas mais variadas formas.

O ser humano primitivo sentia-se extremamente ligado a natureza. Ao tentar desvendar a sua fenomenologia, ou seja, seus aspectos exteriores torna-se mais próximo do sobre-humano, encontrava ao seu redor respostas sempre transcendentais.

Os rituais, que são cerimônias coletivas acontecem com o intuito de provocar na mente dos participantes emoções capazes de transportá-los para o transcendental, tornando-os capazes de enfrentar com mais confiança os contratemplos do dia-a-dia. Principalmente porque remonta a ordem social sempre o rito se renova.

A origem da máscara está nesses rituais ancestrais de culto as divindades onde o encantamento está na capacidade de apresentar-se sem revelar durante o uso uma personalidade própria. Nos rituais religiosos os que vivenciavam os ritos das culturas ditas primitivas, se transpunham acima das leis que governam a vida cotidiana, elevando-se a um estágio superior, passando para o espectador a mensagem desse vislumbre.

O xamã que é o porta voz do deus, o dançarino mascarado que afasta os demônios, o ator que traz a vida à obra do poeta – todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração de uma outra realidade, mais verdadeira. (BERTHOLD, 2004, p. 1).

O teatro primitivo utilizava objetos externos, máscaras e figurinos, objetos de contra regram, cenários e orquestras, porém não com os mesmos materiais usados pelos seus sucessores. O “artista”, que necessitava praticamente apenas do seu corpo e objetos cênicos para invocar os espíritos da natureza e assim, viajar toda a linha graduada das emoções, é representativo da arte de expressão primitiva do teatro.

1.4 Gênero: Teatro de Sombras

O Teatro de Sombra é uma arte milenar do Oriente que conseguiu encantar encenadores do mundo inteiro, sua origem é muito antiga. Segundo Ladeira; Caldas (1989) desde o período da Pré - História os seres humanos se encantavam com suas sombras movendo-se nas paredes das cavernas e mesmo com registro de antigas silhuetas datadas de 2500 a 300 anos atrás; eles pertenciam a um conjunto de obras de um museu na China e na Índia. As sombras eram inicialmente percebidas pela luminosidade do dia e a escuridão das cavernas e em seguidas na percepção do surgimento do fogo e as interferências dos ventos que geravam a animação.

Ainda hoje, não foram encontradas informações históricas que comprovasse o berço dessa arte milenar que se difundiu, principalmente, na China, Índia, Turquia, Bali e Java. A partir do século XII d.C seu uso era realizado em rituais religiosos, sendo encenado por sacerdotes treinados para invocar as divindades populares destes países orientais e as encenações eram muito apreciadas pelos sultões e a população.

O Teatro de Sombra só veio assumir um caráter não religioso no século XIII, quando os Mongóis que eram os habitantes da Ásia, invadiram a China e levaram o Teatro de Sombra para os países islâmicos como: Turquia, Afeganistão e Síria. Ainda no século XIII em Bursa, na Turquia surgiu a forma mais popular do Teatro de Sombra do mundo árabe que tem como caráter a crítica social - política a qual é chamada de Karagoz. Essa forma de teatro era realizada em feiras à noite, cujo espetáculo conta com um manipulador responsável em controlar o boneco, o texto e a sonoplastia.

No século XVIII, quando surgiu à luz elétrica introduziram o Teatro de Sombras na França onde foi considerado um dos modelos do cinema de animação que serviu de inspiração para a criação das máquinas fotográficas e projetores de cinema. Até o final do séc. XIX a luz elétrica já havia se tornado comum nos grandes teatros, com isso a estrutura teatral mudou radicalmente.

O Teatro de Sombra é uma representação teatral que trabalha com movimentos de silhuetas, ou seja, jogar com a cumplicidade da luz e com a transparência de tecidos buscando destacar a característica de uma imagem.

O efeito mais interessante que pode ser extraído desse tipo de teatro é o da variação do tamanho, quando se aproxima ou afasta o corpo da personagem da fonte de luz, obtém-se

uma grande variação de tamanho da sombra projetada. (DOURADO; MILET, 1998, p. 186). Uma sombra pode assumir várias características conseguindo vibrar, ondular, desaparecer, ficar opaca, translúcida, se deformar, ou ao contrário tornar-se nítida e constante.

Os chineses praticavam o Teatro de Sombras em rituais religiosos recitando poemas épicos, com músicas e marionetes feitas de couro. Na China essa arte é muito popular sendo transferida de pai para filho ou algum membro da família. Existe na China uma lenda que conta o nascimento do Teatro de Sombra, revelando aspectos desta arte de silhuetas, quando o imperador Wu Ti, da dinastia de dos Han, teve o desgosto de perder sua dançarina predileta. Havia vinte anos que ele governava com sabedoria e juízo, o império celeste e seu reinado era um dos mais gloriosos de todos os tempos, era muito supersticioso e acreditava na arte das mágicas.

Quando sua dançarina favorita morreu, desesperado, voltou-se para o mágico da corte, exigindo que fizesse voltar à linda defunta do “reino das sombras” caso contrário seria decapitado. Ameaçado o mágico não perdeu a cabeça, o mago usou sua imaginação e através de uma pele de peixe, cuidadosamente preparada para torná-la macia e transparente, recortou a silhueta da dançarina, tão linda e graciosa como ela era, numa varanda do palácio imperial, mandou esticar uma cortina branca em frente a um campo aberto e com o imperador e a corte reunida na varanda e a luz do sol que se filtrava através da cortina, ele fez evoluir à sombra da dançarina, ao som de uma flauta e todos ficaram alucinados com a sua semelhança.

Essa lenda remete as reflexões e considerações relacionadas sobre o fato que o Teatro de Sombra chinês revive os movimentos do cotidiano, tentando convencer aqueles que assistiam ao espetáculo de que a silhueta que estavam vendo era de uma pessoa verdadeira e que os temas da dramaturgia do Teatro de Sombra da China tem como base a vida cotidiana, buscando reforçar valores como amizade, solidariedade, respeito à autoridade e a natureza.

Sendo estilizado com movimentos e gesticulações controladas. Seus figurinos e cores possuem significados próprios, utiliza simbologia, inventividade e não-realismo e se afastam da estética naturalista, o ator manipulador vai modulando a voz do narrador.

Valorizamos principalmente a manipulação das silhuetas feitas pelo marionetista que busca através da observação do real os movimentos e traços das figuras representadas. Ele é encenado por atores que cantam durante a apresentação, obedecendo a um só repertório.

Porém era mais comum encontrar um manipulador solista também chamado de mestre, porque realizava todas as funções no teatro de sombra, em apresentação itinerante que iam de cidade em cidade, para as festas.

Atualmente em cada cidade residem artistas que circulam por vilas próximas. Tradicionalmente iniciava seu aprendizado aos quatro anos de idade, observando o pai ou membro da família e obedecendo a execução de rigorosos exercícios para dominar a manipulação. O pai, ou parente, que era o mestre ia desvendando os segredos da profissão ao aprendiz até atingir sua maturidade para iniciar seu trabalho independente.

Os princípios mais importantes a prosseguir nessa etapa da formação eram o de dominar a dramaturgia, a confecção das silhuetas e ser exímio manipulador, para isso era um longo período de aprendizagem, exigia exercícios diários, sobretudo dos dedos, pulsos e braços, mesmo não trabalhando diretamente no espetáculo.

Um dos grandes desafios é manipular as silhuetas nas cenas de combate onde os guerreiros aparecem montados em cavalos totalmente articulados. É preciso habilidade para manipular 15 varetas e fios simultaneamente, de forma sincronizada produzindo gestos e ações que impressionam pela beleza e veracidade.

Na Índia os atores pertencem à casta nômade ou Brahmins, e também aprendem com o marionetista mestre, chamado de Sutradher. Devem aprender as epopéias religiosas, manipular, tocar instrumentos, cantar e recitar. São ao mesmo tempo, cantores, manipuladores e confeccionadores das silhuetas. As silhuetas podem medir de 30 centímetros a 1,20 ou 1,50 metros; são articuladas geralmente nos braços, pernas, às vezes no joelho e cintura. “O teatro de bonecos da Índia está veiculado à religião” (AMARAL, 1996, p. 81).

O bom ator-manipulador além de manter a atenção do público deve saber provocar reações e intervenções dos espectadores. Segundo a tradição da Índia, nas apresentações teatrais existe uma cerimônia inicial de bênçãos e purificação expressando a ligação de teatro com a religião.

Os espetáculos começam com procissões composta de atores, narradores, músicos e cantores e sob o toque de sinos e tambores, seguem pela vila levando a frente lâmpada principal do templo mais próximo e quando a procissão chega ao local da apresentação, inicia-se uma vocação com mantras e orações, seguindo um ritual de oferta aos antepassados

com flores, incensos e comida. “É um ritual, mas é também um espetáculo artístico belíssimo, não só pelo visual dos bonecos, como pela música que acompanha” (AMARAL, 1996, p. 83).

As peças são longas, não existem diálogos apenas um narrador descreve as ações e às vezes também os pensamentos dos personagens, as emoções não são o que mais importam, mas sim os fatos e que no final, o bem vença o mal. Os personagens são feitos de couro de búfalo, de cabra e ovelha, após o couro ser tratado e ele ficar transparente é recortado, pintado de cores vivas e contornado de preto. A iluminação é projetada de luz e óleo, lamparinas, candelabros ou velas, produzindo efeitos trêmulos e mágicos a representação.

O Teatro de Sombra da Índia é um teatro épico que descreve batalhas, viagens, eventos, são epopéias dramáticas que falam de deuses, demônios, heróis, vilões, amantes ou lutas entre diferentes tribos. As apresentações do teatro de sombra da Índia têm duração de nove noites se prolongando até o amanhecer, as histórias são tiradas do Mahabharata, um poema épico hindu e do Ramayana outro poema épico que lembra a história do príncipe Rama e da princesa Sita. Mahabharata é originalmente uma imensa obra de cerca 100.000 versos em sânscrito, profundamente reverenciado pelos indianos como um texto sagrado que forma a base do pensamento religioso e filosófico hindu há milhares de anos.

O Teatro de Sombra ou Wayang, na Indonésia, desenvolveu-se em Java, uma das ilhas do arquipélago da Indonésia, quando o hinduísmo veio da Índia através de viajantes para os impérios das ilhas.

No início era apenas uma cerimônia religiosa simples, realizada no seio de cada família conduzida pelo chefe da família com objetivo de evocar os antepassados, cujos espíritos retornavam a eles sob figuras projetadas na tela, logo depois as cerimônias ficaram sendo realizadas no centro da comunidade, conduzida pelo Dalang. Wayang em javanês significa iluminação, ilusão, fantasma, ou seja, significa boneco. Na ilha de Java existem vários tipos de bonecos. Wayang Purwa (Wayang significa sombra e posteriormente espetáculo; Purwa significa antigo).

É um teatro requintado e seus personagens são esculpidos em couro fino e tem a articulação perfeita; tem também o Wayang Kulit (Kulit quer dizer couro), o rosto é sempre mostrado de perfil, o corpo geralmente em posição meio frontal, os pés apontam para os lados, seguindo a direção do rosto.

A figura é firmemente montada sobre varetas feitas de chifres de búfalo e seus ombros e cotovelos são moveis e podem ser guiados com a Judá de duas varetas finas. “O Wayang Kulit é em geral ecenado a noite (exceto na ngruwat lakon, uma cerimônia especial que simboliza o exorcismo dos demônios) É projetado numa tela feita de linhaça estendida sobre uma moldura de madeira e iluminada pelo lume de brando de uma lâmpada a óleo” (BERTHOLD, 2004, p. 44).

Dalang é o nome dado ao bonequeiro ou sacerdote que dirige as cerimônias e apresenta os espetáculos sendo considerado um mestre, pois precisa movimentar grande quantidade de figuras com apenas duas mãos, ele sabe cantar, imitar vozes para interpretar os personagens e tem que conhecer todos os instrumentos ou melodias correspondentes ao texto além de se preparar fisicamente para ficar sentado de pernas cruzadas e braços estendidos durante nove horas atuando.

Ele arranca a emoção dos espectadores com sua habilidade de manipular as marionetes, na Indonésia existem cerca de 200 a 300 Dalangs e tem que realizar a tarefa de ator, narrador, comentarista e precisa da sensibilidade de cantor, músico, poeta, filosófico e interprete.

As histórias se baseiam em poemas épicos, como na Índia e contam historias do Ramayana e do Mahabharata adaptadas e ampliadas, o tema é sempre a luta do bem contra o mal, o elenco de sombras é projetada numa tela de linhaço esticada sobre uma moldura de madeira e o foco de luz é produzido por um lume brando vindo de uma lâmpada abastecida a óleo.

A silhueta é confeccionada em couro de búfalo novo, passa por um processo de secagem da pele, desengorduramento e raspagem até obter a espessura desejada que varia conforme o tamanho do personagem (BELTRAME, 2005).

A pintura das cores se faz nas duas faces da silhueta e para proteger a pintura é aplicada uma camada de verniz. Fios, ossos e prata fazem a amarração das articulações, duas varas de bambu são fixadas nas mãos para acionar a manipulação dos braços. A rigidez da silhueta é garantida em troncos de bananeiras que faz a sustentação de vara de bambu.

Duas Categorias se diferenciam dos personagens: os bons, heróis, damas da nobreza, rainhas e vencedores têm rosto fino e nariz pontudo, busto estreito e boca fechada, ficam em

uma caixa ao lado direito do dalang. Os maus: demônios, espiões e animais selvagens têm forma grotesca, nariz grande, orelha arredondada e corpo grande, ficam numa caixa á esquerda do dalang.

A música é um elemento importante, a orquestra é composta de quinze músicos que acompanha a narração e essa narração é feita por uma pessoa o dalang, que recita, narra e canta, tendo a voz diferente para cada personagem. As apresentações ocorrem do pôr-do-sol ao amanhecer do dia. O público tem uma maneira de respeito e adoração de forma bem descontraída, concentra-se no espetáculo, chora, come, conversa, dorme mais o importante é estar presente recebendo as vibrações do ambiente. Vejamos então o canto de wayang extraído da obra de Amaral (1996, p.89):

Canto de wayang

Senhor faça de mim um Wayang em suas mãos!
 Eu poderia ser um herói ou um demônio, um rei ou um humilde,
 Uma árvore uma planta ou um animal,
 Mas faça senhor de mim um Wayang
 E assim eu mim tornarei grande no tumultuo do combate
 Ou pequeno como uma criança brincando sob a figueira.
 Minha vida é de lutas e sofrimento.
 Meus inimigos zombam de mim e suas ofensas atingem o alvo
 Mais rapidamente do que flechas, suas palavras me dilaceram
 Mais do que um punhal.
 Meu combate ainda não terminou.
 Meus inimigos ainda dançam.
 Senhor faça de mim um Wayang.
 Dentro de cem de mil anos as suas mãos me restituirão a
 Vida e eu estarei então unido à sua eternidade.
 Faça então com que eu fale e combata novamente.
 Meus inimigos emudecerão e o demônio será vencido.
 Senhor faça de mim um Wayang em suas mãos.

Já o Teatro de Sombra turco tem característica popular de caráter não religioso, surgiu no século XIII, quando os Mongóis invadiram a China e levaram o teatro de sombra para os países Islâmicos como: Síria, Turquia, e Afeganistão.

Foi em Bursa, cidade Turca que surgiu o herói do Teatro de Sombra turco e árabe, batizado de Karagoz (olho negro), esse tipo de teatro usam expressões locais e dialetais, temas do cotidiano como: amizade, castidade, justiça, obscenidade e sempre há pancadaria no espetáculo, Karagoz é um personagem trapalhão, hipócrita, brutal, egoísta, engana os outros e distribui pancadas, ele mente descaradamente, é barrigudo, corcunda e tem órgão sexual

monstruoso. Contracena quase sempre com Hadjeivat seu inseparável amigo. Sempre há pancadaria no espetáculo.

Todo um feixe de lendas circunda a sua origem, uma das mais populares afirma que Karagoz e seu companheiro Hadjeivat realmente existiram no século XVI, na época da construção de uma mesquita em Bursa, seus duelos verbais, vivos e grotescos paralisaram as obras e em vez dos pedreiros trabalharem, paravam e ouviam os longos e divertidos discursos de Karagoz e Hadjeivat.

O sultão soube que eles chamavam a atenção e atrapalhava o andamento da obra, ordenou que ambos fossem enforcados. Após esse dia tudo ficou muito triste naquele lugar. O sultão arrependido de sua própria atitude mandou que a corte revivesse o espírito destes dois obreiros, um dos cortesãos do sultão teve a idéia de trazer Karagoz e Hadjeivat de volta a vida, só que dessa vez em forma de figuras de couro brilhante, colorida e translúcida com sombras numa tela de linho. Hadjeivat vestia-se de mercador era cauteloso e pensativo de bom caráter sempre era enrolado.

Outros personagens completavam o teatro de sombra de Karagoz: Celebi: jovem que se veste com extremo excesso; a linda Messalina Zenne; Beberuhi, anão ingênuo; o persa com sua vasilha de madeira d'água; o albanês e outros personagens regionais; o viciado em ópio; o bêbado. Era a diversão predileta do povo e da corte do sultão, esse teatro era apresentado em casamento e circuncisão. O auge de Karagoz chega com o início do Ramadã, mês sagrado do jejum quando todos vão até os cafés ao entardecer.

O ator-manipulador tem sua formação por tradição, aprende com o mestre observando as apresentações, o manipulador faz todas as personagens e indica a hora e atuação dos músicos, o espetáculo é centrado na sua capacidade de improvisar, provocar riso, interpretar tantas personagens, é um artista que depende de seu trabalho

O Teatro de Sombra tanto no ocidente quanto no oriente tem uma constante realidade cultural e com um importante peso específico, apesar de ter um modo de pensar diferente. Na Europa ocidental este tipo de teatro chegou no século XVIII, um período crucial do teatro de sombra no ocidente e que colaborou para o teatro de sombra contemporâneo aconteceu entre 1970 e 1980.

O físico Dr. Rudolf Stoessel da Suíça e Luc Amorós da França e Fabrício Montecchio da Itália, são importantes artistas dessa época trabalhavam colocando em prática experimentos com a lâmpada Halógena que emite uma luz puntiforme oferecendo grandes vantagens, uma delas é que o manipulador pode manipular a silhueta ou o corpo longe da tela sem que a sombra perca a sua nitidez e ajuda a realçar as cores e os objetos com eficiência energética muito maior do que a das lâmpadas comuns.

O teatro de sombra tradicional é apresentado em cerimônias religiosas e no culto dos antepassados a função do ator-animador é transmitida de geração para geração e a principal característica é sua habilidade de cantor, dançarino e narrador. Nos últimos 30 anos o teatro de sombra tradicional vem mudando, uma das causas principais foi a surgimento da sombra halógena com isso ocorreram algumas mudanças como:

- A silhueta, o objeto, ou o corpo não precisa estar perto da tela para ter nitidez, pode ficar em qualquer lugar no espaço devido à boa resolução da lâmpada a figura ou o corpo continuará tendo uma boa definição;
- Pode ser trabalhados objetos com rotação em seu próprio eixo interno, podendo dar uma qualidade tridimensional à silhueta não utilizando somente silhuetas chapadas.
- Uma das mudanças importante é que o ator - sombrista enquanto segura a silhueta com uma das mãos distante da tela com a outra ele pode controlar a luz e segui-la, porque antes a silhueta era o elemento mais importante para o ator- manipulador, agora a ferramenta principal é a luz.

Com essas mudanças surgiram várias formas de fazer teatro de sombra, a partir da tela retangular foram surgindo várias outras que também se tornaram móveis, além de utilizar novos materiais para fazer silhuetas tais como: madeira, metal, papel e plástico.

Além disso, o ator-sombrista rompeu a barreira das silhuetas apresentando-se atrás de telas, na contemporaneidade torna visível todos os movimentos feitos pelo ator sombrista. Essas relações citadas são estudadas por grupos que pesquisam, estudam e atuam com o teatro de sombra contemporâneo. Um desses grupos responsáveis pelas transformações, que rompeu com as convenções do teatro de sombra tradicional Europeu no qual a projeção das sombras acontece em telas fixas e luz fixa é o Gioco Vita.

Gioco vita é um grupo de teatro de animação que em seus espetáculos, a luz varia em relação ao espaço, as qualidades técnicas dos focos de luz, as telas ou telões de projeção passaram a ser moveis e com dimensões sempre surpreendentes. A atenção especial foi dada às sempre mutante relações entre o corpo do ator-manipulador, o boneco/objeto, e suas respectivas sombras (AMARAL, 1997, p.112).

