



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS - UFAL**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS COMUNICAÇÃO E ARTES – ICHCA**  
**CURSO DE TEATRO LICENCIATURA**

**MAGNA VIEIRA SALES**

**TEATRO DE BRINCANTES: CONSTRUÇÃO DE BONECOS A PARTIR DO**  
**FOLGUEDO COBRA JARARACA**

Maceió/AL

2023

MAGNA VIEIRA SALES

**TEATRO DE BRINCANTES: CONSTRUÇÃO DE BONECOS A PARTIR DO  
FOLGUEDO COBRA JARARACA**

Trabalho de conclusão de Curso – TCC  
apresentado a Universidade Federal de Alagoas,  
como requisito para obtenção do grau licenciado,  
no Curso de Teatro Licenciatura da UFAL,  
orientado pelo Prof. Ivanildo Lubarino Piccoli  
Santos.

Maceió/AL

2023

**Catálogo na fonte**  
**Universidade Federal de Alagoas**  
**Biblioteca Setorial do Espaço Cultural**  
**Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecário: Valdir Batista Pinto – CRB - 4 - 1588

S163t Sales, Magna Vieira .  
Teatro de Brincantes : construção de bonecos a partir do folgado Cobra Jararaca. / Magna Vieira Sales. – 2023.  
35 f. il.  
Orientador: Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos.  
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Humanas Comunicação e Artes Maceió.  
Bibliografia: f. 34-35  
1. Teatro de bonecos. 2. Fantoches . 3. Máscaras. I. Título.  
CDU: 792.97

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus primeiramente, pela tão esperada conquista; que sempre iluminou minha vida para a realização deste trabalho.

Aos meus familiares. Aos professores do curso e toda instituição. Ao orientador pela dedicação e apoio.

Aos nossos colegas de sala, e sobretudo, a todos que participaram direta e indiretamente nessa jornada.

## EPÍGRAFE

*Bem aventurado o homem que não anda segundo o conselho dos ímpios, nem se detém no caminho dos pecadores, nem se assenta na roda dos escarnecedores.*

SALMOS, 1:1

## RESUMO

O teatro proporciona infinitas possibilidades na concepção de dramaturgias. E neste contexto, o objetivo geral, buscou realizar uma análise documental acerca do Teatro de Brincantes, segundo a construção de bonecos a partir do folguedo alagoano Cobra Jararaca. E os objetivos específicos, abordar o contexto histórico do Teatro de Brincantes e a arte bonequeira, apontar como se dá o processo criativo “Cobra Jararaca” e relatar a experimentação cênica do grupo. A metodológica usada foi a abordagem qualitativa, por meio de análise documental, sendo utilizado, O texto relato Folguedo “A Cobra Jararaca” de Claudia Maria e Cobra Jararaca do Museu Theo Brandão. Por fim, concluiu-se que, o teatro amplia os horizontes de possibilidades de material para a construção do ensino.

**Palavras-Chave:** Teatro, Bonecos, Cobra Jararaca. Experimentação Cênica.

## **ABSTRACT**

The theater offers infinite possibilities in the conception of dramaturgies. And in this context, the general objective, sought to carry out a documentary analysis on the theater of revelers, according to the construction of dolls from the merriment of the Cobra Jararaca. And the specific objectives, to address the historical context of the theater of revelers and the art of the puppet, to point out how the creative process "cobra jararaca" takes place and to report the scenic experimentation of the group. The methodology used was the qualitative approach, through document analysis, being used, the text report Folgado "A Cobra Jararaca" by Claudia Maria and Cobra Jararaca from Theo Brandão Museum. Finally, it was concluded that the theater expands the horizons of material possibilities for the construction of teaching.

**Keywords:** Theatre, Puppets, Cobra Jararaca. Scenic Experimentation.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1- A Cobra Jararaca.....	22
Figura 2- Representação Cobra Jararaca.....	23
Figura 3- Os Bandos.....	25
Figura 4- Desfile.....	30

## LISTA DE ABREVIATURAS

ENEM	Exame Nacional do Ensino Médio
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MISA	Museu da Imagem e do som
UFAL	Universidade Federal de Alagoas
TCC	Trabalho Conclusão de Curso

## SÚMARIO

<b>1.INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2.OLHARES E PERSPECTIVAS SOBRE AS POSSIBILIDADES DE DRAMATURGIAS PARA O TEATRO BRINCANTES E O PROCESSO COLABORATIVO COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA NA ARTE BONEQUEIRA.....</b>	<b>14</b>
2.1 Arte como Experimentação e Processo Colaborativo da Cobra Jararaca.....	17
<b>3. EXPERIMENTAÇÃO CÊNICA: A CRIAÇÃO DOS BONECOS E A ABORDAGEM METODOLÓGICA COBRA JARARACA.....</b>	<b>22</b>
3.1 Análise pedagógica e os desafios enfrentados na criação de uma didática específica.....	27
<b>5.CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>31</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>33</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Início essa pesquisa abordando um pouco da minha trajetória, nasci em 20 de fevereiro de 1972, no município de Coruripe Alagoas. Filha do agricultor e comerciante Domingos Fernandes Sales, (*In memoriam*), e da dona de casa aposentada Eulália Vieira Sales. Tenho dois filhos e um neto o mais velho é Ramon Sales Cupertino pai do garoto, Anthony Francisco Bryan Machado Sales de 10 anos, meu filho mais novo Rayor Vinícius Sales de Jesus.

Atualmente mantenho uma união estável com Sdney Walter dos Santos. Minha paixão pelo Teatro começou em meados de 2015, quando participei pela primeira vez de uma experimentação cênica em uma oficina de Teatro realizada no Museu da Imagem e do Som (MISA) pelo ator Chico de Assis. A partir desse encontro passei a me interessar mais pela arte teatral. Em 2016 prestei o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM). Com a aprovação ingressei no Curso de Teatro em Licenciatura pela Universidade Federal de Alagoas (Ufal).

No segundo período da graduação foi apresentada a disciplina Projeto Integradores, ministrada pelo saudoso Prof. Dr. José Acioli Filho, que trouxe como tema o “folgado Cobra Jararaca<sup>1</sup>” onde houve uma experimentação. No decorrer das aulas aprendi a construir os adereços e figurino que foram usados em uma apresentação na Praça da Faculdade no bairro do Prado em Maceió no horário noturno.

Diante disso despertou em mim o desejo de saber mais sobre essa manifestação popular tão contagiante e tão rica em detalhes. A partir dessa experiência, decidi que meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), seria relatar através de pesquisas, a grandeza cultural representada pelo folgado.

Com base nessa explanação, destaca-se o Teatro como uma modalidade artística que agrega as Artes Cênicas tornando-se uma linguagem híbrida. O que proporciona infinitas possibilidades nas concepções das dramaturgias. Da maneira como é feita hoje, a denominação usual abre margem a questionamentos e interpretações variadas, pois seu formato ainda está em processo de

---

<sup>1</sup> Arte a qual faz uso histórias contadas. E faz parte das etapas do projeto e são provocações que estão dentro desse espaço de aprendizado. São um ponto de partida para se abrir os diálogos, mas não necessariamente o local final de chegada desse percurso.

desenvolvimento, o que gera discussão entre os estudantes e praticantes do meio da arte.

Assim, tem-se no surgimento histórico, alguns grupos no Brasil e no mundo, pesquisadores tentando entendê-la, mas a forma como transitar por diversas linguagens, dando esse caráter híbrido. A grande questão: como dosar essas linguagens de maneira equilibrada para entender até que ponto o teatro contribui com o lúdico educacional ?

Um fator de suma importância nessa temática é o lúdico, bastante presente nas Artes Cênicas, o qual é uma metodologia pedagógica que ensina brincando e não tem cobranças, tornando a aprendizagem significativa e de qualidade. Tanto os jogos como as brincadeiras proporcionam na educação infantil desenvolvimento físico mental e intelectual.

E por meio dessa percepção que se busca promover atividades lúdicas que estimulem o entendimento, a exemplo do Carnaval no Brasil, estimula a socialização dos alunos promove conhecimentos culturais e reconhecer as diversas manifestações culturais.

Neste contexto, a justificativa desta pesquisa, se dá a partir da compreensão que os alunos de licenciatura encontram uma realidade nas escolas públicas e privadas onde sua versatilidade e conhecimento de muitas áreas das Artes é quesito obrigatório para sua seleção no mercado. Visto que poderão desenvolver atividades de regência, técnica vocal, expressão corporal e encenação entre outras.

Do ponto de vista cultural e acadêmico, os resultados que venham a ser obtidos nessa pesquisa serão de grande relevância para documentar, refletir e questionar sobre o papel pedagógico do encenador e sua didática voltada para essa modalidade Teatro Brincante. Auxiliando não só os alunos dos cursos de Artes, como também os interessados a ampliar seus conhecimentos técnicos pedagógicos.

Como objetivo geral, busca-se realizar uma análise documental acerca do Teatro de Brincantes, segundo a construção de bonecos a partir do folguedo Cobra Jararaca. O qual será alcançado por meio dos objetivos específicos de abordar o contexto histórico do Teatro de Brincantes e a arte bonequeira, apontar como se dá o processo criativo “Cobra Jararaca” e relatar a experimentação cênica do grupo.

Como forma metodológica esta pesquisa utiliza-se da abordagem de pesquisa qualitativo, por meio de análise documental, sendo utilizado, o texto relato Folgado

“A Cobra Jararaca” de Claudia Maria e obra literária Cobra Jararaca do Museu Theo Brandão. Posteriormente o processo foi identificar a obra detalhadamente para dar suporte aos objetivos propostos neste estudo.