Gioco Vita trabalhava com bonecos de vara, luvas e marionetes. Em 1976 teve um encontro com o teatro de sombra Jean- Pierre Lescot, num festival Charleville-mezzières, e logo após passou a se dedicar só a pesquisas sobre sombras. O pesquisador Jean Pierre trabalha com teatro de sombra contemporâneo e para esse pesquisador o que marca o teatro de sombra é a leitura original da imagem produzida por esta linguagem. Na natureza a sombra muda constantemente, pois trabalhar com a sombra da natureza é como tentar prender o tempo, controlar as figuras incorpóreas. Já no teatro é mais fácil e bastante diferente pelo fato de poder controlar a luz por ela ser artificial.

As grandes companhias teatrais contemporâneas estudam o teatro de sombra do oriente com o objetivo de descobrir significados que seu próprio trabalho esconde. O ocidente possui uma imensa distância cultural que separa do oriente, por isso é importante buscar o nosso primórdio cultural, a nossa razão de existência para dar sentido ao teatro de sombra ocidental do presente.

Hoje podemos encontrar vários tipos de teatros de sombra diferentes de antigamente que só eram feitas de silhuetas construídas de couro de peixe, búfalos, madeiras entre outros. Atualmente encontramos teatro de sombra sendo realizados com as próprias mãos e até mesmo com o próprio corpo fazendo desenvolver várias formas de figuras, e encantando os telespectadores por sua surpreendente encenação. Os elementos que fazem parte do Teatro de Sombras são: Silhuetas, Objetos, Cenários, Sonoplastia, Cores, Iluminação e claro o/a ator/atriz-manipulador/a.

As Silhuetas são peças recortadas que podem ser feitas por diversos materiais tais como: papelão, papel, placa de raio “x”, couro, sola, dentre outros materiais e o um dos exemplos é na China que foi utilizado couro de peixe, já na Índia couro de búfalo, cabra, ovelhas e outros matérias. Para a manipulação das silhuetas podem ser usados: arame, bambu, ripa de madeira.

A partir das articulações dos braços e das pernas de um personagem surge o movimento, a vida das silhuetas, mais é necessário muito estudo e treinamento para existir uma boa articulação, nelas podem ser representados vários personagens como: animais, árvore, casas, príncipes, rainhas, heróis etc. As figuras são convencionalmente apresentadas umas em perfil, outras de frente. Para fazer um filme de silhuetas é necessária a produção de um storyboard. Não é recomendável utilizar-se somente de escrita, o storyboard é um filme contado em quadro, ou seja; é um roteiro desenhado que lembra uma história em quadrinhos sem balões. O Storyboard cumpre duas funções:

a) Orienta a produção do filme, lembrando aos realizadores que realmente foi aprovado pelo patrocinador ou cliente. Para cada cena são mostradas as quantidades de fotografias; as figuras passam por algumas etapas: primeiro elas são esboçadas em papel e depois transferidas para o material que será feito como: cartolina preta, couro, dentre outros e depois são desmembradas de acordo com sua articulação.

b) Os objetos - são usados em cena e claro, primeiro testados, pois eles devem estar de acordo com o tema e as ações a serem apresentados. Antes das apresentações; testam-se as possibilidades das sombras dos objetos a ser projetado na tela, isso porque as sombras podem assumir várias formas e para que os espetáculos tenham um resultado esperado e necessário ensaios e testes dos objetos. Algumas sombras são poucas expressivas outras ganham significados particulares e podem ser compreendidas de várias maneiras.

Todavia, o Cenário pode ser usado ou não dependendo do tema, nele é demonstrado um ambiente de um lugar, muitas das vezes ele serve como apoio na narração e deve estar de acordo com a história e a época a ser representada. Quando o cenário trabalha com a função de representar é utilizado pouco espaço na tela, geralmente utiliza-se a base ou um dos lados servindo como símbolo para leitura e entendimento de um lugar. Toda trama se desenvolve de perfil numa superfície fazendo o cenário se mover a cada animação de personagem, só que ambos são controlados milimetricamente através de uma régua com escalas para controlar a velocidade colocada a baixo do cenário.

No que diz respeito à Iluminação utilizada no Teatro de Sombra é transmitida atrás de uma tela ou pano para que possa ser projetar as sombras das silhuetas. As sombras variam de formas e tamanhos por causa do foco de luz. Geralmente no espetáculo de silhuetas a fonte de luz fica estável e imóvel, exceto em casos particulares, ela é afastada da tela para não incomodar a visão dos telespectadores. De acordo com o manuseio das luzes, podem-se obter vários efeitos visuais provocando sensações ou até mesmo emoções.

Com relação ao ator manipulador do Teatro de Sombra tradicional difere em alguns pontos, pois isso depende da localidade e da cultura de cada região. Na China o ator-manipulador tem seu aprendizado com o mestre, ele é valorizado por sua capacidade e agilidade na manipulação das silhuetas, tornando-se virtuoso na medida em que reproduz movimentos capazes de se assemelharem aos dos animais e seres humanos representados.

Já na Índia o ator manipulador também aprende com o marionetista mestre, para representar é necessário aprender as epopéias religiosas, além de ser manipulador, é cantor e confeccionadores das silhuetas. E na Indonésia (Java) o ator manipulador é conhecido como Dalang, precisa dominar os 180 lakan, narrativas do Ramayana e Mahabata, é cantor, chefe de orquestra, maestro, poeta e grande orador. Na Turquia a preparação do ator se dá diretamente com o público, testando os truques, é um artista que vive de seu trabalho, tem sua formação por tradição, portanto independente da localidade e da cultura o ator manipulador tem seu papel importante para que se realize o teatro de sombra.

Disciplina e rigor são características marcantes da preparação técnica do ator - sombrista, com a descoberta da luz alógena ocorreram várias mudanças no teatro de sombra, mesmo com essas mudanças o ator-sombrista conseguiu romper uma barreira: a projeção das silhuetas somente atrás da tela. Na contemporaneidade o ator-sombrista pode tornar visível todos os movimentos feitos por eles, a excursão inteira torna-se um ato teatral.

1.5 Gênero: Teatro de Formas Animadas

Pode-se considerar o teatro de formas animadas como uma evolução do teatro de bonecos, uma vez que o primeiro é mais amplo; nele, o boneco é apenas um dentre suas várias formas. O Teatro de bonecos, de máscara, de objetos, de formas, de sombras são algumas das modalidades cênicas que alimentam o teatro de formas animadas.

Historicamente, o teatro de animação pode ser considerado uma manifestação recente dentro do universo cênico e só elaborada como um conceito nos primeiros anos da década de 80, embora suas raízes alonguem-se até os primórdios da civilização.

Ana Maria Amaral, no seu livro *Teatro de Formas Animadas*, conceitua essa modalidade artística como um teatro onde os objetos materiais inanimados ganham vida com a energia vital do manipulador e, ao se tornarem personagens, perdem as características de

corpo material inerte e adquirem alma, passando a transmitir conteúdos que se identificam com a sua forma.

1.6 Gênero: Teatro de Brincantes

1.6.1 O Bumba-Meu-Boi

Em Alagoas é apresentado como um folguedo carnavalesco sendo uma transformação direta e importante dos folguedos natalinos alagoano numa manifestação com guerreiros e reisados. No fim do século XIX, em Alagoas, ao lado de outros clubes folclóricos como, por exemplo, o Boi de Carnaval, o Jaraguá, e até Mateus e palhaços foram deslocados dos festejos natalinos e introduzidos nos festejos carnavalescos.

Esses bonecos feitos em armação de madeira recoberto com tecido vistoso ou/ e chitão constrói o couro de boi. É um dos folguedos abertos à introdução e supressão de novas cenas e personagens. Sua representação, que se dá sempre ao ar livre, leva muitas horas, o que explica ser um folguedo de época de pouca chuva (ciclo junino no Piauí, Maranhão, Pará e Amazonas; ciclo-do-Natal em Pernambuco, Paraíba, Alagoas, Sergipe e Bahia e ainda no carnaval: Paraná, Santa Catarina, Rio grande do Sul, Espírito Santo e Rio de Janeiro). A presença de Máscaras e armações é constante em todas as variantes.

O boi dançante que surge não só no Brasil, mas em Portugal, Espanha, Novo México, Paraguai e outros países, tem sua origem européia, africana e ameríndia, com uma influência dos bumbas, reisados e guerreiros, acontecendo em muitos municípios alagoanos e mais recentemente também nas capitais (PEDROSA, 2000).

A figura do boi como personagem principal têm várias nomenclaturas espalhadas pelo Brasil, como exemplo Bumba-meu-boi, boi-bumbá, Boi de reis, boi-Surubi, Boi-calemba e Boi-de-mamão. Em Alagoas a apresentação do Bumba é semelhante a um Teatro de Revista (A Revista é um gênero de teatro, de gosto marcadamente popular, que teve alguma importância na história das artes cênicas, tanto no Brasil como em Portugal, tendo como caracteres principais a apresentação de números musicais, apelo à sensualidade e a comédia leve com críticas sociais e políticas, e que teve seu auge em meados do século XX). Consta de desfiles de bichos e personagens fantásticos ao som de cantigas entoadas por cantores do conjunto musical que o acompanha.

Salientamos que não existe nada de mais interessante do que assistir ao desfile e exibição de um desses atordoantes espetáculos dos "Bois ou Bumba-meu-boi ou Boi de Carnaval ou os Bois-Bumbás", tão curiosos e tão admiravelmente descritos e estudados por vários escritores e etnólogos ilustres. O homem branco contou a história em que os negros deram o ritmo com seus tambores, e os índios, residentes antigos da terra, trouxeram consigo a magia de sua dança. Como se vê o Boi de Carnaval é uma mistura de culturas, representa um dos espetáculos mais belos desta terra.

As suas figuras predominantes são, além do Boi, em que se destaca um caboclo rude e valente, que é conhecido como "cabra-bom", que se contenta da distinção e a pleiteia como honra, o Mateu, a Catarina, o Cavalo-Marinho, Morto-Vivo ou Mane do Gás, o Jaraguá, o Empreiteiro e seus trabalhadores, o Caboclo do Arco, Felipo-Rapada, outra figura chamada de Escova-Bota, o Barbeiro, a Cigana, a Margarida, o Matuto de Goma, e ainda o Lobisomem. No final, o boi é convocado a entrar em cena pelo Mestre de Cerimônia. O boi entra majestoso, bonito, elegante e desfilando ao som do conjunto e de toadas melosas.

Apesar de vários personagens femininos, o elenco do bumba-meu-boi é composto apenas por intérpretes homens, pois esta é uma tradição antiga do folgado. Quanto a sua localização geográfica o Bumba-meu-boi ou o Boi de Carnaval, diferem tanto segundo a região e o tempo - justificam os estudiosos quando os consideram como o bailado mais notável do Brasil, "o folgado brasileiro de maior significação estética". Hoje em Maceió já surgem os Bois acompanhados de mulheres, não só dançando, brincando, mas também como vaqueira (personagem que guia o Boi) construindo assim uma nova tradição.

Na terra Amazônica é festejado com maior animação nas festas do mês de junho. No Estado do Rio de Janeiro e Mato Grosso do Sul é anunciado com ostentação também no mês de junho e no Espírito Santo é conhecido como Bumba-de-Reis. Já no nordeste, na região da Jangada está ligado às festas do Ciclo de Natal. Sendo conhecido como na Paraíba e no Rio Grande do Norte como Boi-Calemba e no Ceará como Boi-de-Reis. Em algumas áreas também é chamado de Cavalo-Marinho como ocorre na Mata Norte de Pernambuco e de algumas regiões da Paraíba.

Segundo o vocábulo pernambucano BUMBA significa "bombo" ou "zabumba", onde as maiores partes dos espetáculos populares determinam suas cenas com pancadas,

remetendo-se desde a Comédia Dell'arte nas pancadarias de circo, passando pelas comédias de pastelão do cinema mundo. (MAIOR; VALENTE, 1988. p 133).

Numa variante das comemorações a Dionísio, os personagens dançam, cantam, tomando cachaça nas várias saídas de cenas onde bebem os atores e o público. Usam a Máscara como forma de aproximação como elemento importante de um espírito anedótico, ou usam também em substituição da máscara, uma Maquiagem carregada de carvão ou farinha de trigo.

O drama é ligado à forma de teatro hierático das festas de Natal e Reis, hoje em dia também até pelo carnaval. O Bumba-Meu-Boi é o mais puro dos espetáculos populares nordestino com seus assuntos, músicas, tipos, forma, etc. essencialmente brasileiro. O Bumba-meu-boi brasileiro não tem boi de verdade, é um boi de armação recoberto de panos ou revestido de materiais mais modernos, que oculta um homem por debaixo dele, chamado também de 'Miolo'.

1.6.2 Urso de Carnaval

A La Ursa originário do Hemisfério Norte – trata-se de uma herança européia no carnaval alagoano e também pernambucano. A La Ursa e Negro Zé foram um dos primeiros blocos carnavalesco de Alagoas, surgido em 1969 teve como idealizado Benedito José da Paz. A representação do animal se dá com a fantasia composta de Máscara do urso - máscara rústica confeccionada com jornal, meia em cada uma das mãos, dando a entender que luvas - e de simulada pelugem do corpo em macacão feito de tecido de estopa e fibras vegetais, sai dançando de porta em porta, fazendo pechinchas de dinheiro, bebidas e gêneros alimentícios e outros materiais.

Há o dominador ou amestrador, que, munido de espingarda, vai perseguindo o bicho sempre que ele tenta escapar. A música – a marcha-frevo da La Ursa – é executada por uma orquestra composta de zabumba, reco-reco e triângulo. Teve a sua primeira apresentação numa antiga festa carnavalesca chamada banho de mar a fantasia.

Logo depois surgiu com dois ursos denominados de – Alegria e Ferradura – acompanhados pelo conjunto de Edgar dos Oito Baixos, tocador e eletricitista, acompanhados por foliões anônimos que abrilhantavam toda a festa, que dançavam livremente sem nenhuma

coreografia ou marcação prévia, quando deitavam no chão, rolavam, abraçavam e faziam caretas para espantar as crianças. Tinha como destaque, o estandarte brilhante conduzido pelo porta-bandeira, com a indicação do bloco como “Amigo Urso” E com o ano que é apresentado.

Algumas pessoas dizem que tem origem Italiana, outras dizem que as danças com Ursos de Carnaval, são danças africanas lascivas. Em vários municípios do Estado de Alagoas e, mas precisamente em Maceió, são encontrados grupos de “La Ursa”. Atualmente no Bairro de Chã da Jaqueira o grupo do mestre André sai nos três dias de carnaval e é um dos responsáveis por manter cada vez mais vivo este folguedo.

1.6.3 Bonecos Gigantes

Os bonecos gigantes possuem de dois a três metros de altura. Vestem-se quase sempre com bons tecidos, ou com tecidos coloridos de chitão. De origem ou aculturação européia, comuns em procissões e festas, os bonecos alagoanos têm nos gigantes (entremeios) do Bumba-Meu-Boi, Reisado e Guerreiro, que se desligam do auto com: Burrinhas, Jaraguá, Bois, Morto-e-Vivo, Gigantões e etc., existente no nosso Estado (PEDROSA, 2000).

Como antecedente histórico, a Boneca Vitalina criada pelo poeta popular Benedito José Santos o qual pertence ao Grupo Mocidade, criado pelo próprio poeta, que a mais de vinte anos recebeu inicialmente o nome de “Deusa do Carnaval”, depois “Helena”, “Deusa da Festa – Raquel”; tem em seu antecedente “Maria Charlete”, criada em 1973. Todos esses bonecos são conduzidos por um homem, localizado em seu interior (PEDROSA, 2000).

O cortejo é formado ainda pelos tocadores e eventuais participantes. Sempre se apresentam durante o carnaval, com presença marcante nos bairros e Zona Norte de Maceió (Guaxuma, Riacho Doce, Garça Torta), e também em municípios de região do São Francisco, como Penedo e Pão de Açúcar. Mas recentemente surgiu no Município de Santa Luzia do Norte, com o aparecimento de “Mamãe Dorotéia” se apresentando sempre durante o período carnavalesco. Em Maceió temos também a “Mamãe Pernambuco” (personagem do espetáculo teatral “Estrela radiosa, da Associação Teatral das Alagoas – ATA e que hoje é a mascote do

Bloco Carnavalesco Filhinhos da Mamãe; a “Mulher da Capa Preta” figura lendária existente num cemitério da cidade de Maceió; “Teotonio Vilela” o grande menestrel das Alagoas que encabeçou o movimento das Diretas Já; “Comendador Legue-lé” personagem mascote do bloco que leva o mesmo nome; “Mestre Osório” mestre da cultura popular da cidade de Viçosa em Alagoas, e “Prof. Aureliano” professor e escultor viçosense falecido tragicamente numa cachoeira em sua cidade natal. Estes três últimos foram frutos das oficinas ministradas por mim: “Comendador Legue-lé”, “Mestre Osório” e o “Prof. Aureliano”.

1.6.4 Cobra Jaraguá

Grupo constituído de dez a quinze pessoas trajando shorts e se lambuzando de tinta e pó, brincando durante o carnaval amarrados por uma corda. É uma brincadeira antiga no Pontal do Coruripe, tanto que alguns praticantes afirmam - “meus avôs já falavam desta cobra”- outros dizem terem sido criados por um pescador chamado de Mane do Balaio. Hoje se encontra no povoado de Pontal de Coruripe. (Jaraguá é o Bicho boneco interativo criado pelo artista plástico Achilles Escobar).

2 PROCESSOS CRIATIVOS NO TEATRO DE ANIMAÇÃO

2.1 O Teatro de Animação na Educação

Nesse sentido, trabalhar com o teatro de animação significa fazer parte da cena educativa, no momento em que fazemos parte do boneco e apropriando-se de suas narrativas, estabelecendo uma dinâmica “teatral” com esses elementos.

Com isso percebemos que as mudanças acontecem quando os indivíduos sentem-se tateando em novas experiências, produzindo outros sentidos, sendo possível desenvolver com a aprendizagem, o aperfeiçoamento e enriquecimento na personalidade da criança pela prática adequada de jogos e brinquedos.

O teatro de sombra na educação tem um papel importantíssimo principalmente para criança, pois ele é um meio rico, diverso e fácil de ser trabalhado por elas, para que isso aconteça é necessário o professor planejar bem suas aulas de forma adequada que vão desde a confecção dos bonecos até o desfecho da peça.

É importante o educador observar o nível de desenvolvimento da criança para que ela possa alcançar os objetivos propostos, essa forma educativa pode ajudar a desenvolver vários aspectos educacionais principalmente aos que estão relacionados à comunicação e a expressão sensório-motora.

O teatro de boneco leva a criança sempre ao mundo da imaginação e do faz-de-conta. Já os alunos maiores (geralmente do ensino fundamental) utilizam para expressar seus pensamentos de uma forma mais livre, contam suas ações, seus desejos, aventuras, reduzem fatos e histórias lidas ou ouvidas no seu dia-a-dia.

Quando o professor deixa a criança a vontade com os bonecos, aos poucos ela sentira à-vontade para criar falas, desenvolvendo e aprimorando o diálogo de seus personagens. Essa criação livre e natural pode ocorrer por histórias lidas ou ouvidas ou textos prontos para este tipo de teatro.

O teatro ajuda também a criança desenvolver a potencialidade da voz, pois de acordo com o personagem a ser representado ela transmite a fala grossa, fina, imita sons de bichos, de

elementos da natureza e com determinado tempo ela adéqua a voz as diversas situações, aliando o ritmo vocal ao gestual. Quando os bonecos são feitos pelos alunos, mesmo tendo a participação do professor eles passam a gostarem mais, unindo nesse momento três aspectos: a expressão oral, a plástica e as emoções vivenciadas anteriormente.

O teatro de bonecos na formação tem como objetivo: a percepção visual, auditiva e tátil; a percepção seguida de fatos (noção espaço-temporal) coordenação de movimentos; expressão gestual, oral e plástica; criatividade; imaginação; memória; socialização e o vocabulário.

Esse teatro revela ao professor, aspectos do desenvolvimento da criança que não são observados durante os trabalhos escolares tradicionais, assim esse tipo de teatro para a criança significa um jogo e para o professor uma técnica didática - pedagógica no ensino aprendizagem.

O planejamento das peças teatrais pode ser feito pelo aluno ou professor para isso é necessário passar por três fases: a fase do planejamento propriamente dita a fase de execução e a fase de avaliação (AMARAL, 1996).

Na fase do planejamento ocorre a escolha do tema, dos personagens, a caracterização onde o aluno descobre como irá vestir seus personagens de acordo com o texto e a escolha do local para realizar a apresentação.

Na fase de execução, ocorre a apresentação já pronta e ensaiada, pois durante os ensaios os alunos decoram cada um sua parte que irá representar. Cada ensaio deve ser realizado na presença de todos para que possam vivenciar o processo de uma apresentação.