Além disso, pretende-se analisar os aspectos metodológicos evidenciados na experiência de criação do Folgado “A Cobra Jararaca”. Observando os dados bibliográficos encontrados e os desafios ao longo de cada etapa e percebendo possíveis semelhanças entre a construção dos bonecos. Sempre focando em encontrar metodologias e didáticas que possibilitem a efetivação do hibridismo através das linguagens artísticas nessa modalidade.

Sendo assim, o trabalho estrutura-se em três tópicos, apresentando - sendo no primeiro esta introdução a qual explana, a temática, justificativa, objetivos e problema existe e metodologia utilizada. Em seguida os capítulos teóricos os quais dão sustentação aos resultados obtidos. No terceiro, será descrito a experiência de criação dos bonecos e a abordagem metodológica e a análise pedagógica e os desafios e problemas enfrentados na criação de uma didática específica para o projeto e por fim, conclusão.

## **2. OLHARES E PERSPECTIVAS SOBRE AS POSSIBILIDADES DE DRAMATURGIAS PARA O TEATRO BRINCANTES E O PROCESSO COLABORATIVO COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA NA ARTE BONEQUEIRA**

Para compreender como se dá o espaço da experimentação cênica e dramaturgia teatral, precisa-se antes de tudo deixar entendido os conceitos que guiam essa jornada. Pensando em definição para o que vem a ser dramaturgia, cita-se:

A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de princípios abstratos. Esta noção pressupõe um conjunto de regras especificamente teatrais cujo conhecimento é indispensável para escrever uma peça e analisá-la corretamente (PAVIS, 2007, p. 113).

Essa sua definição estaria mais próxima de um conceito antigo e o próprio autor alerta que “A dramaturgia clássica examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa da obra”. No entanto, a dramaturgia contemporânea tem se mostrado um leque de possibilidades e reinvenções por grupos, coletivos e artistas do Brasil, por isso, deve-se apropriar de alguns pontos de vista ao longo do caminho. Não é fácil encontrar uma definição fechada acerca “O que é dramaturgia?”, pois é um termo que vem a cada momento encontrando novas definições ao longo da história do teatro.

Sendo um conceito polissêmico e tentacular, a dramaturgia afigura-se-nos como uma gigantesca hidra da qual irrompem múltiplas cabeças: um conceito-hidra em cujo centro reside a função de estruturar, quer o texto dramático, de um ponto de vista mais tradicional, quer a globalidade dos materiais cênicos, numa perspectiva pós -brechtiana. (PAIS, 2004, p. 21)

Entender a perspectiva de encarar a dramaturgia como a globalidade dos materiais cênicos é ampliar o olhar para o termo, percebendo que o texto dramático é uma parte da dramaturgia, mas não mais, como em momentos anteriores, o centro de tudo. A dramaturgia pode ser tudo que envolve o antes, o durante e o depois de um espetáculo. Sendo um campo amplo e com variadas definições é ao mesmo tempo um lugar que acontece dentro da prática.

Não existirá uma definição fixa para o termo, o que segundo Pais (2004) esta relatividade dificulta uma definição única do que é dramaturgia e da sua prática

porquanto ela é sempre plural: não existe uma prática dramatúrgica, mas várias e sempre contingentes; logo, não haverá uma só fórmula reguladora para as descrever. Danan (2010) aponta o conflito para uma definição fixa e imutável, pois ele diz que para a pergunta do que é dramaturgia:

A resposta não pode ser senão múltipla, com diversas possibilidades, caleidoscópica. É então necessário juntar o inapreensível ao inestimável para constatar, uma vez mais, que a resposta é impossível, uma vez que a dramaturgia não é talvez nada além do pensamento do teatro em marcha, pensamento sempre em vias de se constituir – e eu dou a este “pensamento do teatro” o duplo sentido que isso pode ter: o teatro como objeto e sujeito do pensamento. (DANAN, 2010, p. 119)

Assim, cada vez mais a dramaturgia se apresenta como objeto e sujeito do pensamento em teatro, principalmente por ser parte viva, ampla e mutável nos processos de construção de espetáculos de grupos, coletivos e artistas de todos os lugares. Pensar a construção de dramaturgia dentro da escola é, portanto, estar aberto às possibilidades de narrativas e elementos que possam surgir no encontro, não negando as coisas que possam surgir e principalmente entendendo que essa ampliação das possibilidades do termo favorecem a construção de um processo múltiplo e cheio de pluralidade. Sendo assim, Danan (2010) destaca que:

A dramaturgia é o que organiza a ação em função de uma cena, seja ela o feito de um autor dramático ou de um diretor ou de um “autor cênico” – sendo uma das questões maiores, quando há o drama escrito, a articulação entre a dramaturgia que o estrutura (ou dramaturgia 1) e a dramaturgia da encenação (ou dramaturgia 2, que inclui não apenas o trabalho do dramaturgo, mas também a encenação como dramaturgia em ato, a dramaturgia da cenografia, da iluminação, dos figurinos e aquela, não menor, que comanda o jogo de cada um dos atores ou, mais ainda, produzida por ele). (DANAN, 2010, p. 120)