Na fase da avaliação, o professor deve incentivar a atuação do aluno, onde eles revelam as características do seu eu, suas atitudes, seus comportamentos e suas habilidades, com isso o professor conhecerá melhor cada um para poder auxiliá-los no processo educativo, onde irá avaliar as mudanças comportamentais, a interação com grupo, levando em consideração o desempenho da criança no desenvolvimento da apresentação de atividades.

2.2 O Teatro de Animação enquanto Linguagem Artística

O Teatro de Animação dar vida ao inanimado entre as quais o Teatro de Máscaras, o Teatro de Objetos, e o Teatro de Sombras em que materializa as imagens bidimensionais do artista, constroem as mais variadas situações cênicas, onde a linguagem narrativa do espetáculo, ao tempo em que é pontuada por uma trilha sonora criada por meio de um conjunto de ações mímicas dos bonecos e da construção de imagens visuais – algumas vezes de forte impacto dramático, em outras de grande beleza plástica, tem a palavra verbal que é utilizada apenas em breves projeções passando a ser uma combinação entre a mímica do objeto e do boneco animado com a concepção de luz e som, resultando na chamada “metáfora visual”.

“Vida e Morte” são realidades opostas, e a força motriz da magia nas formas animadas, tem na variação nos conceitos orientais, o representar dos antepassados, e dos deuses. Já no Ocidente, representam principalmente o homem e seus dramas. Quando a máscara deixa de ser apenas um estímulo para a expressão corporal e passa a ser ela mesma a protagonista, o território da alteridade.

A utilização pedagógica da máscara vem sendo utilizada há muito tempo, porém somente a partir do século XX toma corpo como suporte didático para os atores, e a partir dos anos 80 ouve definitivamente uma maior e qualitativa disseminação sistemática uma vez que requer o improvisado como algo intrínseco, e quando posto em movimento, é sempre algo que há de vir, trazendo em si algo rigorosamente construído, ao mesmo tempo em que se revela demasiado, humano.

E a marionetização do ator parece ser um caminho na busca do “ator perfeito”, onde a imaginação, acompanhada da abstração e da síntese, a partir de imagens impessoais e a busca de uma interpretação “despersonalizada”, referem-se à marionete.

Logo, sendo o Mamulengueiro um ator dançarino que, através do boneco-máscara interpreta e revela a quem assiste, comunga o maravilhoso mundo da ficção em que a verdade caminha dentro da mentira. O boneco é anterior ao homem. O ator, o objeto, a música e o espaço são os elementos fundamentais na construção do espetáculo e seu método de trabalho mistura circo, humor negro, cinismo perante o sagrado, a injúria, o sacrilégio e os signos.

Na linguagem do Teatro de Sombras, sendo uma arte milenar do Oriente, tem em si a exigência de uma dedicação e sensibilidade artística, quando na construção de bonecos ao projetarem-se, tenta transmitir a sentimentalidade e delicadeza do ator-manipulador podendo deixar os alunos sentirem-se envolvidos no processo de aprendizagem: socialização, criatividade, coordenação motora, memorização, vocabulário, pensamento crítico, comunicação verbal e escrita, desenhos, benefícios para a formação de uma pessoa, e descobrir que não existe o certo ou errado, o importante é estimular a curiosidade, a vontade de fazer sem medo de errar, incorporar a experiência como uma brincadeira que diverte.

E que a diversidade dos seus recursos, possibilite o seu emprego em outras disciplinas do conhecimento. Descobrimo também o nosso corpo que está cheio de personagens, resultando numa linguagem original dentro do teatro de animação desenvolvendo uma nova técnica que ser chamada de "Títere Corporal", cujo principal suporte e matéria-prima para criação de bonecos é o próprio corpo do ator.

A técnica desenvolvida é uma mescla de pantomima que complementa o trabalho do corpo na construção dos personagens, a partir de uma história ou de um texto, mais o estudo do corpo, deixando de lado a palavra falada e concentrando-se na coreografia mímica e na forma dos personagens. Não se trata de um trabalho só para crianças, tampouco só para adultos.

Os bonecos ganham movimentos humanos, mostrando o quanto a poesia está presente nas cenas da vida que pela magia do teatro se transformam numa arte de encher os olhos. Bonecos que jogam bola, varrem, andam na corda-bamba, dançam e passeiam com guarda-chuvas, são passaportes para o lirismo de uma linguagem única: a da animação, construída a partir de ações sincronizadas num trabalho que exige do elenco uma grande sintonia.

O termo boneco serve para designar genericamente qualquer objeto que tenha uma forma humana ou animal e que seja manipulado para uma assistência. Ultimamente esse vocábulo vem sendo utilizado genericamente, abrangendo as variadas técnicas de manipulação.

O termo “marionete” vem do francês *marionnette* derivando de *Marion*, diminutivo de *Marie*, um ser pequeno de madeira ou papelão que tem seus movimentos articulados por fios.

Do ponto de vista teatral a melhor definição para marionete é “personagem de madeira, de pedra, de papelão ou de pano, animado, participando de uma ação dramática” Chenaïs (*apud* BORBA, 1987, p. 9) e que de acordo com a forma como é manipulada recebe os seguintes nomes: de vareta: o boneco é pendurado numa vareta de metal que parte da cabeça e vai até a mão do manipulador, passando pelo corpo. É manejado por baixo ou por cima.

Em se tratando da nomenclatura dos bonecos no exercício dramático, há uma grande diversidade de nomes que variam conforme as características específicas de cada boneco e o modo como este é manipulado, ao participar de uma ação dramática.

O boneco tem uma vida. É uma transferência na infância, uma fixação na idade madura. A boneca de pano pode ser tudo: desde a filha até à mãe, desde a comadre à irmã, amiga ou inimiga. O boneco é um ser misterioso, feito, às vezes, à nossa imagem e semelhança, mas de qualquer modo um ente à parte em torno do qual podemos construir um mundo. É também um ser arbitrário e poético. Isto o simples boneco mudo, manejável de acordo com as nossas forças. O boneco visto no espetáculo transforma-se de ser passivo, dependente, obediente às nossas mãos, numa criatura de vida própria e atuante, porque, em nossa condição de espectadores, colocamo-nos em face do inesperado. Toda arte é uma surpresa. (BORBA, 1987, p.7)

No Teatro de Animação a manipulação é sempre ao vivo, ou seja, feita no ato da apresentação, com o ator manipulador visível ou não. O boneco não é nunca mecanizado, eletrônico, nem autômato.

Consoante Borba Filho (1987) o boneco teatral distingue-se da boneca, objeto lúdico infantil, pois neste a animação que ocorre é uma relação íntima existente entre a criança e o seu objeto, independente de público; já no teatro de bonecos é necessário haver uma relação entre ator/manipulador/ boneco e plateia.

O boneco não deve ser confundido com as imagens de adorno e esculturas, pois no teatro o boneco não é estático como estas; sua mobilidade enquanto objeto teatral está diretamente relacionado com a energia consciente do ator-manipulador.

O boneco teatral é diferente do manequim, pois este é uma figura inanimada, feita à imagem humana, colocada em cena como numa vitrine, sem qualquer movimento, enquanto o boneco em sua essência tem o movimento como uma das suas principais linguagens.

Segundo Ana Maria Amaral, na obra *Teatro de Formas Animadas* realismo não é a linguagem do teatro de bonecos e o que nos prende a um boneco é diferente daquilo que nos atrai a um ator. Sendo o boneco essencialmente imagem e movimento, se exige uma dramaturgia específica, que não resida apenas em ações e palavras, mas que se fundamente, principalmente, em gestos, pausas e momentos de silêncio, onde movimento seja verdadeiramente a sua tônica.

Esses bonecos são meus amigos das horas tristes. São meus companheiros. Eu não quero ver ninguém dar uma queda neles. Para mim é meu filho. Cada um tem um jeito de vida, cada um uma religião. Adoro meus bonecos. Tenho mais amizade a eles que a um filho. Oliveira (*apud* SANTOS, 1979, p.110)

“*Mamulengo*” é um termo empregado para designar um tipo popular de boneco usado em representações dramáticas populares, realizadas a céu aberto, via de regra. O boneco fica atrás de uma empanada – ou barraca, mais conhecida como torda - onde o manipulador, ou manipuladores, se escondem e fazem as exhibições dos bonecos. Geralmente, a torda mede um metro e meio, tanto de largura quanto de profundidade, por dois metros de altura.

SANTOS (1979, p. 138) no livro “*Mamulengo: Um Povo em Forma de Bonecos*” dá os seguintes detalhes sobre a torda:

Os palcos de uso mais generalizado são de dois tipos: o primeiro é todo revestido em tecido, com armação feita de barrotes de madeira, que, fixados por parafusos ou encaixes, possibilitam a desmontagem da barraca em pouco tempo. É o tipo mais simples de palco, embora encontremos mamulengueiros de subúrbios do Recife brincando, às vezes, com uma simples corda estirada, sobre a qual se coloca um pano qualquer, esse arranjo sendo também denominado “impanada” ou “barraca”.

Na frente da torda ficam os tocadores, chamados de “instrumenteiros” ou “batuqueiros”, que tocam e cantam durante uma grande parte do espetáculo e, algumas vezes, dialogam com os bonecos. Os instrumentos são o acordeão, o triângulo, a zabumba e o ganzá.

Ana Maria Amaral, no seu livro *Teatro de Bonecos no Brasil*, refere-se a esse boneco como uma manifestação popular com características da commédia dell’arte. As raízes desse

teatro remontam a Grécia e Roma – os Mimos e as Atelanas – com os mesmo tipos que ainda vemos hoje em dia, depois manifestados nos personagens da *commedia dell'arte*, que se transformaram e se espalharam pelo mundo. *Petrouschka* na Rússia, *Kasper* na Alemanha, *Guignol* na França, *Punch* na Inglaterra, *D. Cristobal* na Espanha, *Tiridá* em Recife, *Babau* no Norte, etc.

São tipos e gêneros semelhantes, mas apropriados ao espaço onde surgem. E por alguma razão não surgem em todo tempo e lugar. São personagens ricos em ação e suas histórias são cheias de situações do cotidiano nordestino, numa linguagem coloquial, cheia de piadas, chistes, obscenidades, etc.

Seus personagens são tipos característicos do nordeste, assim tem-se a figura do Proprietário (senhor de terras, dono de armazém, etc.), representado pelo Capitão João Redondo; a figura do Apresentador que pode receber vários nomes; a figura do Doutor, do Dentista, da Polícia, representada pelo Cabo 70, sempre ridicularizado pelo esperto apresentador, herói representado, via de regra, pelo Negro Benedito, um dos ‘tipos’ mais populares da região, por sua condição social humilde, porém dotado de grande esperteza.

Os personagens femininos chamam-se Quitérias. As Quitérias são as mais características heroínas do Mamulengo. São sensuais, dissimuladas e tagarelas, geralmente casadas com um Proprietário, a quem engana com algum anti-herói.

As figuras da mitologia popular, os personagens sobrenaturais, são resquícios da Idade Média, como a morte, o diabo e a alma, que sempre fazem parte desse teatro. Os animais têm aqui um papel simbólico. Assim, a cobra representa o mal por estar sempre associada ao pecado original; o boi representa a esperança e a opressão, características das populações rurais, e assim por diante.

Fernando Augusto Gonçalves dos Santos reconhece no Mamulengo conexões com o Vidouchaka e o *Karagöz*, da Turquia, com o italiano *Pulcinella*, com o *Guignol* de Mourguet, com o austríaco *Karspel*, com o tcheco *Kasperek*, com o alemão Hanswurts, com o russo *Petruchka*, com o inglês *Punch*, e com o espanhol *Don Cristobal*, ou seja, toda uma linhagem de “anti-heróis populares”, situados em “marginalidade histórica” e incorporando “os mesmos sistemas de sinais que são encontrados em todos os heróis arquetípicos, que têm sido investidos com valores coletivos” e de quem as platéias se tornam cúmplices.

Entretanto, apesar dessa sua semelhança com o Teatro de Bonecos tradicional da Europa, o Mamulengo adquiriu uma feição e uma identidade próprias “que ainda é desconhecida no mundo europeu dos bonecos”. Ressaltamos que o Mamulengo expressa a dureza da vida do povo nordestino, através de uma visão crítica e satírica de sua realidade que é, ao mesmo tempo, permeada pelo mágico. Por intermédio de seus bonecos, o povo vinga-se de toda a crueldade que lhe tem sido imposta. (SANTOS, 2007).

Nos espetáculos de Teatro de Mamulengo sempre há muita briga e pancadaria, os bonecos acabam matando-se uns aos outros; essas brigas são muito populares e os personagens opressores são geralmente espancados pelos representantes dos oprimidos. No final da apresentação ‘é passada uma rede da limpeza’ para levar os mortos. Essa rede em miniatura é carregada por dois bonecos que a levam nas costas e recolhem os bonecos caídos na beira do palco. A duração desses espetáculos normalmente, de oito horas, composto pela apresentação da “brincadeira”¹, da música e da presença do contramestre,² que distraí a plateia nos intervalos.

O espetáculo é caracterizado pelo improviso, onde o público participa conduzindo a história e decidindo o seu final. De uma forma inconsciente, esse boneco, representante das classes subalternas, se rebela contra toda a dominação ou humilhação imposta ao povo, sejam elas políticas ou sociais; com muita graça, ele protesta contra as injustiças sociais, culpando as camadas privilegiadas da sociedade pelos seus infortúnios.

O Mamulengo não possui um texto escrito, só um roteiro, e os diálogos são criados no momento da representação e dependem da reação e da participação da platéia. A linguagem é composta de piadas, chistes e obscenidades, como já pontuamos anteriormente. No aspecto dramático Camarotti (2001, p.131) afirma que:

A estrutura dramática do Mamulengo é composta por passagens independentes, cuja seqüência não segue nenhuma lógica nem qualquer noção rigorosa de tempo e lugar. Utilizando apenas elementos muito simples, o cenário pode facilmente mudar para locais totalmente diferentes. Como diz Santos, a ação é *condensada, concisa, limitada aos elementos que são essenciais e indispensáveis...* A linguagem também é concisa e esquemática, cheia de invenções sonoras, adágios e frases que permeiam a tradição oral. O espetáculo como um todo é marcado por um forte realismo

¹ Para o povo nordestino tanto o Teatro de Bonecos e os folguedos populares são chamados de “brincadeira”.

² Segunda pessoa do brinquedo, manipula os bonecos, cria mais de uma voz. É um ajudante do mamulengueiro também chamado mestre.

poético, o que é um reflexo do hábito do povo nordestino de expressar-se através de metáforas.

Os bonecos do Mamulengo são construídos de madeira, esculpidos prioritariamente no “mulungu”, árvore característica do sertão nordestino, seguido da “umburana”, da “carrapateira” e mais raramente de uma raiz aquática encontrada em determinados mangues ou alagados, denominada “panã”.

Esses bonecos esculpidos na madeira possuem um talhe primitivo. São figuras grosseiras que possuem grossos lábios e expressões faciais fortes; a figura do Negro Benedito é muito recorrente nesse teatro. Essas esculturas primitivas são talhadas para as cabeças e mãos do boneco, ou até mesmo para o resto do corpo.

Para Amaral (1994) o mamulengueiro não é um simples apresentador ou ator, ele possui uma atitude mística diante de sua arte, acreditando que as almas de seus personagens dele se apossam no momento da atuação.

Quanto à origem do nome mamulengo, até hoje não se sabe com exatidão como surgiu. Os dicionaristas limitam-se à descrição do brinquedo, sem se preocupar com a significação do verbete. No Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, de Machado (1956), tem-se que: “Mamulengo, substantivo, de etimologia obscura”. Nascentes (s.d.) em seu Dicionário da Língua Portuguesa define como sendo: “Divertimento popular que consiste em representações dramáticas por meio de bonecos, em um pequeno palco um tanto elevado; Luís da Câmara Cascudo, no seu “Dicionário do Folclore Brasileiro”, registra: “Mamulengo – espécie de divertimento popular, em Pernambuco, que consiste em representações dramáticas por meio de bonecos, em um pequeno palco alguma coisa elevado.

Por detrás de uma empanada, esconde-se uma ou duas pessoas adestradas, e fazem com que os bonecos se exibam com movimento e fala. Tem lugar por ocasião das festividades da Igreja, principalmente nos arrabaldes. O povo aplaude e se deleita com essa distração, recompensando seus atores com pequenas dádivas pecuniárias”; já no Novo Aurélio - Século XXI, encontra-se: “1. Fantoche 2. Teatro de fantoche rico em situações cômicas e satíricas.”

O “*mamulengo*” é assim, uma manifestação artística da cultura popular do Estado de Pernambuco, possuidor de todas as características e dos elementos que povoam o imaginário do homem nordestino em sua busca por uma identidade que o faça se reconhecer no mundo.

A gênese do termo “*Mamulengo*”, é um tanto quanto obscura nas suas origens, havendo no entanto, teorias que tentam explicar esse vocábulo, formado talvez, por corruptelas de outros termos, que fundindo-se e amalgamando-se ao jeito de falar do homem simples do nordeste, ganha esse termo sonoro e próprio: “*Mamulengo*”.

Uma das hipóteses aventadas para a explicação do termo, parte do pressuposto que este se origina do nome de um dos bonecos mais conhecidos e mais populares do nordeste, achado ainda nas feiras livres, o chamado *Mané Gostoso*³, “boneco de engonço com movimentos nas pernas e nos braços, que se agitam puxados por um cordão” (BORBA, 1987, p.69). Por muito tempo, foi um dos brinquedos mais usados pelas crianças interioranas do nordeste.

Segundo Costa (*apud* BORBA, 1987) o termo *mamulengo* seria a contração de dois termos separados: *manu*, que seria o hipocorístico de Manuel, tendo o *n* aveludado para *m*, ficando portanto *mamu*, mais o termo *lengo-lengo*, que seria uma corruptela de *lenga-lenga*, uma onomatopéia do barulho provocado pelo *Mané Gostoso* em suas cambalhotas malabarísticas.

Uma segunda explicação para o termo viria da expressão: “A brincadeira do *mamulengo*”, usada frequentemente no Nordeste em alusão ao jogo dramático feito por bonecos de consistência mole. Então o termo “*mamulengo*” se forma a partir de uma duplicação da primeira sílaba (*mu*) que tem a vogal *u* substituída pela vogal *a*, fazendo o vocábulo ganhar a sonoridade carinhosa de “*mamulengo*”.

Uma terceira hipótese, recolhida de um ex-titeriteiro chamado João do Ouro⁴, o qual explicou com toda a certeza, que o termo *mamulengo* se origina da expressão “*mau muleque molengo*”, pelo fato dos personagens desse tipo de Teatro de Boneco além de terem molejo, serem, na maioria das vezes, malandros, cínicos, velhacos e aproveitadores - personagens que,

³ Mané Gostoso - Boneco de engonço, feito de papelão ou material leve, que tem suas articulações montadas em pequenos eixos que giram, movimentando também os membros assim articulados. Todo o conjunto é preso pelos braços do boneco a um elástico espiralado que une duas hastes paralelas de madeira, sendo que estas hastes encontram-se ligadas também ao meio por um pequeno barrote de madeira; assim, o conjunto funciona como uma alavanca que é manipulada pela extremidade oposta ao lado por onde se fixa os braços do boneco. O movimento de aproximação das hastes dos lados livres, provoca um afastamento na extremidade oposta, onde o boneco se prende, fazendo com que o boneco reaja com malabarismos fantásticos e contorcionismos mirabolantes.

⁴ Encontrei-o na feira livre da cidade de Tucano-Ba, localizada no nordeste do Estado, distante 240 km de Salvador.

nesse teatro popular, fazem mais sucesso que os personagens corretos, quase sempre “sem graça”.

Completo ainda dizendo ao jeito dele, que a expressão “*mau muleque molengo*”, origina-se da junção das sílabas iniciais das duas primeiras palavras mais o último nome após a supressão da sílaba *mo* (*ma* de *mau* + *mu* de *muleque* + *lengo* de *molengo*).

Derivando-se, pois, de uma expressão nascida do caráter dos personagens – marcadamente anti-heróis – que faziam sucesso nas apresentações, cunha-se o verbete “*mamulengo*” que, daí por diante, passa a designar uma atividade artística. A explicação dessa última hipótese, embora não tenha sido encontrada nenhuma referência na literatura pesquisada, é interessante, tendo um certo nexo, principalmente no que diz respeito ao fato dos bonecos receberem uma designação pelo caráter que encarnam.

No que concerne ao aparecimento do mamulengo no Nordeste, Borba (1987), cita duas versões que ele considera “ingênuas e poéticas”. A primeira foi publicada em 1963 em Fortaleza de Santa Catarina, em Cabedelo, Ceará, no decorrer da programação da Noite Folclórica do Terceiro Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, cuja versão foi dada pelo mamulengueiro Manuel Francisco da Silva:

Diz-se de sua origem ter sido feita numa fazenda do interior baiano, por uma preta escrava, uma variedade de bonecos representando os homens e os bichos do ambiente, e que sua criadora pedira autorização ao seu senhor para fazer a “brincadeira” e chamá-la de Capitão João Redondo, em homenagem ao dono da Fazenda. COSTA (*apud* BORBA 1987, p.73)

Na segunda versão, dada pelo mamulengueiro Januário de Oliveira, de Recife, conta-se que o Mamulengo surgiu das mãos de um escravo que, para vingar-se dos maus tratos sofridos durante o dia, fez um boneco de pau, o envolveu em trapos e, improvisando uma torda⁵ com uma esteira atravessada na porteira da senzala, repetia tudo que o patrão fazia com ele durante o dia.

O *mamulengo* possui um caráter peculiar, que é o de refletir os problemas do homem nordestino. Com suas figuras primitivas e toscas, desfiam todo o enredo do sofrer e da cômica do povo nordestino.

⁵ Torda: palco de teatro de bonecos.

2.3 O Teatro de Animação e seus Gêneros

Na tentativa de aperfeiçoar o boneco, nas últimas décadas alguns artistas começam a atentar para as suas especificidades, o “Teatro de Animação” é considerado enquanto Gênero Dramático. Um Gênero teatral que inclui Atores, Formas, Bonecos, Máscaras, Objetos, Adereços e equipamentos diversos representando seres vivos ou ideias abstratas.

É uma arte teatral cuja característica principal que o diferencial do *teatro de atores* é o fato de que o objeto (boneco) necessita de fontes físicas e de poderes vocal e motor que estão fora de si.

2.3.1 Marionetes ou Boneco de Fios

O material que pode ser montado é: arame, madeira e plástico como qualquer outro material que se observe o boneco. Movimenta-se nas juntas através de cordões manipuláveis pelo o manipulador, para além de exigirem um conhecimento técnico rigoroso de como devem ser feitas as articulações e colocados os fios, que exigem também muitos cuidados na arrumação, para que os fios não se emaranhem.

Para, além disso, este tipo de Boneco necessita de um treino constante e persistente para a aprendizagem da sua manipulação, dependendo do tipo, da qualidade do Boneco, e da quantidade de fios (que podem ser mais de 15 fios, em cruzetas triplas), numa manipulação perfeita.

2.3.2 Fantoques ou Boneco de Luva

Tem sua origem na Antigüidade, quando os homens começaram a modelar bonecos no barro, mas sem movimentos e, aos poucos foram aprimorando esses bonecos, conseguindo mais tarde a articulação da cabeça e membros. Na China, Índia e Java já se falavam na sua existência. Na Grécia Antiga, os bonecos não só tinham uma importância cultural, mas religiosa. A Cultura Grega do teatro de fantoches ou boneco de luva foi assimilada pelo Império Romano e se espalhou por toda a Europa.

Na Idade Média, os bonecos eram utilizados em feiras populares e nas doutrinas religiosas. Na Itália, o boneco “Maceus” antecessor do polichinelo, era o boneco mais

popular. Na América, os fantoches foram trazidos pelos colonizadores, apesar dos nativos já fazerem bonecos articulados e que imitavam os movimentos dos homens e dos animais.

Depois da Primeira Guerra, os bonecos articulados por fios, varas e marionetes começaram a ser utilizados nas escolas Americana e Tcheca e também no Brasil. As representações com bonecos datam do século XVI. No Nordeste, apareceu principalmente em Pernambuco, onde a tradição permanece até os dias de hoje. Somente em meados do século XX é que esta forma de teatro de bonecos se consolidou fortemente em nosso país.

A arte de construir o fantoche permite refletir sobre a facilidade e importância de trabalhar com as crianças a partir do brinquedo, uma vez que, o brincar é algo indispensável ao mundo infantil.

Os fantoches de fios ativam a imaginação, o espectador esperto, se liberta da seriedade e o transforma em comédia, descobrindo a trama dos fios. A rigidez tem para nós, um interesse particular, por ser uma distração. O riso é a correção da distração, dos homens e dos acontecimentos, porque na vida real não há repetição, quando acontece ou mesmo imaginamos algo que se repete, rimos”. (BERGSON, 2001, p. 58 a 100).

Brincar para o ser humano é algo que está na sua essência desde o ventre materno, onde a criança ao se movimentar descobre o seu corpo, conhece o ambiente em que vive, mantém um contato íntimo e relaciona-se com as pessoas que a cerca. É através do brinquedo que a criança expressa sua forma de ser e estar diante do mundo social e físico.

Nesse sentido, é fundamental que a escola seja também um espaço privilegiado da infância, de modo que o brincar seja respeitado no seu interior, ocupando um lugar especial na prática pedagógica.

O fantoche é um rico instrumento para atividade lúdica, uma vez que, permite a criança desenvolver várias habilidades tais como: a linguagem, imaginação, imitação etc. Seu uso alimenta o espírito imaginativo, exploratório e inventivo da criança.

Por meio do brinquedo, a criança exercita sua vida social aprendendo a posicionar-se de maneira mais autônoma frente as situações do mundo que a cerca. É através do brincar que as crianças conquistam seu espaço e se constituem como indivíduo (WINNICOTT, 1991).

Os brinquedos são matéria-prima das crianças para a realização de descobertas. Ao brincarem, procuram seu lugar no mundo, ou seja, as crianças utilizam seus brinquedos para grandes descobertas, é por meio deles que descobrem e identificam seu próprio eu.

Para Vygotsky (1989), as crianças passam a criar uma satisfação ilusória imaginária como forma de satisfazer seus desejos não realizáveis. Brincando, a criança cria situações imaginárias em que se comporta como se estivesse agindo no mundo do adulto, enquanto brinca seu conhecimento sobre o mundo, uma vez que, ela pode fazer de conta e colocar-se no lugar do adulto.

Assim, no ato de brincar, os sinais, os gestos, os objetos e os espaços valem e significam outra coisa daquilo que apresentam ser. Ao brincar a criança recria e repensa os acontecimentos que lhes deram origem, sabendo que está brincando.

De acordo com Vygotsky (1989) a ação numa situação imaginária ensina a criança a dirigir seu comportamento não somente pela percepção imediata dos objetos ou pela situação que a afeta de imediato, mas também pelo significado dessa situação.

Brincar com o fantoche permite a criança brincar da mais rica brincadeira, o faz-de-conta. Através do brincar de faz-de-conta, a criança trabalha sua angústia frente ao desconhecido, experimenta sentimentos como o amor, o medo, o ódio, entre outros.

É no brinquedo que a criança aprende agir numa esfera cognitiva, em vez de uma esfera visual externa, dependendo das motivações e tendências internas, e não dos incentivos fornecidos pelos objetos externos.

Dessa forma, o brincar é fonte de lazer, mas é simultaneamente, fonte de conhecimentos e esta dupla natureza que nos leva a considerar o brincar como parte integrante da atividade educativo.

Além de possibilitar o exercício daquilo que é próprio no processo de desenvolvimento e aprendizagem, brincar é uma situação em que a criança constitui significados, sendo forma para assimilação dos papéis sociais e compreensão das relações afetivas que ocorrem em seu meio, como para construção do conhecimento.

Já o Boneco de Luva é de fácil confecção, de simples manipulação, permite a manipulação de dois Bonecos por Bonequeiro, e possibilita diálogos vivos e animados que divertem tanto os manipuladores como os espectadores. O fantoche é um boneco que o bonequeiro calça ou vesti. O mais aconselhável para crianças desde a confecção até a encenação.

O Marote é uma variação do boneco de luva. É um boneco com uma vara que desce da cabeça sem o controle da mesma e das mãos. Muito utilizado para figurações e dança. Considerado uma prévia do fantoche, sendo que as mãos apresentam-se nuas ou, com luvas de cor, ou com acrescentos de adereços.

O Teatro de Bonecos de Luva tem suas bases de interpretações nos movimentos de pulso, manipulando o corpo e os dedos (polegar, médio, indicador, mão), combinados ou não com falas. Suas técnicas são consideráveis ao teatro de fantoches, com cumplicidades ao riso da criança como atividade lúdica, quando o professor incentiva os alunos a explorar todos os movimentos dos dedos, mãos e braços, criando uma atmosfera de conhecimento do próprio corpo.

Para isso, a utilização de músicas populares, folclóricas ou clássicas é fundamental no trabalho com fantoche sendo desenvolvido, além do diálogo, também o desenvolvimento entre os participantes.

Representa sempre um herói das histórias como personagem fixo. No Brasil é conhecido por Mamulengo com movimentos limitados, comparado ao desenvolvimento das marionetes a depender do manipulador.

2.3.3 Boneco de Vara

Esta forma de Teatro é uma variação do Teatro de Fantoches. É considerado um Fantoche de Vara. Os bonecos são mais simples, mais baratos e de confecção mais fácil. Como características principais, são geralmente sustentados por uma vara, feitos de cima para baixo ou vice-versa, com infinitas possibilidades criativas na sua montagem.

O Fantoche de Cone é um tipo de boneco muito encontrado em feiras livres e circos populares, podendo representar uma figura humana ou um animal, geralmente sobre a forma de um palhaço ou pierrô, basta segurá-los pela vareta e dar-lhes o movimento de acordo com a situação.

2.3.4 Teatro de Objeto

Por sua grande abrangência, têm uma classificação mais complexa. Podem ser naturais (produtos da terra, do ar, do fogo, da água) ou construídos pelo homem (funcionais, artísticos, sagrados, em ou desuso, etc.). A questão tem por suposto que os teatros são muitos.

A criança brinca. E quando ela brinca realiza uma exploração sensível do mundo. Um mundo onde a arte é conhecimento sensível, mesmo que capture forças insensíveis. Segundo Barbosa (2008), por exemplo, ela defende a triangulação: o fazer; a apreciação; a crítica e/ou análise. Nessa direção, e no processo de formação artística, entre o figurativo e o

pré-figurativo: colocando o primeiro que ensinaria técnicas deduzidas de determinadas formas artísticas e, abriria potências de experimentação, como:

Corpo - Exploração do espaço e de objetos de relação. São aqueles que permitem o contato da criança com um objeto que não dirija imediatamente para um jogo de regras específico ou para um uso já codificado e que permita, em primeira mão, um contato com o seu tônus corporal e, em segunda mão, um contato com seus parceiros e parceiras. São excelentes objetos de relação, os objetos relacionais como o pano como exemplo e os que já trazem um histórico mais codificado de uso como o: telefone, bolsas, parafernálias, e aquilo que foge a um senso muito "social": (um pinico, por exemplo), um guarda-chuva que proporciona plasticidade e etc.

Deve-se ser lembrado que, no teatro de formas animadas a diferencia do jogo pessoal (a partir dos impulsos corporais) e do jogo projetado (onde a ação parte de um objeto animado pela criança, como um boneco etc.). Os dois jogos podem ser combinados. O objeto é na relação com o corpo, o primeiro e não o segundo. Isso quer dizer que a criança pequena necessita de contato com os objetos e com os outros corpos, através dos quais regula o seu tônus e pode, assim, produzir um conhecimento sensível.

Imagem – É a criação corpórea com objetos. É a imagem em movimento. É a plasticidade das criações.

Essas comunicações são derivadas do jogo teatral, estando ou não em sua base, num processo de formação artística: *transgressão dos gêneros*. No entanto, a expressividade do objeto está relacionada, em certa medida, com sua confecção ou escolha, porém, principalmente com o uso que se faz deste objeto na cena. (BARBOSA, 2008).

2.3.5 Teatro de Sombra

Baseado basicamente em uma imagem tridimensional e, não sendo uma técnica é sim um gênero do Teatro de Formas Animadas, (uma Linguagem) tem o seu movimento em comunicação. O movimento é a fala e a luz é o foco maior do espetáculo. É uma manifestação da arte dramática bonequeira mais antiga, originária da China que se espalhou pelos países da Europa.

É um Teatro que só existe se houver luz. São sombras projetadas e conceituais; formas/deformações. São objetos que representam uma idéia e linguagem de arte contemporânea, dizendo alguma coisa “ao uni-los” quando sombra como futuro ou evolução; sombra como desejo do objeto, sombra como prevenção, sombra como utilização do objeto ou ainda em extrema oposição do objeto.

Este tipo de teatro ainda é pouco conhecido no Brasil. Pois representa uma atividade muito divertida que estimula a criatividade da criança, concede um distanciamento entre os

participantes e a plateia numa interação com a área de ciência (óptica) por resultar uma aplicação dos estudos feitos em torno da iluminação.

Destacam-se os bonecos da Ilha de Sunda – os Wayangs de origem javanesa com silhuetas refletidas com ajuda de um pouco de luz, representada apenas por um dalang – interprete que recita e canta acompanhado por Ganelan (orquestra típica da região)

O Karagoz é o Teatro de Sombra da Turquia que tem como uma manifestação popular e características próprias diante de diversas situações embaraçosas.

No mundo Oriental, o Teatro de Sombra estabelece bases filosóficas e sociais influenciando na arte feita para os vivos e para os espíritos dentro dos fundamentos religiosos, tendo a crença na vida após a morte, na reencarnação e a transcendência do espírito.

Existe uma lenda chinesa a respeito do teatro de sombras. Diz à lenda que no ano 121, o imperador Wu Ti, da dinastia Han, desesperado com a morte de sua bailarina favorita, ordenou ao mago da corte que a trouxesse de volta do "Reino das Sombras", caso contrário, seria decapitado. O mago usou a sua imaginação e através de uma pele de peixe macia e transparente, confeccionou a silhueta de uma bailarina.

Quando tudo estava pronto, o mago ordenou que no jardim do palácio, fosse armada uma cortina branca contra a luz do sol e que esta deixasse transparecer essa luz. Houve uma apresentação para o imperador e sua corte. Esta apresentação foi acompanhada de um som de uma flauta que "fez surgir à sombra de uma bailarina movimentando-se com leveza e graciosidade". Neste momento, teria surgido o Teatro de Sombras.

Intuitivamente, o Teatro de Sombras, nada mais é do que a sombra no fundo de uma caverna, quando com essas palavras registra-se um marco histórico nos estudos do Homem das Cavernas diante das luzes das fogueiras ao se perceberem refletidos nas rochas.

2.3.6 Técnica

A diversidade de materiais e as novas tecnologias passam a permitir um sem número de possibilidades estéticas e artísticas. A par das mais modernas concepções, alguns Bonequeiros mantêm o espírito da tradição realizando os seus Bonecos com materiais convencionais e de acordo com as estéticas do passado. As barreiras e os conceitos diluem-se

dando origem a estilos e técnicas mistos. Fundamentalmente os Bonecos usados em **Teatro de Bonecos** podem ser manipulados de cinco formas:

1- Por cima (Bonecos de Fios e de Varão);

2- Por baixo (Bonecos de Luva, de Varetas, de Varas, Mistos, Sombras, Transparências e Silhuetas);

3- Por trás (Bonecos de Mesa, de Teatro Negro, Sombras, etc.);

4 - De lado (Algumas Sombras e Transparências, Teatro Negro, etc.);

5 - Por dentro (Bonecos Máscara ou Máscaras Corporais).

Dependendo do seu estilo, e da forma como são manipulados, assim os Bonecos ganham designações diferentes e passam a ser apelidados como: - Fantoques, Marionetes, Sicilianas, Marotes, Bonecos de Mesa, Bonecos de Sombras, Transparências, Silhuetas, etc. Temos, assim, ao nosso dispor muitas dezenas de estilos e de técnicas diferentes e, em cada país, existem naturalmente denominações diferentes para cada estilo. Assim, Fantoques, Guignol, Punch, Títeres, Pupi, Puppets, etc. são, na realidade Bonecos de Luva, em diferentes idiomas, tais como os Bonifrates, as Sicilianas ou as Liégeoises são Bonecos de Varão.

Com relação às Técnicas de Animação, a grande maioria dos grupos de Teatro de Bonecos utiliza-se de técnicas variadas de manipulação, mesmo dentro de um mesmo espetáculo, o que indica novamente a tendência de criação de espetáculos mistos. Observando-se como técnicas predominantes o boneco de luva e o boneco de manipulação direta que é uma técnica derivada do *Bunraku*, tradicional Teatro de Bonecos Japonês. Esta técnica consiste em manipular a quatro ou a seis mãos um boneco de corpo inteiro, colocando-se a mão diretamente na parte do boneco a ser manipulada, exceto a cabeça, que costuma ter uma pequena vareta de controle. É bastante restrito o uso do boneco de vara e de marionetes.

2.4 O Teatro de Animação e sua Importância Pedagógica

O Teatro de Fantoques, Teatro de Bonecos ou simplesmente de Mamulengos como é conhecido aqui no nordeste do Brasil, tem sua origem na remota antiguidade. Desde a Idade Média até os países dos dias de hoje, como foi abordado no primeiro capítulo.

O Teatro de Formas Animadas pertence a um gênero teatral incluindo máscaras, bonecos, objetos, tendo os movimentos à base da animação numa ilusão de uma ação executada durante o ato da apresentação sem o existir do ato teatral. É um instrumento que tem a matéria como um condutor de ideais.

Este tipo de teatro consegue estabelecer uma comunicação com transcendental através da não consciência da matéria e suas qualidades energéticas tornando fantástico o mundo real num pensamento animista infantil, a partir dos meados do século XX consolidando-se fortemente em nosso país.

Apesar da existência da Lei de Diretrizes e Bases da Educação - LDB e dos Parâmetros Curriculares Nacionais - PCN (BRASIL, internet) no cenário educacional brasileiro, o ensino na maioria das escolas públicas se mantém com o método de ensino tradicional, fortemente marcado pela falta de criatividade dos professores, colaborando com os inúmeros problemas existentes, tolhendo a capacidade do profissional da educação, visto que o gerenciamento autoritário das unidades de ensino, a falta de espaços inadequados para o trabalho com as artes, a superlotação de alunos nas salas de aulas, as instalações precárias e os baixos salários pagos a esses profissionais contribuem com a falta de qualidade do ensino e, por consequência interfere no processo de ensino-aprendizagem.

Pode-se dizer que o Teatro de Animação proporciona uma rica e significativa experiência, podendo abrir caminhos para descobertas, num papel importantíssimo na educação, ajudando-os a desenvolver vários aspectos educacionais principalmente aos que estão relacionados à comunicação e a expressão sensório-motora e uma exploração do mundo que o rodeia por transmitir de uma forma simples e direta numa ou várias mensagens.

A criança ao manipular os bonecos à sua vontade, aos poucos irá sentir uma vontade de criar uma fala, um diálogo para aquele boneco aliando o movimento dele com a palavra, que são apresentadas através de algo que as encante emocionalmente como as historinhas do

dia-a-dia na forma de peças com fantoches onde ninguém é mocinho e nem vilão, todos os bonecos representaram pessoas.

O papel da escola é desempenhar e preparar cidadãos conscientizadores. Entretanto, a escola sozinha não pode conscientizar por si só, sendo a conscientização um processo pessoal onde não pode ser imposto e acontecer de fora para dentro.

É preciso que todos participem dela para promover a sensibilização, adquirindo os instrumentos da compreensão podendo agir sobre o meio envolvente, cooperando com outros em todas as atividades humanas e aprender a Ser. Esta metodologia é desenvolvida com intuito de promover um tipo de educação diferente da tradicional que utiliza apenas, o caderno, o lápis, o quadro-negro e o giz.

O Teatro de Animação por sua vez, busca colocar o aluno num imaginário, mas real, exigindo do espectador uma participação no plano da imaginação, para suprir tudo o que é sugerido.

O paradoxo do boneco precisa exprimir mais que um ator de carne e osso, porque dispõe de meios mais limitados. E nesse mundo os alunos ouviram atenciosamente as historinhas, convivendo lado a lado com vida real, fazendo dessa forma, uma ponte para a sua realidade vivenciada no dia a dia, sensibilizando-se para os problemas e principalmente transformando-se em agentes multiplicadores de uma mensagem em que é a criança aprendendo mais rapidamente, vivencia o objeto do aprendizado.

Essa mensagem uma vez passada pelos bonecos na sala de aula assimila-se a importância do lúdico perdendo-se no tempo a época em que se separava a “brincadeira” do jogo pedagógico, como uma atividade “séria”.

Vem daí a importância de se trabalhar com os fantoches como uma metodologia como melhor forma de transmitir os sentimentos e trabalhar também a preocupação com o meu ambiente e de como tratá-lo, reconhecendo o valor do teatro de bonecos ou fantoches como meio de comunicação e sua importância como meio de desenvolvimento da ação educativa, nos níveis: *cognitivo* - que é um processo útil, com princípio e fim (AMARAL, 1996).

Que se trata de um processo artificial e, como atividade, uma atividade produtiva; o *afetivo* – segundo Pino (mineiro), os fenômenos afetivos referem-se às experiências subjetivas, que revelam a forma como cada sujeito é “afetado pelos acontecimentos da vida ou, melhor, pelo sentido que tais acontecimentos têm para ele”.