Certamente, dentro do Teatro de Brincantes e a arte bonequeira, construí o percurso um espetáculo de teatro com todos os elementos dramatúrgicos que envolvem a sua composição de cena, embora tenha finalizado com uma partilha das histórias construídas, mas é preciso entender a construção desse texto teatral dentro do laboratório não como um fim, mas como um ponto de partida para a cena teatral que poderia vir a ser, caso houvesse tempo e desejo de se construir uma encenação a partir do que foi vivenciado.

Viola Spolin diz que:

Através do brincar, as habilidades e estratégias necessárias para o jogo o são desenvolvidas. Engenhosidade e inventividade enfrentam todas as crises que o jogo apresenta, pois todos os participantes estão livres para atingir o objetivo do Jogo à sua maneira. Desde que que respeitem as regras do Jogo, os Jogadores podem ficar de ponta a cabeça ou voar pelo espaço. De fato, toda forma extraordinária inusitada de solucionar o problema do jogo é aplaudida pelos parceiros. A maioria dos jogos é altamente social e propõe um problema que deve ser solucionado - um ponto objetivo com a qual cada indivíduo se envolve e interage na busca de atingí-lo. Muitas habilidades aprendidas por meio do jogo são sociais. Poucas são as oportunidades oferecidas as crianças para interferir na realidade, de forma que possam encontrar a si mesmas". (SPOLIN, 2010, p. 30)

O brincar dentro da dramaturgia contemporânea não é um problema, mas um dos tentáculos dessa hidra, que envolve a construção de um espetáculo. Muitos grupos e artistas muitas vezes não optam por um texto único, mas por várias possibilidades de texto, sejam literários, visuais, sonoros.

Muitos espetáculos, hoje, não se baseiam em uma obra dramática prévia e, conseqüentemente, no gesto de quem a encena. Textos não dramáticos são recorrentes (textos narrativos e materiais variados, de ensaios filosóficos ou científicos a cartões postais, de poema a documento jornalístico ou histórico), a escrita nasce do palco (assinada por uma pessoa ou um coletivo), a interdisciplinaridade, que vê coexistir diferentes linguagens - o vídeo, a dança, a música ao vivo, o circo... -, fazendo do texto um material entre outros e removendo seu valor matricial (entendendo por isso: sua capacidade de estar na origem, mas também de gerar um número indefinido de encenações). (DANAN, 2019, p. 15)

Nessa pesquisa, a escrita nasce na análise da experimentação cênica, o Teatro Brincante como palco aberto às leituras e aprendizados. Propor a construção de textos a partir de suas vivências, suas histórias de vida, desenhos, de apreciação de músicas, imagens e vídeos, dentre outros, é uma forma de buscar trazer essa dramaturgia viva e presente em cada participante.

É muito problemático propor uma definição de texto dramático que o diferencie de outros textos, pois a tendência atual da escritura dramática é reivindicar não importa qual texto para uma eventual encenação; já etapa "derradeira" - a encenação da lista telefônica - quase não parece mais uma piada e uma empreitada irrealizável! Todo texto é teatralizável, a partir do momento que o usam em cena. (PAVIS, 2007, p. 405)

Perceber e conceber a dramaturgia como um campo amplo de possibilidades (imagens, vivência em coletivo, escrita, dentre outros) é, a construção de bonecos a partir do folgado "Cobra Jararaca", é uma chance de valorizar e reconhecer a importância das contribuições de cada pessoa envolvida; assim como entender que qualquer texto que viesse a ser construído ali, mesmo que não correspondesse aos

modos mais clássicos de escrita teatral, poderiam servir para uma encenação teatral, a partir da concepção que nos traz Pavis que “todo texto é teatralizável”. É interessante dentro desse pensamento encontrar as definições de Nicolete (2015):

O texto para teatro pode ser classificado como literatura dramática, ou seja, um de seus destinos seria a fruição individual e silenciosa como se dá com outros tipos de texto impresso. Por outro lado, um sem número de textos, de origens as mais diversas, tem sido levado à cena. A esses textos podemos dar o nome de materiais textuais – criações que ganharão a condição de dramaturgia na medida em que tomarem contato com os demais elementos da cena tais como um espaço preparado para isso, uma enunciação específica, figurino, iluminação. A articulação desses elementos objetiva a comunicação cênica do texto a um público que assiste/participa. (NICOLETE, 2015, p. 11)

Assim, a presente pesquisa busca dentro do Teatro de Brincantes, poder se tornar uma encenação teatral carregado de outros elementos dramaturgicos, mas o foco é o recorte é a escrita como literatura feita pela infância. Esse é o ponto de partida para a construção e se serve em sua criação de diversos materiais textuais, que vão de referências poéticas, músicas, exercícios feitos em grupo, leitura de imagens, relatos pessoais, estudos do espaço da cidade.

## **2.1 Arte como Experimentação e Processo Colaborativo dos Bandos e Cobra Jararaca**

Pensar a sala de aula como experimentação é um passo importante dentro dessa pesquisa, porque o termo vem da própria experiência artística de muitos grupos pelo país e do mundo.

O laboratório como metodologia para pesquisa em artes cênicas é uma prática que vem sendo amplamente referenciada e utilizada em investigações da área. Sem uma definição precisa enquanto método, ele é, acima de tudo, uma atividade e um espaço fértil de experimentação, onde práticas são usadas para investigar algo desconhecido ou testar ideias. Todavia, ele permanece como uma práxis, na qual o pesquisador precisa ser criativo, desafiador e interessado naquilo que está para ser examinado e/ou descoberto. (SCIALOM, 2021, p. 2)

Assim, no laboratório busca-se a investigação de ideias, com o Teatro Brincantes, cada criança envolvida deve entender como sujeito ativo que pratica a pesquisa dentro daquele espaço. Está dada a largada para que a criatividade, o protagonismo, a colaboração e o pertencimento possam brotar.

Muitos pesquisadores já desenvolvem a prática em laboratórios e destaco as palavras de Eugênio Barba (2019) para definir como a prática se dava em seu contexto no começo dos anos de 1960 dentro do Odin Teatret ao explicar que o caminho da experiência dentro da prática em laboratórios é:

A combinação de teoria e história, de prática e reflexão criativa é essencial para o desenvolvimento de uma cultura do teatro, e é parte da bagagem metodológica dessa ciência pragmática – como foi definido por Jerzy Grotowski – que pode ser aplicada em nosso ofício. É assim que eu poderia descrever as inúmeras atividades que nosso laboratório desenvolveu com o mesmo núcleo de atores por mais de cinquenta anos. As palavras correspondem aos fatos. Mas, mesmo assim, quando as leio, fico incomodado. Sou como um mapa que indica o caminho que ainda não existe e onde os resultados parecem garantidos antes mesmo que se comece a caminhar. (BARBA, 2019, p. 8).

Ao dizer que o teatro indica um caminho que ainda não existe, reacende a questão de que a prática em laboratório, a curiosidade, a busca por novas maneiras de fazer e investigar, por mais que desenhem uma estrutura que parece se repetir, vai ser sempre uma nova experiência com um caminho que ainda não existe, mas que pode ser descoberto (MÖDINGER, 2012).

Pensar o teatro como experimentação dramatúrgica como a construção de mapas que apontam caminhos que ainda não existem dentro do fazer na escola, pode parecer confuso de primeira, mas quando entro na pesquisa, embora ache que tenho um mapa traçado com todos os pontos a serem seguidos, que tenho as hipóteses de resultados finais, certamente descobrirei que o caminho é desconhecido e que ele o “final” ainda não existe e que se fará como diz o provérbio africano que “o caminho se faz caminhando”.

Julia Varley (2021, p.3) informa que:

No começo do século XX, estúdios e coletivos buscavam um resultado profissional, espiritual ou político para o teatro, mas desde então esses exemplos originaram sentidos diferentes. Acredito que atualmente o maior efeito dos teatros laboratórios é seu papel social, como interação com a comunidade, dando e recebendo, criando comunicação e fusão.

Dentro do lúdico, pode-se pensar o laboratório como um espaço de criação que busca dialogar com a comunidade escolar, trazendo para dentro da escola, através das crianças participantes, o que elas vivem e consomem em suas comunidades e seio familiar. A construção de bonecos pode ser essa fusão, onde em um espaço de criação artística e pesquisa dentro da arte, pode-se ver brotar o

que está dentro e fora da realidade de cada criança como elementos de materiais textuais.

Acima de tudo, um teatro laboratório ensina dissidência e resiliência. Descobrimos que as dificuldades são oportunidades de aprendizagem, desenvolvimento e mudança. Não é que tenhamos uma ideia e decidimos como a realizamos. No Odin Teatret, os problemas que precisamos resolver nos levam a descobrir novos caminhos para andar. (VARLEY, 2021, p. 9)

Em um espaço tão plural, é preciso entender que ao se fazer teatro, é ter um espaço de risco, onde os conflitos irão surgir, sejam pelas maneiras diferentes de pensar e se relacionar dos envolvidos, seja pelas questões de escolha dentro do mesmo grupo. E para isso, é preciso a resiliência, de saber contornar e resolver os conflitos, pois eles podem ser de ordem das relações humanas, mas também estruturais. Na Cobra Jararaca e nos Bandos, já inicia-se tendo que se refazer, se reinventar dentro das impossibilidades que foram surgindo antes mesmo de começar, quando, por exemplo: não tinha nem circunstâncias favoráveis (NICOLETE, 2005).