Portanto, “os fenômenos afetivos representam” a maneira como os acontecimentos repercutem na natureza sensível do ser humano, produzindo nele um elenco de reações que definem seu modo de ser-no-mundo e, o *motor* – com mudanças que ocorrem num indivíduo desde a sua concepção até a sua morte, agindo no desenvolvimento das atividades pedagógicas.

Neste capítulo abordaram-se os processos criativos de Teatro de Animação, visto que as técnicas e estilos são muito eficientes na sensibilização e alfabetização estética dos alunos em sala de aula. Desta forma, os assuntos e as mensagens que são abordados em sala de aula devem ser vivenciados em todas as fases de formação. O Teatro de Animação e outras formas de teatro podem e devem ser usados como novas metodologias de ensino, mesmo que alguns fatores intervenham no desenvolvimento dessas metodologias, como, por exemplo: a alteração da filosofia de ensino das escolas, a mudança de orientação pedagógica e a mudança de da escola. O capítulo seguinte aborda o teatro de animação em sala de aula mediante uma abordagem multirreferencial.

3 PROPOSTA METODOLÓGICA DO TEATRO DE ANIMAÇÃO EM SALA DE AULA NUMA ABORDAGEM COMPLEXA E MULTIREFERENCIAL

3.1 As Leis de Diretrizes e Bases – LDB

Inicialmente é importante ressaltarmos que os Parâmetros Curriculares Nacionais, que não é lei, porém sugestões para fomentar o ensino da Arte, em um dos seus Objetivos Gerais do Ensino Fundamental, indicam que os alunos sejam capazes de: utilizar as diferentes linguagens – verbais, matemática, gráfica, plástica e corporal – como meio para produzir, expressar e comunicar suas ideias, interpretar e usufruir das produções culturais, em contextos públicos e privados, atendendo a diferentes intenções e situações de comunicação.

Com isso, num aspecto instrumental da educação dramática, permite que sobre tudo reivindique o espaço do teatro como conteúdo relevante em si na formação do educando, onde a educação surge com a necessidade do entendimento das formas mais concretas para utilização da natureza do indivíduo em que o teatro não só integra, mas dá entendimento para que o aluno venha adaptar-se com as críticas e construtivamente de conteúdos sociais e culturais de uma experimentação.

Desta forma, nasce no plano individual o desenvolvimento da capacidade artística, e no plano do coletivo como atividade grupal. A partir do diálogo nasce o exercício das relações de cooperação, respeito mútuo, aceitação das diferenças, o saber agir com os colegas resultando no poder de interação.

Assim abordam a LDB's, PCN's e suas bases sugestivas que influencia na sociedade como um todo e no processo de ensino e aprendizagem dentro dos limites que as leis estabelecem.

Neste capítulo faremos um breve desenvolvimento do ensino de arte, numa sucinta análise em algumas implicações resultantes das Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, nº 5692/71 e nº 9394/96, quando sancionadas. A questão do ensino de arte no Brasil é um tem bastante polêmico.

A arte é uma forma de expressão e comunicação humana; arte enquanto experiência estética sensível, pessoal, particular e livre, e arte enquanto produto cultural, ou seja, sendo possível ver, conhecer e reconhecer o produto do artista.

A escola é o primeiro espaço de formação da personalidade das crianças e jovens, nela é possível desenvolver a criatividade e sistematizar os contatos com as diversas artes, desde: a linguagem, o teatro, a dança, a música e as artes visuais.

Em meados de 1890 através do Decreto nº 981, de 8 de novembro de 1890 foi aprovado o Regulamento da Instrução Primária e Secundária do Distrito Federal, atribuindo ao ensino nas escolas primárias a exigência de três cursos: desenho, elementos da música e trabalhos manuais (PCN, 1997)

Entre os conteúdos para Desenho destacavam-se: linhas retas e suas combinações, princípios de desenho de ornato, circunferências, polígonos, rosáceas estreladas, curvas tiradas do reino vegetal, caules, folhas, flores, elementos de perspectiva, desenho de figura, desenho de máquinas simples, de desenho topográfico, desenho do natural, desenho de paisagem (PCN, 1997).

Para Música constavam cânticos escolares aprendidos, conhecimento e leitura de notas, compassos, claves, exercícios de solfejo, cânticos a uníssono e em coro.

Para os Trabalhos Manuais (apenas meninos) deveriam trabalhar com papel, dobrado, figuras geométricas, recortes, trabalhos com fitas, algarismos, cartonagem, caixas, estojos, carteiras, revestidos com desenhos coloridos, trabalhos de madeira, aplainar, serrar, torneados, molduras, exercícios de lima e torno para ferro, serrar, perfurar, aplainar, ajustar, torneiar (PCN, 1997).

Para os Trabalhos de Agulha (apenas meninas) deveriam trabalhar com exercícios com dobrado, tecido, trançado, elementos de modelagem, tricô em lã e em linha, crochê, elementos de costura (ponto adiante, ponto atrás, ponto de marca), bainha, serzido, remendos, costura simples (lenços, guardanapos, toalhas, aventais), noções de corte e fabrico de vestidos simples e enxoval de criança, roupas de homem e mulher, e bordado de roupas brancas (PCN, 1997).

A sua importância dentro do currículo foi constantemente reconhecida, sem, porém, se desenvolver meios para a sua efetiva aplicação em sala de aula. Questões como falta de preparo dos professores e ausência de infra-estrutura e materiais adequados sempre dificultaram o trabalho do professor de Arte no âmbito escolar que esteve comprometido com o ensino técnico, visando uma preparação para o trabalho e enfatizando o estudo do desenho gerando, por um lado, uma experimentação de estudos psicológicos influenciando a educação e a arte ao longo do século XX, e por outro, o caos, os conflitos tecnicista resultantes da

dependência cultural, delineados no ensino de arte após a implantação da Educação Artística como disciplina, na década de 70 (PCN, 1997).

A arte- e educação teve sua origem no início do primeiro surto industrial no Brasil, no final do século XIX, em função de importantes mudanças no quadro político-social do país em organizar e “sanear” a educação, a saúde e a moral brasileira. Tal investida mobilizou políticos e intelectuais da época, em função de tentar reformular, entre outras áreas, a Educação no país (PCN, 1997).

Com a Semana da Arte Moderna em 22, os modelos de educação técnica voltada para o trabalho com forte identificação ao estudo do desenho clássico e desenho geométrico começaram a ser contestados passando a valorizar a expressão infantil, estudada e fortemente enfatizada como uma expressão autêntica (PCN, 1997).

No Brasil a partir de 1930 a educação alcançou seu auge com o movimento da Escola Nova, no mesmo ano a criatividade passou a ser difundida como o primeiro objetivo de ensino, gerando um processo de repressão no campo educacional, perseguindo os professores do movimento da Escola Nova e inviabilizando a manutenção das reformas (PCN, 1997).

Quando a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional 5.692, de 1971, foi implantada na rede estadual de ensino, o que ocorreu efetivamente a partir de 1976, foi um número bastante reduzido de professores habilitados em Educação Artística, para um grande número de aulas. Então, aqueles que ministravam aulas de Desenho, Música ou Artes, adquiriram temporariamente o direito de atuar na área além da participação em encontros educacionais (PCN, 1997).

Já com o Guia Curricular de Educação Artístico, na época em que foi editado como o único documento oficial e elaborado, teve a finalidade de orientar o trabalho destes docentes. Além desse fato, esta lei estabeleceu uma educação de cunho tecnológico, voltada para a profissionalização do aluno, principalmente na escola secundária (PCN, 1997).

Nesse currículo estabelecido em 1971, as artes eram aparentemente a única matéria que poderia mostrar abertura em relação às humanidades e ao trabalho criativo. Tal fato revela a natureza da educação determinada na LDB em vigor. Era altamente tecnicista e voltada para a formação de mão-de-obra para o mercado de trabalho (PCN, 1997).

O trabalho nas aulas de arte, ou Educação Artística, como era identificada a disciplina, mesmo sendo um espaço onde a criatividade podia ser estimulada, por falta de uma formação adequada dos professores para a área de Educação Artística termo instituído

oficialmente no Brasil a partir da Lei 5692/71, por meio da qual se implantou os cursos de Licenciatura Curta, com duração de dois anos e conteúdos polivalentes e concomitantes: Artes Plásticas, Música, Teatro e Dança em uma visão redutora e adversa a algumas experiências significativas no Brasil, e aos pressupostos da Educação através da Arte e na escola, como disciplina, ainda revela a falta de prestígio e atenção à área, que dificilmente encontra condições de material e infra-estrutura para existir de fato (PCN, 1997).

O processo de democratização política do país acirrou o preconceito contra as artes na escola, não somente porque seu ensino é fraco, mas porque sua obrigatoriedade nasceu de uma exigência da lei educacional imposta pela ditadura militar. Com a atual Lei Federal 9.394, de 1996, a nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, os cursos de licenciatura passam a ser desenvolvidos no período mínimo de três anos, superando a aceitação da Licenciatura Curta de dois anos, compondo a formação de Licenciatura Plena com uma habilitação definida nas áreas de Desenho, Plástica ou Música, porém ainda insuficiente para uma eficiente prática pedagógica proposta pela atual LDB, visando à articulação de quatro linguagens artísticas: Artes Visuais, Teatro, Música e Dança (PCN, 1997).

O atual ensino de arte, superando as dificuldades próprias da sua implantação oficial, tem sido foco de constante reflexão, motivando inúmeros encontros de arte que acabaram por influenciar a formulação de alguns princípios da LDB e das Propostas e Parâmetros Curriculares em nível nacional, para o ensino de arte, como a mudança da identificação da disciplina de Educação Artística, para o nome de Arte, que corresponde mais adequadamente ao sentido da área, tendo como resultado um processo de reformas e mobilizações político-sociais que trazem à luz questões como a validade e a importância do ensino de arte dentro do universo escolar (PCN, 1997).

Apesar de ser um produto da fantasia e imaginação, a arte não está separada da economia política e dos padrões sociais que operam na sociedade. Constituem a história a partir de cada obra de arte examinada também pelas crianças, estabelecendo conexões e relações entre outras obras de arte e outras manifestações culturais. Essa necessidade corresponde a um emergente processo de reformulação educacional que atinge não só a área de arte, mas todo o sistema de educação (PCN, 1997).

Após setenta anos da aprovação do Decreto nº 981 foi aprovada a Lei nº. 4.024, de 20 de dezembro de 1961, no governo de João Goulart, a qual fixou as Diretrizes e Bases da Educação Nacional.

Essa nova lei, em seu art. 26, parágrafo único, determinava que: “os sistemas de ensino poderão estender a sua duração até seis anos, ampliando, nos dois últimos, os conhecimentos do/a aluno/a e iniciando-o/a em técnicas de artes aplicadas, adequadas ao sexo e à idade”, e mais, no artigo 38, inciso IV, a organização do ensino de grau médio deveria observar as normas e incluir atividades complementares de iniciação artística.

A Lei nº 4.024/61 vigorou por dez anos até quando foi aprovada a Lei nº 5.692, de 11 de agosto de 1971, no governo de Emílio G. Médici, modificando a nomenclatura para Educação Artística, além de fixar as diretrizes e bases para o ensino de 1º e 2º graus.

A aludida lei, em seu artigo 7º, determina a inclusão das disciplinas Educação Moral e Cívica, Educação Física, Educação Artística e Programas de Saúde nos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º e 2º graus.

Com a aprovação da Lei nº 10.639, em 9 de janeiro de 2003, no governo de Fernando Henrique Cardoso, modificou-se a terminologia de Educação Artística para “Ensino da Arte” e do corpo docente exigiu-se o conhecimento sobre a Cultura Afro-Brasileira, com a finalidade de enfatizar o significado da arte, assim como o processo histórico de transformação da sociedade e da cultura brasileira.

O artigo 26 e seu parágrafo da Lei nº 10.639 de 9 de janeiro de 2003 estabelece o seguinte:

Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira. [...]

§ 2º. Os conceitos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileira. (BRASIL, 2010).

A Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008, decretada e sancionada pelo Presidente Luiz Inácio Lula da Silva tem a finalidade de dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Vejamos o que diz o aludido artigo:

Art. 1º: O art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescido do seguinte § 6º: A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo.

Todas essas mudanças serviram para uma reflexão dos profissionais de arte já que o espaço de sala de aula necessita de novas perspectivas. Neste sentido, salientamos que o

ensino da Arte é um componente curricular obrigatório, assim como fonte primordial para construção de um sujeito ativo, criativo e reflexivo. Utilizamos os PCNs de Arte para fundamentar a importância do ensino desta disciplina para professores e alunos. Os PCNs de Arte pontuam que:

[...] A educação em arte propicia o desenvolvimento do pensamento artístico e da percepção estética, que caracterizam um modo próprio de ordenar e dar sentido à experiência humana: o aluno desenvolve sua sensibilidade, percepção e imaginação, tanto ao realizar formas artísticas quanto na ação de apreciar e conhecer as formas produzidas por ele e pelos colegas, pela natureza e nas diferentes culturas (BRASIL, 1997) (Grifo nosso).

Moura (2008) ensina que:

O conhecimento em arte amplia as possibilidades de compreensão do mundo e colabora para um melhor entendimento dos conteúdos relacionados a outras áreas do conhecimento, tais como matemática, línguas, história e geografia.

E neste processo de aprendizagem cabe ao professor propor momentos em que o aluno possa desenvolver sua criatividade contribuindo com a ampliação do conhecimento do aluno e o seu desenvolvimento cultural.

3.2 Desenvolvimento e Jogo Infantil - Negatividade

O desenvolvimento e jogo infantil, em especial sobre a relação entre adulta-criança e criança-criança, ainda é um campo fértil para discussão de propostas pedagógicas.

No desenvolvimento cognitivo da criança, as funções psicológicas superiores são de origem sócio-cultural e emergem de processos psicológicos elementares na forma de conceber a atividade humana não separando o valor da apropriação ativa que a criança faz da cultura do seu grupo, mas através da vida social, da constante comunicação que se estabelece entre crianças e adultos, ocorrendo à assimilação da experiência de muitas gerações e a formação do pensamento.

Mas nesse processo de desenvolvimento, a criança começa usando as mesmas formas de comportamento que outras pessoas inicialmente usaram em relação a ela, auxiliando-a a atender seus objetivos. E na construção do real com o pensamento silencioso, a criança executa mentalmente o que originalmente era uma operação baseada em sinal, presente no diálogo entre duas pessoas.

Tal diálogo interno libera a criança a raciocinar, a partir das exigências da situação social imediata, permitindo-lhe controlar seu próprio pensamento refletindo sobre seu próprio comportamento, e sair da indiferenciação inicial.

Numa concepção sobre o jogo infantil, a criança muito pequena está limitada em suas ações pela restrição situacional, desde que a percepção que ela tem de uma situação não está separada da atividade motivacional e motora.

Todavia, na brincadeira, os objetos perdem sua força determinadora sobre o comportamento da criança, que começa a poder agir independentemente daquilo que ela vê, pois a ação, numa situação imaginária, ensina a criança a dirigir seu comportamento não somente pela percepção imediata dos objetos ou pela situação que a afeta de imediato, mas também pelo significado dessa situação.

A ação da criança é regrada, então, pelas ideias, pela representação, tendo a brincadeira fornecer um estágio de transição em direção à representação, desde que um objeto pode ser um pivô da separação entre um significado e um objeto real.

O brinquedo simbólico das crianças pode ser entendido como um sistema muito complexo de “fala” através de gestos que comunicam e indicam os significados dos objetos usados para brincar. A chave para toda a função simbólica da brincadeira infantil é, portanto, a utilização pela criança de alguns objetos como brinquedo e a possibilidade de executar com eles um gesto representativo.

Desta maneira, os jogos, assim como os desenhos infantis, unem os gestos e a linguagem escrita, considerando a brincadeira do faz-de-conta como de grande contribuição para a aprendizagem da linguagem escrita pela criança.

No desenvolvimento da imaginação associando-se diretamente à aquisição da fala, que facilita a formação de representações sobre objetos, permiti à criança imaginar um objeto que ela nunca viu antes, assim a criança aprende a separar-se de uma ação real através de outra ação, desenvolvendo a vontade, a capacidade de fazer escolhas conscientes e operar com as coisas a levá-la ao pensamento abstrato.

Logo, o jogo infantil e a brincadeira se relacionam com o desenvolvimento, colocando-os no comportamento da criança, situações do dia-a-dia e num desenvolvimento proximal da criança que nela se comporta além do comportamento habitual de sua idade, criando um novo tipo de atitude em relação ao real. Ao pensarmos na forma de arte do jogo

infantil é preciso que o adulto tome em consideração a diferença entre o que a criança faz na realidade e o que nós sabemos e entendemos.

Porque a raiz do jogo infantil é a brincadeira de representar o “jogo” como uma brincadeira de oportunidade e de encorajamento gerenciados por uma mente adulta. Com isso o desenvolvimento e jogo infantil apresentam-se como uma fusão de processos biológicos, sociais e psicológicos de pessoas em interação com a sua cultura e entendimento com a transformação no tempo.

Hoje já se sabe que as crianças pequenas devem ser estimuladas a adquirir autonomia na solução de problemas e para isso é preciso dar a elas liberdade para explorar o mundo ao seu redor tendo no imaginar uma visão pedagógica do atendimento da criança pequena, significando escolarizar as rotinas, deixando de lado a dimensão lúdica.

O brincar estimula o aprendizado e deve ser posto em primeiro *plano na preparação das atividades*. O mesmo vale para a música, o ouvir, o contar história e o *teatro na sua amplitude*, e com a mudança de mentalidade vem à conquista mais importante desse período de renovação, pois é dela que decorrem as demais.

Num comportamento diferente do adulto com relação ao teatro, a criança contribui de maneira honesta e verdadeira dando a ela liberdade pessoal nas suas experiências, diferenciando-se nos seus comportamentos quanto a sua inteligência sensório-motora com idade de (0 - 2 anos); no pensamento pré-conceitual com idade de (2 - 4 anos); no pensamento intuitivo com idade de (4 - 7 anos); nas operações concretas com idade de (7 - 11 anos) e nas operações formais com idade de (11 anos). O jogo dramático é aceito pela criança com naturalidade porque ela o incorpora ao seu repertório de jogos de “faz-de-conta” e entrega-se espontaneamente à sua prática”. (REVERBEL, 1979, p. 09)

O termo “Jogo Dramático” é amplamente usado adotando a brincadeira que possibilita às crianças se expressarem pela voz e o uso do corpo e mediante a improvisação feita por elas dispensando qualquer técnica de representação teatral (atores) sendo apenas um processo de autoconhecimento, expressão ou aquela que é gerada da brincadeira ou vice-versa.

Sendo o brinquedo um recurso de mais importância para o desenvolvimento da criança, e desenvolvido nela o intelectual, o emocional e o social, expressando-se mais precisamente. Segundo Machado; Arantes (2005, p. 213):

É preciso tomar muito cuidado com a escolha e a explicação das atividades desenvolvidas nas aulas teatrais. Os professores devem ficar atentos. (...) E isto diz respeito tanto a exercícios e jogos quanto à construção e ensaios de um espetáculo a ser apresentado.

As crianças de hoje, não são mais as crianças de ontem. Deixar a criança crescer com o tempo dando-lhes a certeza de ser ela própria, inesgotável, única, original, descobridora da sua própria face, segura de si como pessoa, aventurar-se em suas fantasias, habitua-se com a criação.

Terá sido o adulto inteligente, usando a arte como uma descobridora de todos os seus sentimentos e anseios para com a criança usando-lhe seu caráter lúdico, descarregando suas emoções, frustrações, fantasias, imaginações, onde o texto na escola faz na abordagem da função propriamente dita o conhecimento da linguagem.

Na teoria que embasa a brincadeira, há muita confusão sobre o significado das palavras brinquedo, brincadeira e jogo. No dicionário, os significados se equivalem, no entanto, no caso comum, brinquedo é usado para objetos como boneca, bola, carinho, etc., como também, brincadeira remete à ideia de ação e movimento, e envolvem os tradicionais esconde-esconde, ciranda, casinha e outros, e o jogo é uma atividade competitiva com regras e procedimentos, como nos jogos de tabuleiro ou esportivos.

A legislação nos direciona para um entendimento que a sala de aula é o espaço de conhecimento, e que nela é essencial trabalhar saberes que são fundamentais para a construção de sujeitos pensantes, reflexivos, conhecedores, críticos, criativos e capazes de atuar em sociedade, além de ser primordiais no processo de entendimento social, no mundo do trabalho, da arte, na política e na formação plena do sujeito.

Observamos com isso que tanto a Constituição Federal de 1988 quanto a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional mencionam repetidamente a importância do desenvolvimento de um conhecimento em arte como possibilidade de manifestação e compreensão da cultura.