Resiliência e dissidência são palavras fundamentais quando pretende-se pôr a prática a experimentação dramaturgica. Assim busca-se considerar que ali se abrirá um espaço onde a experiência vivida será o ponto mais importante, entende-se a experiência como define Larrosa Bondía (2002, p.25), ao dizer que ela (a experiência) deve ser "(...) em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova".

Dentro do Teatro de Bonecos, pode-se diferenciar de um experimento que se repete sempre com as mesmas probabilidades de se obter o mesmo resultado, pois de acordo com Bondía (2002) se o experimento é genérico, a experiência é singular. Se a lógica do experimento produz acordo, consenso ou homogeneidade entre os sujeitos, a lógica da experiência produz diferença, heterogeneidade e pluralidade.

A arte por si só, já é um espaço da heterogeneidade e da pluralidade. O laboratório de experimentação dramaturgica é um outro espaço instaurado para fortalecer as diferenças de pensamento, a diversidade de existências e histórias de vida, como também poder fazer dialogar dentro desse mesmo espaço toda as formas de pensamento.

Vale ressaltar que esse relato dentro do Laboratório é um processo colaborativo de criação, visando a construção de um único texto teatral. Desejo que foi se refazendo se entendendo de acordo com os encontros, pois dentro da

diversidade de histórias, um único texto não deveria ser um objeto maior, mas a abertura do olhar para quantos textos pudessem surgir.

O processo colaborativo na construção de Artes Cênicas é algo que vem fortalecimento da diversidade e valorização das experiências de cada participante. Assim, o Processo Colaborativo:

(...) é, fundamentalmente, uma experiência de grupo. Superou-se o reinado do autor do texto. O foco no trabalho do ator foi ampliado, e o encenador soberano cedeu espaço ao coordenador do processo. Busca-se agora, como na criação coletiva, um espaço de igualdade que garanta a todos envolvidos terem suas ideias expostas, debatidas e dirigidas à produção da obra. O quanto cada um vai colaborar depende de sua experiência, seu conhecimento, seu desejo. (NICOLETE, 2005, p. 43)

Nessa vivência do Cobra Jararaca, se faz um espaço aberto ao desejo de cada participante de colaborar com suas vivências e criatividade de forma livre e autônoma, podendo contribuir com o grupo da maneira que achasse melhor, fosse escrevendo, desenhando, lendo ou verbalizando suas opiniões. Aleksandar Sasha Dundjerovic (2007) nos alerta que:

Definido de maneira geral, um espetáculo colaborativo parte de um processo coletivo de criação que libera o potencial criativo dos indivíduos e grupos, permitindo que eles criem suas próprias narrativas. A história não é preestabelecida pelos atores no início; é, ao contrário, descoberta pelo grupo através dos ensaios. No colaborativo, o foco de criação não está em ideias preconcebidas ou em uma dramaturgia escrita já existente, mas na criação, por parte do grupo de atores, de um espetáculo a partir de suas próprias experiências (DUNDJEROVIC, 2007, p. 155).

No presente trabalho, o foco era a criação de bonecos, com descobertas de narrativas que podem servir para a experiência teatral, o qual as narrativas são convidadas a surgir a partir dos corpos presentes, tendo como mote as suas próprias experiências de vida.

É preciso destacar que não existe um formato único e exclusivo de se viver um processo colaborativo. Cada grupo vai encontrando dentro dos seus contextos sua forma de conduzir. Sérgio de Carvalho (2005) diz que, inclusive:

Existem muitos processos colaborativos autoritários, trabalhos sem igualdade criativa, em que as pessoas são postas a correr atrás das ideias vagas de um encenador, sem consciência dos motivos e das finalidades do todo, sem saber o que está acontecendo exatamente. A primeira questão fundamental do processo colaborativo é, portanto, relativa ao modo de trabalho: ele só faz sentido como ferramenta de conscientização, desalienação e coletivização. (CARVALHO, 2005, p. 20)

É preciso trazer a conscientização, desalienação e coletivização como pontos importantes dentro do processo. O Teatro Brincantes busca por essas palavras dentro do grupo de participantes, para que juntos e juntas tivessem na experiência a autonomia e o protagonismo valorizados (SILVA; LAMPERT, 2015). No entanto, é preciso entender que para se chegar a uma boa escrita é preciso tempo e reflexão crítica sobre o que se está escrevendo e muito material, mas que o aperfeiçoamento dele seria feito a longo prazo.