3.3 A cultura popular como forte elemento do Teatro de Animação

Trabalhando Boneco/Fantoches com recicláveis numa contribuição importante à experiência dramática infantil na confecção e manipulação deste boneco, tendo em vistas à

utilização em atividades pedagógicas e recreativas. Sendo um recurso extremamente importante, não apenas nas histórias contadas, mas também no sentido de criar interfaces com as diversas áreas de conhecimento que estão implícitas neste processo.

O trabalho lúdico, o elemento de faz-de-conta, o exercício de imitação e jogo dramático, oculta (para que o boneco fale) os aspectos interativos que demandam desta atividade onde certamente implicam bons resultados, tanto na sala de aula, como também fora dela.

A auto-expressão é um elemento fundamental na formação do ser humano. É no exercício de exteriorização de sentimentos que crianças e adultos estabelecem relações, num processo dialético de autoconhecimento e reconhecimento do outro. A necessidade de “sair de si” gera a possibilidade de novos encontros, outros olhares, significados diferentes para aquilo que já é significativo.

É pela arte que nos apropriamos deste conteúdo e, como aventureiros, nos lançamos neste mundo de “faz-de-conta” e, neste jogo imaginário nos entregamos ao prazer de ser aquilo que queremos ser. É através do processo de brincar, que se encontra a raiz do ser humano, pois quando adultos forjam-se as condutas e os comportamentos. Neste sentido, é importante destacar o papel da escola porque, se mesmo antes do nascimento o brincar já fazia parte do universo infantil, é na vida escolar que este universo se amplia e se estrutura.

Portanto, o espaço escolar se coloca como condição indispensável no fomento à expressão infantil. Isto, contudo, não acontece ao acaso, no espontâneo.

A criatividade e a expressão não são capacidades naturais com níveis inalteráveis, obedecendo à mesma mobilidade e abrangência que a vida do indivíduo possui. À vitalidade da expressão e da criatividade correspondem fases de evolução, ou estruturas organizadas e caracterizadas, de forma que se torna possível a sua observação pelo jogo dramático, pintura ou grafismo. (LOPES, 1989, p. 59)

No entanto, àqueles que estão envolvidos no processo educacional, de maneira consciente, refletida e intencional, favorece a expressão, criando ambientes e situações que permitam a sua manifestação, quer individual, quer coletivamente. “Infelizmente, a maioria de nossas escolas mantém ainda um ensino tradicional, responsável pela limitação da criatividade do aluno.” (REVERBEL, 1997, p. 29). Neste sentido, faz-se necessário que o

trabalho pedagógico esteja orientado à expressão criadora, como parte integrante do desenvolvimento do aluno em todas as áreas do conhecimento.

Todavia, muitos docentes limitam-se ao seu espaço escolar ou até mesmo a uma pequena área de atuação. Assim, o que poderia estar servindo como contribuição de atividade, acaba ficando no esquecimento, ou melhor, no desconhecimento daqueles a quem realmente interessa estas práticas.

E no estudo da tradição milenar do boneco no jogo de “faz-de-conta”, o prazer de fazer a alegria de criar, o expressar, o jogar e o brincar tem uma significação e um encantamento próprio, além, é claro, de suas funções. Mas, quando esta expressão, este jogo e este brincar vêm acompanhados de um “fazer”, com um jeito de “feito por mim”, como objeto de criação, eles adquirem uma outra dimensão. Envolvem-se de alegria, de prazer e de magia. Ganham ares de exclusividade, com uma indescritível admiração. É desta maneira que podemos situar o teatro de animação em sala de aula.

Para o aluno que cria nada mais curioso e emocionante do que perceber, saindo de suas mãos, a partir de materiais descartáveis, um boneco que, aos poucos ganha forma, cor, aparência, identidade e até uma vida própria. Concretiza-se, assim, a integração entre as diversas linguagens artísticas e estas fronteiras são ultrapassadas, invadindo outras áreas do conhecimento.

Hoje, aos poucos, o boneco vem recuperando-se e proliferando-se, não como elemento de entretenimento, mas como algo vivo que não pode ser reduzido a um objeto decorativo. O trabalho com o títere não pode desligar-se nem de um trabalho literário, nem de um trabalho corporal, nem de um trabalho rítmico. Existem três processos intimamente ligados: a criação das histórias, a criação plástica e a representação dramática.

O trabalho com articuláveis é uma experiência que vem se desenvolvendo aos poucos com alunos. Inicia com certa timidez de quem está preocupado com as primeiras incursões pelo mundo da experimentação com recicláveis diversos, em que a perspectiva de fazer fantoches é motivo de curiosidade e expectativa para muitos alunos onde se encontra nas séries atuais e anteriores do ensino fundamental.

É desnecessário o uso de modelos, pois, o que realmente permite é que o trabalho aconteça como processo de criação é o *formato* aparecem em cada um dos recipientes trazidos

como - orelhas de papelão, olhos de tampa de refrigerante, antenas de recortes de embalagem e etc.; *o esqueleto; a pele do boneco* - feito em grude, para revestir este esqueleto, recebendo uma, duas ou três camadas de “pele”.

Pode-se notar a partir destas etapas o ouvirem dos sons das articulações de um, dois e até mais bonecos que cada aluno constrói – podendo ser uma família de macacos, um personagem alienígena ou um animalzinho de estimação. Como seqüência vem à identificação e, a história (texto) daquele que, a partir deste momento, terá uma vida própria, um registro de identificação e uma existência.

Em grupos, a história pessoal de cada um dos bonecos entra em jogo e interage através da montagem de uma estrutura dramática que, após escrita – com as falas e atuação de cada um dos personagens – é apresentada num pequeno palco, sendo assistida e debatida posteriormente pelos colegas, quando o boneco introduz-se como um terceiro convidado ao ritual exigindo, pó si mesmo, uma transfiguração a mais do que é visível cenicamente e, ao mesmo tempo, pede à imaginação que ele se torne pura fantasia.

No texto, destaca também a importância das músicas nas apresentações desses mamulegueiros, com a mistura de instrumentos como a zabumba, rebeca e triângulo dando harmonia e um clima de festa às encenações no mundo lúdico do teatro de bonecos, objetos e sombras.

Segundo Bizzocche (2003), as atividades culturais estão divididas em dois setores: o das atividades pragmáticas ou utilitárias e o das atividades hedônicas nelas incluem as atividades culturais (ciência, arte, esporte e religião) e as pseudoculturais.

De modo geral as atividades culturais apresentam ambas as funções, contudo ora prevalece uma ora outra podendo nos referir em atividades puras e aplicadas. Analisando a arte pura e a arte aplicada, o autor, comenta que a arte aplicada é *comumente usada para designar certas atividades que mantém traços em comum com a arte e com a técnica*. Define Bizzocche (2003) a arte aplicada como: “[...] todo discurso que apresente tanto a função estética (hedônica) quanto a função utilitária (pragmática), sendo esta última predominante sobre aquela, ou sendo ambas igualmente importantes”.

Afirma também, que não pode haver arte aplicada se não houver uma arte pura a ser aplicada. Sendo assim, a arte pura é toda manifestação artística que não possua finalidade utilitária, ou cujas funções utilitárias sejam menos importantes que a função estética. Entre as

artes puras estão: a música erudita, a música popular, a poesia lírica, as artes plásticas e entre as artes aplicadas estão à música sacra, à música militar, à decoração, ao design, à cenografia e etc.

3.4 O Teatro de Animação: numa abordagem complexa e multirreferencial

Como nos diz o Prof. Borba (2001) a multirreferencialidade vem contra o reducionismo da crítica e da criação científica. Surgida na década de 60 com Jacques Ardoino e Lourau defendendo o jornal de pesquisa – um dispositivo que ao ser construído sinaliza para um processo em seu registro diário, um instrumento necessário ao professor pesquisador, possibilitando uma leitura plural, de diversos ângulos, propondo uma diluição de fronteiras disciplinares, a partir de instrumentos teóricos, econômicos, sociológicos, antropológicos, filosóficos.

Há um grupo de pesquisadores, no Departamento de Educação da Universidade de Paris VIII, França, que há quase quatro décadas pesquisa a avaliação qualitativa, o pensamento qualitativo, e, portanto, a multirreferencialidade na formação e na pesquisa. Alguns deles são Jacques Ardoino, Guy Berger, René Babier, René Lourau, Georges Lapassade, Alain Coulon, Michel Lobrot, Antoine Savoie e Patrick Boumand (BORBA, 2001).

Ao falarmos em Teatro de Animação, vem-nos a mente logo sua composição tríplice: o boneco/objeto, o texto/dramaturgia, e o aluno/ator/manipulador/platéia/público. Nessa grande linguagem artística, encontram-se partículas corporativas para que ela aconteça. A construção plural do desenvolvimento artístico ultrapassa as bases teóricas da sua composição referencial e constrói bases que nos ligam a composição do espetáculo na escola enquanto dado multirreferencial. A função das referências é levar o sujeito a criar e buscar novos dados, outras impressões do fazer artístico estético. A estética é um dos fios condutores básicos para a percepção de uma obra que se constrói e/ou aprecia, é na construção, desconstrução e reconstrução e enquanto processo que encontramos a organização do pensamento sensível e significativo.

O grupo constrói, reconstrói, adapta, traz novas vertentes do pensamento a liberdade de criar, de dar sentido a percepção estética escultórica tridimensional ou mesmo bidimensional (Teatro de Sombras), a estética da animação de um corpo humano e construído,

com seu querer fazer, pois o querer fazer está no *autorizar-se*, que é um conceito multirreferencial que designa as competências do ser humano p^{er} a gerir-se, responsável por si, também criador de seus próprios caminhos, disponibilização e capacidade de tornar-se autor. Segundo Borba (1997, p. 81):

O ato de autorizarmo-nos, no cotidiano nosso, requer decisões de fazermos ou não esta ou aquela coisa. Ao fazermos algo, autorizamos-nos. Esse autorizar-se, nele podemos ser sujeitos ou objetos. Sujeitos quando compreendemos as implicações múltiplas dos nossos atos, objetos quando a compreensão dessas implicações escapa-nos.

As conectividades estruturais da criação cênica inserem e constextualizam a função multirreferencial do Teatro de Animação enquanto linguagem de pensamentos estéticos, visando dessa forma dar corpo ao objeto de pesquisa teatral enquanto arte do *bricoleur*. Essa inter-relação introduz o sujeito na multirreferencialidade enquanto ator/autor da experiência vivida.

Outro conceito multirreferencial, a bricolagem tem por objetivo a junção de elementos que favorecem a constituição de um corpo, de um todo que se organiza através de fragmentos; a ciência, para aqueles que optam pela pesquisa numa abordagem multirreferencial, não escapa da bricolagem como elemento essencial na junção de idéias, de teorias e intenções que se complementam e por si só, constituem-se como multirreferencial. Reforça-nos Borba (1997, p. 153-154)

A bricolagem, esse trabalho artesanal da inteligência face às coisas e às situações, exige, como condição sine qua non a capacidade do pesquisador criar, [...] no correr do fazer, sentindo suas ações, na sua cotidianidade, isto é: é necessário que ele, bem ou mal se autorize.

Encontramos em Lapassade (1998, p. 126), citado por Joaquim Barbosa em seu livro *Multirreferencialidade nas ciências da educação*, que:

[...] a noção de bricolagem poderia servir para designar uma dimensão habitualmente oculta, mas essencial, do trabalho de campo, ao mesmo tempo em que, ainda no meu julgamento, a bricolagem metodológica e também conceitual é permanente [...] funciona com a mesma intensidade nos empréstimos que se faz a diversas escolas e teorias para fazê-las convergir para um mesmo objeto de pesquisa e, desta maneira, esclarecê-lo através de múltiplas perspectivas.

Conceitua-se assim, a multirreferencialidade como um modelo que busca explicações no fazer ciência, apropriando-se de fontes referenciais, descobrindo suas implicações e

complexidades; e a bricolagem enquanto junção de ideias e experiências em seu aspecto dinâmico, experimental e conceitual. Ardoino (1998) “reivindicando várias óticas para a leitura de dados, no prolongamento de seu trabalho sobre o conhecimento comum”.

Permite-nos pensar que as resistências das comunidades populares diante do processo de urbanização, do trabalho industrial alienante e das condições de miséria, suas condições de sobrevivência, superando epidemias, subnutrição e sem possibilidades de estudar, foram forjados historicamente e continua até nossos dias.

A formação do contexto urbano juntamente com a revolução industrial e a forma predominantemente burguesa que se estrutura nas cidades, colocaram a cultura rural, camponesa - que origina a cultura do povo, em contraposição à cultura urbana que se forma e domina o processo civilizatório moderno.

Neste período, constrói-se a concepção burguesa da propriedade, o homem pode dispor de seu corpo, a crença no progresso material é extensível a todos. O tempo produtivo e a questão de: Como trazer o resíduo para dentro da sociedade produtiva? Ou, como se livrar deles? Como eliminar os bolsões de miséria? Neste contexto, o conceito de cultura popular foi sendo construído historicamente, como área de conhecimento, podendo auxiliar no controle da multidão perigosa.

As transformações nas vidas das pessoas, causadas pelo processo de urbanização, resultaram em revoluções políticas e industriais que trouxeram, de forma lenta e radical - a modernidade. O romantismo é a expressão deste novo ritmo de vida, um gênero literário popular – introduz uma nova modalidade narrativa, crimes, moda, novelas, notícias - que encontram um mercado emergente. Segundo Ortiz (1992, p. 64-65):

Para os intelectuais burgueses as classes populares não possuíam nenhuma cultura e se caracterizavam pela ‘falta de civilização’. A escola e o serviço militar seriam mecanismos de promoção da cultura urbana. Por outro lado, os ‘folcloristas’ conferem aos ‘camponeses idealizados’ uma tradição em vias de extinção, ligando cultura popular ao passado, em choque com a civilização, sendo eliminada ou confinada aos museus – fechando os horizontes para pensar ‘como’ as manifestações populares são ‘recriadas’.

Outra importante característica apontada por Ortiz (1992, p. 66) é que a descoberta da cultura popular pelos intelectuais em todos os países tem um traço comum - ligados à identidade nacional – que o faz afirmar que: “a cultura popular é parte da construção do Estado Nação”.

Nos países latinos os produtores de cultura popular lutam contra o colonialismo e o imperialismo, constituindo uma dimensão política para a cultura popular, além da disputa entre os intelectuais que produzem longe das capitais, tornando-se um contraponto à produção cultural dominante que os exclui, porque eles insurgem contra a cultura da corte na dicotomia entre consciência regional versus traço centralizador do Estado.

Pontuamos estas diferentes abordagens, construindo um sentido, para olharmos sem ingenuidade a cultura popular. Importa-nos não naturalizarmos, sem refletir, as versões oficiais. Portanto, quando nos referimos a cultura popular, estamos nos referindo a pluralidade cultural, gerada pela formação heterogênea da população, com diferentes costumes, usos, hábitos vícios e crenças, adotando uma postura não hierarquizada.

Na América, em 1888, é fundada a American Folklore Society voltando-se cada vez mais para os estudos relacionados à vida do homem e da mulher comum. No Brasil temos estudiosos como João Ribeiro, Arthur Ramos, Renato Almeida, cada qual defendendo uma linha de pesquisas, baseadas ora na psicologia, ora na antropologia cultural. A cultura popular escapa a qualquer exclusivismo ela perscruta a vida do povo em seus elementos materiais e imateriais, pois o lado espiritual da cultura se completa nos usos, costumes, vícios, práticas e técnicas.

Ela também apresenta o estudioso Florestan Fernandes, sociólogo que analisou a cultura popular brasileira, os fatores culturais e o progresso. Segundo ele, isto tudo não se processa uniformemente na sociedade, havendo camadas da população que não participam do desenvolvimento ou apenas acompanham, com um retardamento evidente. Na sua análise, a cultura popular seria o estudo dos elementos culturais praticamente ‘ultrapassados’.

O termo popular apresenta várias acepções, pode significar o que pertence aos estratos inferiores da população. Finalmente, concordamos com a definição de popular: é o que pertence à maioria dos homens e mulheres. O conceito de cultura é retomado, na visão de Freire (2003, p.136) como sendo: “todo fruto do trabalho do homem, transformando a natureza, é cultura”

A pluralidade das culturas e suas formas dinâmicas, constantes relações e mudanças no mundo moderno recebem uma classificação, que segundo Frade (1997, p. 19) representa “a cultura na concepção moderna, subdividida em cultura erudita, cultura popular e cultura de massa”.

A cultura erudita – oficial - é fruto do trabalho do homem e da mulher culto, ou seja, é legitimada pelas Instituições que valorizam este saber, é o caso das Universidades e Instituições Científicas.

Quando produzida pelos homens e mulheres que não vivenciam a cultura das classes dominantes, chama-se cultura popular, recebendo a nomenclatura da classe dominante. Esta cultura popular é estabelecida através de relações familiares, relações de vizinhanças, pela participação rotineira e interativa.

A cultura de massa “é decorrência do desenvolvimento industrial [...] impulsionada pelos meios de comunicação [...] marcando o atual estilo de vida do homem e da mulher contemporâneo do meio urbano-industrial”. (FRADE, 1997, p. 20). Nela as produções culturais são produtos a serem integrados ao mercado, gerando lucro.

Sendo assim, o aprendizado vai ocorrer pela observação, imitação, pelas experiências decorrentes de um contato físico imediato, com a percepção e sensibilidade do homem, formando variantes ou diversificações.

O anonimato é uma das características da cultura popular, ele ocorre num processo que tem início numa criação individual que aos poucos é aceita pela coletividade, vai se modificando numa lenta elaboração, até tornar-se anônima, porque o autor se perdeu na memória, marginalizando autorias e eliminando propriedades. Porém as criações devem ser dadas seus créditos dentro das referências de origem a que se localiza e alcança. Hoje podemos e acentuamos a autoria as obras da cultura popular.

A cultura popular vive não em estado de pureza, mas em estado de adaptação constante, em contato com a realidade social. As dinâmicas da cultura popular, dos fenômenos culturais, não são coisas mortas, são realidades concretas, dinâmicas, em constante readaptação às novas formas assumidas pela sociedade.

Desta forma, as ações com Teatro de Animação apresentam componentes da cultura popular, como reinterpretação de alguns elementos, que foram adaptados à realidade de seu público infantil, juvenil e adultos, alterando formas, destino e funções, como estamos refletindo nesse diálogo entre popular e erudito, que nos proporciona viver com ganhos e perdas e vice-versa.

Ana Maria Amaral, especialista do Teatro de Bonecos no Brasil, ajuda-nos a caracterizar melhor os elementos desta arte e de sua história no Ocidente. Nascida em São Paulo, formada em Filosofia e Biblioteconomia. Entrou em contato com fantoches

rudimentares, para atrair crianças carentes e descobriu o fascínio que eles podiam exercer. Em 1959, morou em NY, entrando em contato com outras formas de Teatro de Bonecos. Retornando ao Brasil, em 1970, dedicou-se às experiências neste campo, criou o grupo CASULO ganhando vários prêmios. Lecionou Teatro de Animação na USP/ECA. É a primeira doutora, entre nós, nesta área, abrindo assim caminhos para novos pesquisadores.

O teatro pode despertar lembranças nas crianças, realidade e jogo se fundem, de forma que os sofrimentos encenados podem converter-se em sofrimentos autênticos, surras encenadas em surras reais. Tem possibilidades libertadoras em função das forças que são capazes de despertar, por isto expulso da pedagogia burguesa.

As brincadeiras interativas, de imitação de situações do cotidiano, por gestos e cantos, proporcionam subsídios para a compreensão da brincadeira como ação livre da criança, dando suporte aos professores/as. O brincar não pode se restringir ao parque ou a sala especial de brinquedos, estando ausente da proposta pedagógica que incorpore o lúdico como eixo do trabalho infantil. A brincadeira pedagógica possibilita a educação menos formal, mais integradora, voltada para o ser humano racional e sensível.

Para a Profa. Dra. Ingrid Koudela (2002, p. 18) “o valor educacional da arte reside na sua natureza intrínseca, e não precisa de outras justificativas. A arte é um meio para a liberdade da mente humana, objetivo real e último de toda educação.”

O teatro infantil, como forma de expressão e possibilidade de aprendizado, não pode querer substituir a presença e atuação do/a professor/a. Este problema é sinalizado por Koudela quando aborda o teatro para crianças, na década de 70. Koudela (2002, p. 92) diz que:

As peças infantis de São Paulo tinham o teatro como um braço da educação formal [...] o problema é que a preocupação pedagogizante exclui a fruição de arte pela criança, reduzindo a platéia infantil à categoria de alunos, aos quais devem ser ministrados ensinamentos.

A crítica acima nos faz analisar como a criação carrega em seu bojo um modelo e uma concepção de Educação, fruto da experiência do adulto educado. As relações entre os adultos e as crianças, nos espetáculos infantis, sugeriam o adulto/artista, detentor de um poder e conhecimento, assegurados por sua idade e o receptor/criança, desprovido desse saber/poder.