Quanto a isso, é preciso ter clareza que um bom texto não pode ser produzido inteiramente no calor da sala de ensaio, ainda que o material para um bom texto o possa. É como se um processo colaborativo tivesse que passar por pelos menos duas etapas antes que o roteiro se estabeleça, em condições de ser redefinido segundo os caminhos do espetáculo: a primeira de geração de materiais e caminhos formais, a segunda de crítica e reinvenção desses materiais numa nova perspectiva de escrita (em que a fase anterior é negada e superada). É evidente que essas etapas podem não ser sucessivas, e que a própria geração de material ganha intensidade quando pautada por um propósito crítico. (CARVALHO, 2005, p. 1)

O folguedo Cobra Jararaca é uma criação de material, o qual, não chegaríamos a um espetáculo final, mas a uma partilha de escritas em constante conversa e avaliação. Araújo (2006) reflete sobre como se dava a prática do Processo Colaborativo no Teatro da Vertigem (SP) ao dizer que:

Pretendíamos garantir e estimular a participação de cada uma das pessoas do grupo, não apenas na criação material da obra, mas igualmente na reflexão crítica sobre as escolhas estéticas e os posicionamentos ideológicos. Não bastava, portanto, sermos apenas artistas-executores ou artistas-propositores de material cênico bruto. Deveríamos assumir também o papel de artistas-pensadores, tanto dos caminhos metodológicos quanto do sentido geral do espetáculo. (ARAÚJO. 2006, p. 128)

Por fim, pensar o Processo Colaborativo como ferramenta de construção de experimentação dramática é uma forma de estimular que cada participante pode ter voz ativa para se expressar, questionar, ou mesmo entrar em conflito com seu grupo por não concordar com os direcionamentos, mas muito mais que escrever um texto de teatro ou um material textual que servirá para o teatro, a ideia do Teatro Brincantes é fazer se pensar, ter consciência crítica sobre o que se está sendo visto.

### **3. EXPERIMENTAÇÃO CÊNICA: A CRIAÇÃO DOS BONECOS E A ABORDAGEM METODOLÓGICA BANDOS E COBRA JARARACA**

O Teatro de Brincantes e a Arte Bonequeira, é um registro do Patrimônio Cultural Imaterial, segundo o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em uma publicação de 2014, destaca que se dá devido à originalidade e tradição dessa expressão cênica, repassadas de mestre para discípulo, de pai para filho, de geração para geração. Uma tradição que revela uma das facetas da cultura brasileira, onde brincantes, por meio da arte dos bonecos, encenam histórias apreendidas na tradição que falam de relações sociais estabelecidas em um dado período no nordeste e de histórias que continuam revelando seu cotidiano, através dos novos enredos, personagens, música, linguagem verbal, das cores e da alegria que são inerentes ao seu contexto social

Esse bem cultural imaterial é uma tradicional brincadeira, com origens no hibridismo cultural, durante o período de colonização do Brasil. Assim, pela representatividade que possui, é uma expressão teatral genuína da cultura brasileira e muito peculiar do Nordeste, rica da genialidade de seus criadores e da empatia que estabelece com seu público. A troca intensa possibilitou uma diversidade de temáticas: religiosa, profana ou de costumes populares (IPHAN, 2014).

Assim, na Arte Bonequeira:

O objetivo é prioritariamente o exercício de uma didática não depositária, partir e respeitar o universo temático e a linguagem do grupo, estimulado a apreensão de novos enfoques e práticas. É através do diálogo e não da assimilação passiva de informações que o indivíduo constrói o conhecimento e avalia os resultados de sua investigação. Neste ponto de vista, ensinamento e criação constituem um mesmo caminho. (BULHÕES, 2004, p. 43)

Adentrando o folguedo Cobra Jararaca é criada ou formada por elementos masculino adulto. Folguedo este, cuja armação era com os mesmos, da seguinte forma, eles iam para os mangues se sujavam de lama, da cintura pra cima e amarravam uma corda na cintura com a distância de um metro ou mais de um para o outro, formando a cabeça o corpo e a calda, cujos elementos chamavam-se: Manoel da Praia, Zezinho, Nelson, João Souza, Pedro, José Bodeia, Genival,

Genésio, Antenor, Angenor, Aloísio e Hélio, quase todos em memória, uns dos que ainda estão vivos (ROCHA, 1978). Abaixo a Figura 1 ilustra a obra:

Figura 1- A Cobra Jararaca



Fonte: Rocha (1978)

Atualmente, é formada de um novo grupo, com outra estrutura. Armação de arame papelão pintado com recheio de mato ou pano velho. A cobra desfila nas ruas do Pontal de Coruripe nos ombros dos personagens, cujos cantando a mesma música, das antiga rimando.

Possui algumas músicas, dentre elas a seguinte expressa abaixo:

Olha cobra jararaca ó meu Senhor São Bento;  
 Tanto morde como pica ó meu Senhor São Bento;  
 Pra onde vai jararaca eu vou aqui na casa de uma pessoa, aí  
 cite o nome da pessoa, vai rimando e assim sucessivamente.