Como aparecem estas relações? Koudela (2002, p. 93) esclarece que “as mensagens transmitidas nas peças são verdades a serem aprendidas, (há) quebra da ação dramática e o lúdico (é) usado para adoçar a lição.”

Existem experiências interessantes no teatro infantil que partem da observação do jogo espontâneo da criança e dele retiram valores para a formulação do espetáculo. Usa-se materiais simples, sucatas, mostram as transformações dos objetos, que qualquer coisa pode virar outra qualquer, enfim, encontram no universo infantil, matéria e material para montar o espetáculo, gerando descobertas em grupo. Concordamos com Benjamin (2002, p. 93) que diz: “o coletivo irradia forças poderosas.”

Preocupar-se com o conteúdo e a forma de apresentar os temas, através de perguntas lançadas, interrogações que provocam um detalhamento das observações, estimulam o jogo, reafirmam o grupo, trazem novas propostas, propõe momentos de síntese das observações, despertam curiosidade e trilham o imprevisito, ampliando fronteiras. Neste sentido destacamos as contribuições de Benjamin (2002, p.114 a 118):

Não importam as conclusões, mas as tensões das encenações – verdadeiros educadores [...] ‘a improvisação é central’ no exercício teatral – é onde ‘emergem os sinais e gestos da criança’, componente com força revolucionária [...] ‘o que se extrai a força como desempenho acabado, perde em autenticidade’.

A encenação é uma pausa criativa, onde as crianças ‘sobem ao palco e ensinam aos professores/as. A disciplina, quando exigida da criança pelo adulto, são seus estigmas – não podem exercer domínio formal sobre as crianças. Será que a escola ousaria implementar as reformas necessárias para preparar todos, inclusive os mais desfavorecidos para o novo estado de espírito, de liberdade?

Os livros infantis despertam alegria na criança, pedem sua participação. Revelam-nos uma extraordinária sensibilidade na abordagem dos temas lúdicos, do universo da criança que é regido pela lei da repetição. (BENJAMIN, 2002, p. 101).

A criança deseja saber como os brinquedos são feitos. Isso estabelece uma relação viva com suas coisas. Brinquedos com centenas de linguagens e formas diferentes, feitos em madeira, argila, osso, feltro, papel maché, sozinhos ou em combinações, modelados na casa do camponês após o trabalho e pintados em cores vibrantes. Brinquedos de porcelana ou argila, as bonecas que recebem das crianças, aquela confissão grandiosa, quando balbuciam aos seus ouvidos o que importa se eu te amo.

Portanto o brinquedo, a brincadeira e o jogo para sensibilizar as crianças podem ser utilizados para a construção de um aprendizado lúdico e prazeroso. Vejamos a experiência que Benjamim (2002, p. 135) teve com as marionetes, rememorando momentos de sua infância:

Quero contar as lembranças que possuo da apresentação do Teatro de Marionetes de Berna, em 1918. Na realidade, esse teatro de marionetes era uma tenda mágica. Havia uma peça teatral por noite. Antes, porém, apresentavam-se os seus bonecos artísticos.

Nossa proposta é que o Teatro de Bonecos represente com seus elementos essas possibilidades para seus espectadores. Este parece ser o desafio para artistas do teatro infantil – instigar modificações, sensibilidades, imaginação nos espectadores – por meio das formas e dos conteúdos de suas peças teatrais.

Diante de algumas experiências vivenciadas nas escolas da cidade de Maceió pude notar as dificuldades de professores e artistas, na tarefa de dar aula de teatro, escrevendo artigos e buscando dialogar e trocar conhecimentos ricos para o trabalho em sala de aula.

Importa-nos entender essa contribuição, buscando instigar os/as professores/as, na apropriação do fazer teatral com bonecos e permitir atividades estruturadas de teatro nas salas de aula.

Preocupado com a interface do teatro em relação às disciplinas escolares, destacamos os conteúdos relacionados com a expressão: cores, formas e volumes. Na matemática a série numérica: igualdades e desigualdades e os deslocamentos espaciais, pontos de referência e localizações. Quem não se lembra do monstro desengonçado da Vila Sésamo, dizendo: Eu quero estar lá! Podemos fixar conceitos por meio da brincadeira. Para explorar conteúdos das ciências sociais, ele sugere atenção aos grupos familiares, os companheiros de sala, valores e afetos. Na língua, valoriza a linguagem oral, o diálogo, narração e escuta compreensiva.

O desafio que se coloca é de ao mesmo tempo valorizarmos a cultura oral, que a atividade teatral permite e estimula, e a escrita, como formas culturais diferentes, plurais que são constitutivas da realidade social, sem empobrecer ou desqualificar nenhuma delas.

A arte da conversação requer o tempo da narração, que possibilitam uma vivência formadora/transformadora. Ao narrar, o/a narrador/a se transforma e o ouvinte também. E assumindo as diferenças dos lugares de onde os narradores se posicionam é que construiremos a igualdade da relação.

A experiência de construir seu boneco ou mesmo sua máscara propicia à criança, usar seu potencial expressivo, perceber diferentes partes do corpo: extremidades, articulações e músculos, o gesto para produzir mensagens e explorar movimentos. São possibilidades de perceber que não somos apenas cabeça, rompendo, a nosso entender, com a lógica mecanicista.

Como sugestões propomos que após a construção de um boneco ou mesmo máscara, pequenas situações dramáticas podem ser desenvolvidas como, por exemplo, um desfile dos personagens que se apresentarão em sala de aula dizendo seu nome, quem é e o que tem vontade. Depois, em grupos de 3 a 4 personagens irão inventar uma história, no improviso, inclusive registrando o poder negatricoinal que a improvisação faz aflorar nas pessoas. Não se visam resultados, a princípio, é pura diversão.

O importante na atividade é agregar as dificuldades aos poucos, constituindo os elementos do teatro: o primeiro elemento é a SITUACÃO como uma viagem num ônibus, explorando um lugar desconhecido, de férias, na praça etc.

O segundo é o CONFLITO ou PROBLEMA entre os personagens, esta é a condição para que exista teatro. Exemplo: estão perdidos num lugar desconhecido, tem fome e não há nada na geladeira, viajam para uma cidade importante, um animal selvagem os persegue, entre outros.

A consciência da estrutura dramática é essencial para o/a professor/a. Revelar estes elementos característicos do código teatral é o desafio principal em relação à criança. A tarefa do docente é orientar a atividade para que seja um processo de aprendizagem. Estimular a criatividade e o desenvolvimento em grupo. Observar pontos de tensão e fomentar o respeito às diferentes ideias. O terceiro elemento é a FINALIZAÇÃO: as resoluções dos problemas abordados.

Concordamos que o importante é a liberdade de exercitar a escuta compreensiva e adequação da resposta. Isto pode ajudar a criança a desenvolver no futuro a capacidade de melhor se expressar.

A relação do/a professor/a, com o trabalho teatral coloca-no diante de suas próprias lembranças. As pessoas que qualificaram sua infância como positiva procuram dar 'continuidade' àquilo que viveram, dão valor a essa vivência e procuram transmiti-las aos estudantes. "As pessoas que tiveram vivências negativas projetam seus próprios desejos, na

procura de compensar, ou não mudam sua postura, não investem, nem valorizam o lúdico.” (SIMSON; PARK; et al, 2001, p. 116).

Por isso, é importante destacarmos o pensamento de Borba (2001, p. 117):

A capacidade de observação do professor-pesquisador torna-se mais eficiente, mais penetrante, quando armada conceitualmente por elementos teórico-práticos de diferentes disciplinas ou teorias. É a ciência em mutação, em construção. É através da multidisciplinaridade, da multirreferencialidade, que a etnometodologia enriquecerá seus componentes metodológicos ampliando seu potencial de análise das situações.

Portanto, quando focamos o olhar para a escola facilmente percebemos que a inserção de atividades culturais representa o caminho ideal para uma concepção de educação num ambiente multiferencial.

3.5 Processos criativos

Nos estudos da trajetória das oficinas buscamos nos juntar aos autores escolhidos para formar as bases de nossa análise.

3.5.1 Teatro de Bonecos

3.5.1.1 Aldeia Kariri Xocó

Foi elaborado para atender a solicitação referente à melhoria da qualidade de vida de jovens índios/as da comunidade indígena Aldeia kariri Xocó situada na cidade de Porto Real do Colégio, que estavam tendo dificuldades no uso do preservativo e na prevenção do vírus HIV e AIDS, devido ao alto índice de jovens em situação de risco e vulnerabilidade social; dirigido para o treinamento de seus jovens e familiaridade com o preservativo. A oficina foi de Teatro de Bonecos unindo as técnicas de papel mache e cabaça - fruto encontrado na própria floresta indígena; foram desenvolvidas, a partir de perguntas simples, mas de relevância como: Por que usar preservativo? Como colocar o preservativo? O que é o nosso corpo? Estas foram as questões que nortearam a oficina.



Imagens: Bonecos Mamulengos, técnica cabaça com papel machê
Fonte: Elaborada pelo autor da pesquisa

Cada índio/a construiu seu boneco e suas relações dramáticas para com o outro. A questão era porque o índio não queria usar preservativo com outro índio e fora da aldeia ele as vezes usava e outras vezes não usava. Nessa questão proporcionamos uma reflexão da importância da camisinha e seu uso e as relações de índio/a e não índio/a, que não é das mais fáceis visto que a cultura indígena ainda é muito forte em alguns pontos, mesmo se autorizando a fazer ações advindas dos não índios/as. Daí trabalhamos o pensamento em cima do que é existir, da importância do corpo e do único dom na terra que é ter esse corpo e o único talento que é fazer esse corpo permanecer vivo. Então a partir desses esclarecimentos começamos a refletir sobre as similaridades do corpo do/a índio/a e do não índio/a e da importância da preservação do corpo nessa terra, na pensamento: tenho corpo, logo existo.



Imagens: Etapa inicial da modelagem do boneco com cabaça e papel machê
Fonte: Elaborada pelo autor da pesquisa

3.5.1.2 Escola de Artes José Zumba – CEPA

Esta escola existe com o objetivo de atender aos estudantes das onze escolas regulares do complexo do CEPA. Assim desenvolve-se aulas de desenho, pintura, escultura, teatro, dança, musica e teatro de animação. Desenvolvo atividades docentes há mais de dez anos nesta escola. Nos últimos três anos com teatro de animação.

Pesquisamos e desenvolvemos vários tipos de bonecos, técnicas, materiais e formas de animação. Abaixo temos alguns exemplos.



Imagens: Bonecos articuláveis de manipulação por varas
Fonte: Elaborado pelo autor



Imagens: Bonecos tipo Mamulengos técnica de Pet e meia
Fonte: Elaborada pelo autor da pesquisa

Curso de Pedagogia – CEDU/UFAL

Fase inicial da produção realizada com estudantes do 8o. Período de Pedagogia, na disciplina Artes e Educação, ministrada pelo Prof. José Acioli Filho, da UFAL, em 2009.



Imagens: Bonecos tipos Mamulengos, técnica de papel machê
 Fonte: elaborado pelo autor da pesquisa

3.5.2 Teatro de Máscaras

Teatro de Animação – ICHCA/UFAL

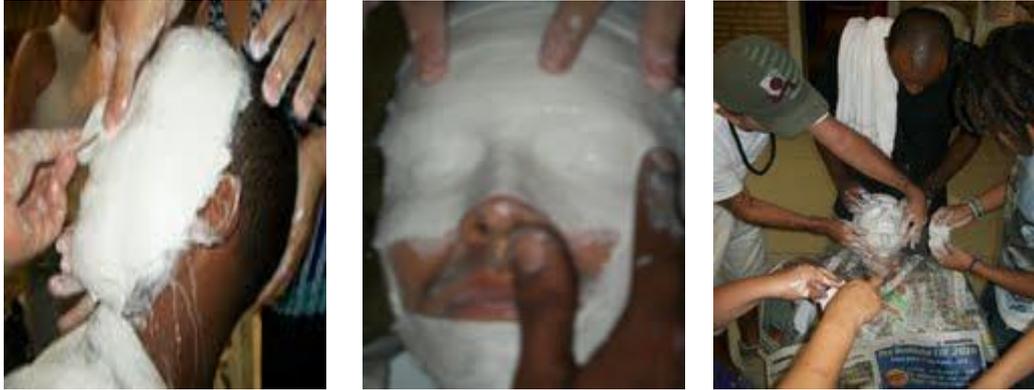
Processo criativo desenvolvido com a técnica de atadura gessada, na disciplina Teatro de Animação, com os estudantes do Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Alagoas - UFAL.



Imagens: Máscaras de bases, técnica atadura gessada
 Fonte: Elaborado pelo autor

Museu Theo Brandão – UFAL

Este processo criativo aconteceu nos dias 29 e 30 de janeiro de 2010 no Museu Théo Brandão, em Maceió, como parte da Oficina de Máscaras Carnavalescas. Esta estrutura serve de base para a modelagem do vinil



Imagens: Modelagens das máscaras, técnica de atadura gessada
 Fonte: Elaborado pelo autor da pesquisa



Imagens: Máscaras bases em atadura gessada
 Fonte: Elaborada pelo autor da pesquisa

Disciplina: Teatro de Animação – ICHCA/UFAL

Processo criativo desenvolvido pelo Prof. José Acioli Filho, no Laboratório de figurino, da Universidade Federal de Alagoas - UFAL em 2007. Nesta etapa, trabalhando o aquecimento do disco e moldando numa máscara base. O fogo é um elemento de risco, e também de encantamento durante o processo criativo, precisando de alguns esclarecimentos para melhor prevenir acidentes.



Imagens: Máscaras de disco de vinil 1ª etapa
 Fonte: Elaborado pelo autor da pesquisa

Disciplina: Arte e Educação – CEDU/UFAL

Trabalhos desenvolvidos durante a disciplina Arte e Educação, sob regência do Professor José Acioli Filho, no 8º período do curso Pedagogia em 2010. Todo o objeto que se coloca em frente à face, escondendo-a em vários contextos, como, por exemplo, no carnaval e em obras teatrais. Para muitos povos, as máscaras são consideradas objetos mágicos, dando aos seus utilizadores poderes especiais. As máscaras são ainda usadas em todo o tipo de rituais iniciáticos, possuindo um simbolismo muito complexo que difere de sociedade para sociedade.

As máscaras fúnebres, usadas em muitas civilizações em pessoas normalmente de reputação ilibada, pretendem conservar a imagem do representado com o objetivo de perpetuar sua história. A máscara associa-se normalmente a esta ideia de permanência, mas também de esconderijo da pessoa e de identificação com aquilo que pretende representar, sendo esta última ideia a que subjaz à máscara teatral.



Imagens: Máscaras de disco de vinil
Fonte: Elaborado pelo autor da pesquisa

“Fantasma da Ópera” personagem mitológico. Esta máscara foi feita na técnica de papietagem para personagem específico, a máscara serve para personagem misterioso.



Imagens: Máscaras em papietagem
Fonte: Elaborado pelo autor da pesquisa

Museu Theo Brandão - UFAL

Oficina produzida pelo Museu Théo Brandão e ministrada pelo Prof. Jose Acioli Filho, no período de 25 a 28 de janeiro de 2010. O processo criativo abrange quatro etapas: 1. Modelagem do vinil 2. Papietagem da Máscara 3. Caracterização da Máscara e 4. Animação da Máscara.



Imagens: 1ª. Etapa da confecção de máscaras de vinil: modelagem ao fogo
Fonte: Elaborada pelo autor da pesquisa



Imagens: 2ª Etapa da confecção de Máscaras de vinil: Papietagem
 Fonte: Elaborada pelo autor da pesquisa



Imagens: Máscaras prontas para animar
 Fonte: elaborada pelo autor da pesquisa

3.5.3 Teatro de Objetos

3.5.3.1 Descansos e acasos

Trabalho desenvolvido na disciplina Fundamentos da Cenografia, ministrada pelo Prof. Jose Acioli Filho, no Laboratório de Figurino, no curso de Licenciatura em Dança, da Universidade Federal de Alagoas em 2010. "Não me posso resumir porque não se pode somar uma cadeira e duas maçãs. Eu sou uma cadeira e duas maçãs. E não me somo" Clarice Lispector.

Temos a exemplo três imagens dos objetos-cadeiras sendo construídas, onde os participantes deram o nome a sua cadeira. O aluno Denivan Costa de Lima, aluno que estuda a capoeira e suas conectividades com a dança, intitulou sua cadeira de: "Encruzilhada" e sua

frase sobre a sua cadeira é: “Cruzar, anular, passar, a cadeira que encruza nossos pés, nosso corpo”; Já o aluno Carlyle Rosemond que estuda a dança de salão, intitulou sua cadeira de “O Cavalo e a Morte” construindo a frase: “Onde a vida realiza a última cavalcada”; e o aluno Eduardo Xavier dos Passos, que estuda a dança afro-brasileira, deu o nome a sua cadeira de: “afrocontemporânea” e elaborou a frase síntese: “Africanidade e contemporaneidade, o cisal trás a África e a cor amarela o contemporâneo”.

Neste trabalho, o objeto construído deve ser usado como continuidade do próprio corpo enquanto animado cenicamente, uma espécie de prótese corpórea.



Imagens: Laboratório de Figurino
Fonte: Elaborado pelo autor da pesquisa

A apresentação do trabalho ocorreu na Praia da Ponta Verde no dia 29 de abril de 2010 - Dia Internacional da Dança. Trabalho desenvolvido na disciplina Fundamentos da Cenografia, ministrada pelo Prof. José Acioli Filho do Curso de Dança da UFAL. Tendo as Artes Visuais como ponto de partida, onde uma obra de arte não finda em uma linguagem, mas transita transversalmente por várias linguagens.



Imagens: Apresentação na Praia de Ponta Verde
Fonte: Elaborado pelo autor da pesquisa

3.5.4 Brincantes

3.5.4.1 Boi Dragão Lajense

Oficina organizada pela Associação Teatral das Alagoas – ATA, sob a coordenação do Prof Ms.Ronaldo de Andrade, da Universidade Federal de Alagoas e ministrada por mim. Vivenciada em quatro etapas-encontros no ano de 2008, com público estimado de 50 pessoas.



Imagem: Boi Dragão Lajense, São José da Laje – AL
Fonte: Elaborado pelo autor da pesquisa

As aulas foram realizadas numa escola pública situada na cidade de São José da Laje, sendo utilizada a técnica de papietagem, que consiste em colar repetidas vezes pedacinhos de papéis até que a superfície fique da forma e da espessura desejadamente resistente. Para colagem nesta técnica usamos a goma arábica, espécie de cola caseira feita de amido de milho e água fervida. Inicialmente aos alunos foram apresentadas a técnica e os materiais de forma que eles pudessem sugerir outros materiais típicos da região. No primeiro momento preparou-se a cola, o papel jornal para a modelagem da cabeça do Boi, e em seguida a estrutura das máscaras.

Houve bastante integração na escola, visto que a modelagem com as mãos fascinavam tanto as crianças quantos os adolescentes, já que ali havia o rompimento das rotinas escolares, mediante “brincadeiras” onde cada um tinha a liberdade de trabalhar o volume que julgasse adequado naquele momento.

Toda discussão técnica movia-se em cima do conteúdo, forma, estrutura e espaço. O que construir, de que forma imaginar a construção, como estruturar a forma e qual o espaço será ocupado.

Em cada estrutura criada, foi modelada uma imagem do Boi e das Máscaras, colocando-se em seguida para secagem. Após a secagem fez-se a pintura e em seguida a ornamentação necessárias para o momento do batismo e animação do boi numa brincadeira coletiva.

Verificamos uma integração muito forte de todos os participantes e o resultado é que criamos no período carnavalesco, um cortejo que sai de um cruzeiro ao outro na cidade. Onde os moradores da comunidade do cruzeiro acordam cedinho para servir um mungunzá e em seguida acompanhar o cortejo do Boi Dragão Lajense. Esse Boi já é tradição por três anos consecutivos na cidade de São José da Laje, onde há a integração da escola e da comunidade. Alunos e comunidade saem nas ruas tocando e brincando no cortejo do Boi.

3.5.4.2 Projeto “Bumba-Meu-Boi e seus Brincantes”

Casa de Iemanjá – Instituição Proponente

Na década de 30, chega a Maceió, oriunda de Pernambuco, da cidade de Garanhuns, Dona Maria Rodrigues, que se estabelece em Maceió. No início da década de 40, inicia-se no candomblé na nação nagô-xambá.

Com seu falecimento, em 1978, assume a casa seu neto Célio Rodrigues, também do orixá Iemanjá, que foi intitulado recém-nascido como herdeiro pelo orixá de sua avó. Em 1979 a casa é reaberta e em 19 de fevereiro de 1984 torna-se o Núcleo de cultura Afro Brasileira Iyá Ogun-té. É uma casa religiosa que trabalha a integração entre o religioso, o social e o cultural. Tendo sua sede situada na Rua Dona Alzira Aguiar, 429, Ponta da Terra, Maceió-AL, CEP. 57.030-270.

Entidade filantrópica sem fins lucrativos de utilidade pública estadual e municipal.

Suas atividades religiosas, sociais e culturais trilham os processos formativos da cidadania; valorização da auto-estima e a inclusão social das comunidades afro-descendentes. (<http://www.casadeiemanja.com.br>)

Projeto desenvolvido na Escola Estadual Campos Teixeira (Ponta da Terra); Escola Estadual Benício Dantas (Conjunto Pajuçara); Escola Estadual Virgínio de Campos (Pajuçara); e Escola Estadual Rosalvo Lobo (Jatiúca), sob a concepção e orientação do Prof. Mestrando. José Acioli Filho, Prof. Célio Rodrigues - Núcleo de Cultura Afro-Brasileira Iyá-Ogum-Té, Prof. Amaurício de Jesus – Ponto de Cultura Quilombo Cultural dos Orixás, Prof^ª. Stela Rejane Lino de Brito Barros – 13^a Coordenadoria de Ensino – SEE, e as Estagiárias do 4º ano de Teatro Licenciatura: Elita Candida da Silva Santos, Joselita Firmino da Silva Amanda F. Constantino da Silva Thieny Diacuí R. de Lima Mariane Vasconcellos.

Construímos um caminho de onde a presente Oficina desenvolveu-se na linha essencialista, orientada nos princípios da liberdade, ação, criação, expressão, comunicação e avaliação e por onde partimos em doze encontros assim especificados: 1º - Apresentação, Projeto, Técnica, Materiais, Nome do Boi; 2º - Estrutura da cabeça do Boi e dos Brincantes; 3º - Caracterização da cabeça do Boi e dos Brincantes; 4º - Estrutura do corpo do Boi e dos Brincantes; 5º - Estrutura do corpo do Boi e dos Brincantes; 6º - Pintura da cabeça do Boi e dos Brincantes; 7º - Pintura da cabeça do Boi e dos Brincantes; 8º - Costura da roupa do Boi e dos Brincantes; 9º - Vestir o Boi e os Brincantes; 10º - Criação da música do Boi e dos Brincantes; 11º - Ornamentar o Boi e os Brincantes; e 12º - Animar, Batizar, Brincar e Apresentar a liderança do Boi.



Imagens: Bumba-Meu-Boi, técnica papietagem
Fonte: Elaborada pelo autor da pesquisa



Imagens: Brincantes Caretas, técnica papietagem
Fonte: Elaborada pelo autor da pesquisa

3.5.4.3 Comendador Legue Lé



Imagens: Comendador Legue-Lé, técnica papietagem
 Fonte: Elaborada pelo autor da pesquisa

3.5.4.4 Mestre Osório e Professor Aureliano



Imagens: Bonecos que representam duas personalidades da cidade de Viçosa:
 Mestre Osório e Prof Aureliano
 Fonte: Elaborada pelo autor da pesquisa

3.5.4.5 Diversos Brincantes

“La Ursas”da Vila Ninquim



Imagem: Brincantes “La Ursas” na Barra de São Miguel – AL
 Fonte: Elaborado pelo autor

“Mamãe Pernambuco” do Bloco carnavalesco Filhinhos da Mamãe que se concentra no Museu Theo Brandão da UFAL onde reúne também grande parte dos artistas alagoanos.

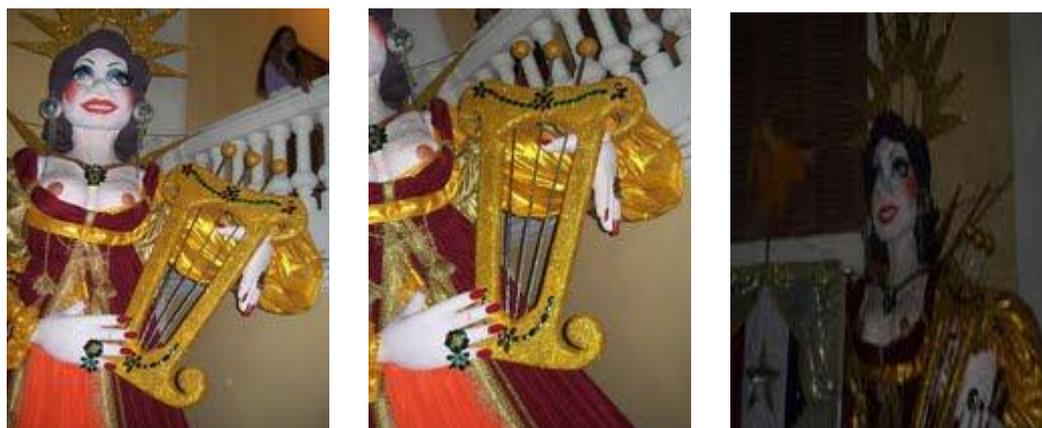


Imagem: Lira esculpida por José Acioli Filho, para a Mamãe
 Fonte: Elaborado pelo autor

“Jaraguá” Brincante fantástico alagoano



Imagens: Brincantes, técnicas de papietagem e argila
 Fonte: Elaborada pelo autor da pesquisa

Brincantes Gigantes alagoanos



Imagens: Bonecos totem, técnica de alcochado, vergalhão e grafite
 Fonte: Elaborada pelo autor da pesquisa

Bonecos no Presépio Natalino nordestino Fundação Cultural de Maceió



Imagens: Bonecos Natalinos Nordestinos, técnica compensando recortado e grafite
 Fonte: Elaborada pelo autor da pesquisa

Bonecos Juninos – Fundação Cultural de Maceió

Concepção e construção do Prof José Acioli Filho. Técnica Compensado recortado tipo Xilogravura e Pintura Grafite.



Imagens: Bonecos Xilogavuras gigantes, técnica compensado recortado e grafite
Fonte: Elaborada pelo autor da pesquisa

Estes são personagens da cultura popular alagoana elaborados para animar um espaço central no bairro de Jaraguá, em Maceió, e assim dar melhor animação ao espaço. Por ordem das imagens temos: O Raizeiro, O Beato e Os Noivos.



Imagens: Bonecos gigantes, técnica compensado recortado e grafite
Fonte: Elaborada pelo autor da pesquisa

Bonecos Cenográficos Articulaíveis



Imagens: Bonecos articuláveis, técnica compensado recortado e grafite
Fonte: Elaborado pelo autor da pesquisa

APORTES CONCLUSIVOS

Concluimos que quando falamos em processos criativos, subentendemos estágios a serem ultrapassadas por todos os estudantes, de forma que cada um deles deva ser considerado na sua individualidade. Sabemos que na realidade do cotidiano escolar não é nada fácil ao professor aperceber-se da individualidade completa de cada um dos estudantes. Há, porém, alguns dados já computados e ainda considerados eficazes que os professores podem usar a fim de diminuir a margem de equívocos.

Vários desses dados são fornecidos pela Ciência da Psicologia e nos possibilitam reconhecer as características genéricas das várias faixas etárias, funcionando como subsídios para a compreensão das atitudes dos estudantes em suas respostas às motivações educacionais.

É verdade que paralelamente, a este dado mais ou menos constante, devemos considerar inúmeras variantes e implicações de ordem individual, social, cultural, político, espacial e econômico, que contribuem para a diferenciação dos estudantes: um estudante de uma mesma idade, mesma condição social e cultura similar, de escola com outra orientação.

No tocante ao Teatro de Animação em processos criativos desenvolvidos em sala de aula, pois o fato de um estudante haver passado por experiências anteriores nesse campo, é bastante perceptível seu desenvolvimento em sala de aula.

Consideramos, então, como padrões mais ou menos estabelecidos, no meio de tantas variantes, o fator idade e o fator grau de participação em exercícios de Teatro de Animação.

Por isso, ao descrevermos alguns exercícios, numa seqüência que consideramos eficaz, de acordo com as faixas etárias, estamos partindo do pressuposto de que os professores irão aplicá-los com crianças desde o primeiro ano do ensino fundamental, sem basicamente nenhuma experiência anterior no assunto, até que atinjam a idade adulta, quando estarão terminando o terceiro ano do ensino médio, ou mesmo já na universidade, tendo passado pelos vários gêneros do Teatro de Animação na escola.

Salientamos, porém, que não queremos, de forma alguma, dar um receituário, mas se a experiência for positiva, além de alcançar excelentes resultados numa situação de ensino diferente do atual. Por isso, descrevemos os exercícios como um Jornal de Pesquisa – um simples mostruário, confiando que, a partir deles, cada professor, juntamente com seus grupos de estudantes, poderá descobrir muitos outros, talvez até mais eficientes que estes, dentro de suas necessidades específicas de ensino.

Afinal acreditamos que o professor encarregado de ministrar o Teatro de Animação, seja uma pessoa criativa, que saiba coadjuvar com seus estudantes em circunstâncias de variáveis que não se podem determinar. Ou esta nossa abordagem tem fundamento, ou seja, o professor de Teatro de Animação tem uma abertura suficiente para enfrentar e vencer o inesperado num jogo também negatricoinal.

E, neste caso, abertura não significa conhecimento, pois muitas vezes um professor iniciante na disciplina, se mostra muito mais criativo e sensível à criatividade alheia, do que outro já impregnado de conhecimentos taxativos, habitualmente bem distantes da realidade que o cerca, conhecimentos estes que, muitas vezes, lhes fornecem uma visão limitada, quando não unilateral do problema, que precisa ser encarado dentro do universo cósmico de realidade fantástica em que vivemos.

Os objetivos do Teatro de Animação aplicado à Educação são vários. É certo que muitos professores consideram o Teatro de Animação na escola como mero instrumento de aprendizagem de vários conteúdos, como Português, História, Matemática etc.

Todavia, não negamos o valor do Teatro de Animação como técnica de Ensino, simplesmente achamos que, possuído de seus objetivos próprios, ele não pode atingi-los em favor de transmissão de conhecimentos somente de outras áreas, da qual o Teatro de Animação participa comumente.

Mas para o caso de funcionar em outras aulas, vemos apenas duas soluções: ou professor específico aprende algumas técnicas de Teatro de Animação, ou eventualmente, um professor de Teatro de Animação será chamado para auxiliar o professor específico.

Dentre os objetivos próprios do Teatro de Animação aplicados à Educação e a vivência em sala de aula, consoante os trabalhos desenvolvidos salientamos os seguintes:

1. Processo de Conscientização e aprimoramento da percepção sensorial, da imaginação e da criatividade - partindo-se do princípio de que toda pessoa tem um potencial perceptivo, imaginário e criativo não o suficiente explorado (às vezes até tolhido), o Teatro de Animação na escola visa explorar e desenvolver tal potencialidade.

Assim é que um de seus objetivos específicos é o desenvolvimento da acuidade perceptiva, básica para a motivação à imaginação, caracterizando-se como uma reordenação de experiências e imagens transformáveis em novas ideias.

2. Processo de Desenvolvimento da expressão e da comunicação - a conscientização e aprimoramento da percepção sensorial, da imaginação e da criatividade possibilitam uma expressividade crescente, que, num dado momento, requisita uma comunicação mais eficiente, mas facilmente atingível pelos exercícios escultóricos, visuais e dramáticos.

Apesar da atual tendência em exergar-se o valor da expressão corporal em detrimento do oral acreditamos que no nosso estágio cultural em detrimento do oral, acreditamos que no nosso estágio cultural a palavra é ainda o principal meio de dar e receber uma ideia.

O Teatro de Animação é uma linguagem mais própria para o desenvolvimento da comunicação verbal, oral e escrita, sem prejuízo das outras linguagens, pois ele é, na verdade, uma expressão total e inacabada do ser humano.

3. Processo de Reflexão e Controle das emoções - a vivencia no 'como se' de sentimentos de medo, ansiedade, alegria etc., faz com que estas emoções sejam simbolicamente enfrentadas e controladas durante os exercícios, havendo, posteriormente, uma natural transferência para as situações reais.

4. Desenvolvimento do pensamento reflexivo e crítico - os exercícios dramáticos requisitam a utilização e o desenvolvimento da capacidade de resolver problemas (conflitos), o que resulta no crescimento da habilidade de fazer opções conscientes.

5. Integração de conhecimentos - o trabalho em exercícios de Teatro de Animação aplicado à Educação implica, comumente, numa utilização de conhecimentos e experiências anteriormente adquiridos, de modo a conseguir-se uma melhor comunicação de uma determinada proposição dada no exercício.

6. Desenvolvimento de um comportamento organizado - sendo o Teatro de Animação uma atividade grupal, não pode existir o individualismo exacerbado, pois, para que o resultado seja satisfatório para todos, o sentido de grupo (ou sociedade) deve prevalecer.

7. Desenvolvimento da participação e da iniciativa - as inúmeras e variáveis possibilidades de participação em experiências dramáticas, que requerem sempre a participação de todos e sua contribuição, possibilitam o desenvolvimento destas capacidades.

8. Desenvolvimento de um comportamento Responsável - os exercícios dramáticos requisitam constante pesquisa da natureza e do conhecimento mais amplo do verdadeiro significado da vida humana, o que acarreta o sentimento de humanidade, que implica em responsabilidade consigo mesmo e com os outros.

9. Desenvolvimento da sensibilidade estética e orientação do lazer - além de exercícios que farão, os estudantes de Teatro de Animação na escola terão oportunidade de assistir a espetáculos teatrais, o que, fatalmente os conduzirá a uma apreciação estética mais evoluída e consciente, que os afastará de alguns lazeres menos satisfatórios à sua formação como pessoa.

10. Conhecimento dos gêneros do Teatro de Animação - o estudo aplicado de história do Teatro de Animação em uma abordagem de ação-reflexão-ação, é interessante para a aquisição e estruturação de conhecimentos sobre culturas diferentes e para atingir-se uma melhor perspectiva histórica.

11. Exploração de aptidões e informações profissionais - sendo o Teatro de Animação na escola uma atividade essencialmente plural nas linguagens artísticas que abrange o individual e o grupal, que requer diferentes tipos de participação (como ator-manipulador, escultura, desenho, pintura, arquitetura etc) ele permite que seus participantes descubram aos poucos e por si mesmos, aptidões que podem ser desenvolvidas mais tarde.

12. Desenvolvimento da psicomotricidade - a busca de uma boa expressão e comunicação, através dos exercícios dramáticos, revela e incentiva a utilização controlada dos movimentos corporais, que devem ser compreendidos em interação com o meio ambiente.

13. Reflexão individual e social para ações emancipatórias - através de consecutivas modelagens de bonecos, de animação dos bonecos, e de vivências de papéis, o estudante consegue situar com mais facilidade a fantasia na realidade, o pensamento nas palavras e nos gestos, conhecer a si mesmo e aos outros, separar a imaginação do real, desoprimir o real pela imaginação e desbloquear a personalidade.

Na organização desta pesquisa utilizamos uma divisão de capítulos esta metodologia possibilitou de maneira ímpar e específica avaliar o conteúdo pesquisado.

Portanto, a partir deste trabalho propõem-se novos trabalhos de ordem acadêmica, que possam ser desenvolvidos em sala de aula, com a finalidade de expandir as limitações da presente pesquisa e, por conseguinte o Teatro de Animação em sala de aula num ambiente complexo multirreferencial.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Bonecos no Brasil e em São Paulo de 1940 a 1980**. São Paulo, Editora COM-ARTE, 1994.

_____. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, bonecos, objetos**. Ed. EDUSP, 1996.

_____. **Teatro de Animação**. Ateliê Editorial. São Caetano do Sul – SP, 1997.

_____. **O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos**. São Paulo: Editora Senac, 2002.

ARDOINO, Jacques. *Psicologia da educação: na universidade e na empresa*. São Paulo: Editora Herder, 1971.

_____. *Para uma pedagogia socialista*. Brasília: PLANO Editora, 2003.

BARBOSA, Ana Mae. **Arte/Educação Contemporânea: consonâncias internacionais**. 2d São Paulo: Cortez, 2008.

BARBOSA, Joaquim Gonçalves. *Multirreferencialidade nas ciências e na educação*. São Carlos: EdUFSCar, 1998.

_____. *Reflexões em torno da abordagem multirreferencial*. São Carlos: EdUFSCar, 1998.

_____. *O diário de pesquisa: o estudante universitário e seu processo formativo*. Brasília: Liberlivro, 2010.

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BENJAMIM, Walter. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo. Duas cidades. Editora 34. 2002.

BELTRAME, Valmor. **Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos**. Tese de doutorado USP/ECA – Orientadora: Ana Maria Amaral. São Paulo, 2005

BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade**. Ed. Martins Fontes, 2001.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.

BIZZOCCHI, Aldo. **Anatomia da cultura**: uma nova visão sobre ciência, arte, religião, esporte e técnica. São Paulo: Palas Athena, 2003.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. São Paulo. Cia Ed. Nacional. 2º ed, INACEN, 1987.

BORBA, Sérgio da Costa. **Implicação, multirreferencialidade e complexidade na formação do professor-pesquisador**. Multirreferencialidade na formação do “professor-pesquisador”: - da conformidade à complexidade -. Maceió: EDUFAL, 2001.

BORRALHO, Tácito Freire. **Do imaginário popular maranhense ao teatro: uma análise de O Cavaleiro do Destino**. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura – SESC, 2005.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Disponível em: < <http://portal.mec.gov.br/arquivos/pdf/ldb.pdf> >. Acesso em: 19 jun. 2010.

_____. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: Artes**. Brasília: MEC/SEF, 1998.

CABRAL, Otavio. **O riso subversivo**. Maceió: EDUFAL, 2007.

CAMAROTTI, Marco. **Linguagem no teatro infantil**. São Paulo: Edição Loyola, 2001.

CARTAXO, Carlos. **O ensino das artes cênicas na escola fundamental e média**. João Pessoa: 2001.

CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da Liberdade**. 27 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.

HESS, Remi. **Produzir sua obra: o momento da tese**. Brasília: Líber Livro editora, 2005.

IBIAPINA, Ivana Maria Lopes. **Pesquisa colaborativa: investigação, formação e produção de conhecimentos**. Brasília: Líber Livro Editora, 2008.

IMBERT, Francis. **Para uma práxis pedagógica**. Brasília: Plano Editora, 2003.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos Teatrais**. Ed Perspectiva - SP. 2002.

LADEIRA, Idalina; CALDAS, Sarah. **Fantoche & Cia**. Editora Scipione: São Paulo, 1989.

MACEDO, Roberto Sidnei. Etnopesquisa crítica, etno-pesquisa formação. Brasília: Líber Livro Editora, 2006.

_____. Currículo, diversidade e equidade: luzes para uma educação intercristica. [Salvador]: EDUFBA, 2007.

_____. Currículo: campo, conceito e pesquisa. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

_____. Compreender / mediar a informação: o fundante da educação. Brasília: Líber Livro Editora, 2010.

MCCORMICK, John. O teatro de bonecos na Itália. Móin-Móin. **Revista de Estudos Sobre Teatro de Formas Animadas**. Ano 2. nº 2, 2006.

MACHADO, Irley (Org). Teatro: ensino, teoria e pratica. Uberlândia: EDUFU, 2004.

_____. (Orgs) Perspectivas teatrais: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino. Uberlândia: UFU, 2005.

MORIN, Edgar. O método – as idéias – habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 1998.

_____. O método – a vida da vida. Porto Alegre: Sulina, 2001.

_____. O método – a natureza da natureza. Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. O método – ética. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MOUSSINAC, Leon. Historia do teatro – das origens aos nossos dias. Livraria Bertrand, 1957

NERY, Marie Louise. A evolução da indumentária. Rio de Janeiro: SENAC, 2003.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PENA-VEIGA, Alfredo; NASCIMENTO, Elimar Pinheiro. O pensar complexo: Edgar Morin e a crise da modernidade. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.

PEDROZA, Tânia Maya. Arte Popular de Alagoas. Maceió-Alagoas: Grafitex, 1999.

RATTO, Gianni. A mochila do mascate. São Paulo: HUCITEC, 1996

_____. Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema. São Paulo: SENAC, 2001.

REVERBEL, Olga. **Teatro na Sala de Aula**. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editora S. A., 1979.

ROUBINE, Jena-Jacques. Introdução as grandes teorias do teatro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

SITCHIN, Henrique. **A possibilidade do novo no teatro de animação**. São Paulo, 2009.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Mamulengo**: um povo em forma de bonecos. Rio de Janeiro. FUNARTE. 1979.

_____. **Mamulengo**: o teatro de bonecos popular no Brasil. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Ano 2. v. 3. Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, 2007.

SÃO LUIS, CASEMIRO COCO: **Tragédia e Resgate do Boneco Popular do Maranhão**, 2008.

VYGOTSKY, L, S. A. **Formação social da mente**: O desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

www.casadeiemanja.hpg.com.br