A dramaturgia teatral do Cobra Jararaca faz uso histórias contadas. E faz parte das etapas do projeto e são provocações que estão dentro desse espaço de

aprendizado. São um ponto de partida para se abrir os diálogos, mas não necessariamente o local final de chegada desse percurso. Elas servem como referência para a criação das narrativas, mas o objetivo não é que se criem histórias autobiográficas, tal qual como conhecemos na literatura.

Pode-se dizer que o canto utiliza a linguagem teatral para criar uma dramaturgia cênica para a interpretação do repertório musical. Nesse sentido, fica claro para Bucci (2017) que a Cobra Jararaca é composto pela união dessas duas linguagens de tal maneira que tenham igual importância na construção do processo. Dessa forma, apresenta relevante importância para o estreitamento e manutenção das relações entre as áreas musical e teatral. A Figura 2 ilustra uma integrante do experimento de Cobra Jararaca:

Figura 2- Representação Cobra Jararaca



Fonte: Dados primários (2023)

O mais importante nessa arte, contudo, é constatar que inúmeras possibilidades trazem dificuldades em delimitar bases técnicas para sua realização. Assim, o fato de que o fazer dessa linguagem baseie-se na intuição de seus praticantes, isso porque não é uma modalidade das mais difundidas e conseqüentemente não há muito suporte teórico.

Como bem nos assegura Oliveira (1999) trazer o canto a esse processo, contribui com o desenvolvimento em um espaço cênico onde se realiza ações expressivas que podem ou não serem de cunho teatral, na linguagem dança, poesia etc. Nesse contexto, fica claro que há uma abertura para essas expressões cênicas além do Teatro, como a Dança, e a Poesia por exemplo. O que o torna uma linguagem fascinante devido a essas possibilidades artísticas.

É interessante perceber que apesar de possuir abertura para receber influência de várias outras linguagens, e principalmente do Teatro, conforme explicado acima, é imprescindível que não seja confundido com o Teatro Musical. Basicamente a diferença entre os dois. Geralmente observa-se apenas as figuras dos protagonistas cantando como solistas. É difícil delimitar com exatidão o que de fato o constitui, mas encontramos menos dificuldades em definir o que não é.

Para Muller e Fiaminghui (2013) diferentemente do canto tradicional (aquele onde os coralistas se apresentam dispostos em posição fixa no palco, geralmente com o auxílio de pastas de partituras) o Coro Cênico ao trabalhar com outras linguagens possui maior facilidade de diálogo com outros profissionais do meio artístico.

Dessa forma, pode-se perceber o quanto é essencial ter clara a noção de "hibridismo" existente na engrenagem desse tipo de Coro, ou seja, uma característica primordial para diferenciar o Canto tido como tradicional do cênico. Nesse sentido Muller e Fiaminghi (2013 p. 177) nos ajuda a visualizar e entender que seus elementos técnicos e estéticos sofrem alterações que são moldadas de acordo com as expressões artísticas somadas ao processo de criação. Por isso "entende-se que neste estilo a Cobra Jararaca não se encontram as peculiaridades que grupos de Coro Cênico apresentam".

Atribui-se ao fato da inexistência de formação específica para essa linguagem, as dificuldades em definir padrões de configuração de um Coro Cênico, com certa razão, já que essa ausência implica em trabalhar no âmbito da experimentação, por isso debatem-se seus conceitos, conforme explicado acima.

Nesse sentido, há que se indagar se será possível chegar a um consenso sobre a maneira de realizar esse hibridismo artístico. Outro fator que também pode ser considerado nessa problemática. Como, por exemplo, grupos com repertório popular que inserem sutis movimentações em cena e se autoafirmam como cênico.

Não cabendo julgar como certo ou errado, é necessário compreender os valores estéticos de uma obra para identificá-la. Sobre isso:

Não é pelo simples fato de se estar no espaço de representação que qualquer manifestação é cênica. Não bastam noções de marcação no espaço cênico para que a atividade seja assim considerada. Não se pode atribuir a classificação "cênica" à movimentação no palco - ou em qualquer espaço tornado cênico - que ostente um figurino ou se utiliza de equipamentos técnicos disponíveis. Essas explicações do cênico são equivocadas. Contra interpretações dessa natureza opõe-se o peso da história do teatro. (BUCCI 2007, p. 3)

O autor deixa claro na citação acima que não pode classificar como cênico um coro apenas pelo fato de estar no espaço cênico. Esse é o motivo pelo qual é importante frisar esse ponto, uma vez que várias outras linguagens ocupam esse mesmo espaço e não recebem tal denominação. Assim, a forma de diferenciá-los vai além da utilização de alguns elementos cênicos, conforme visto nos Bandos ilustrado abaixo:

Figura 3- Os bandos



Fonte: Dados primários (2023)

Fica evidente, diante desse quadro que a temática sobre o que de fato a Arte, gera discussões e o debate está em constante movimento na tentativa de se chegar a uma definição mais concreta. Analisar sua estrutura e métodos com certeza é de grande valia para os praticantes dessa Arte. Tanto no que diz respeito a orientação na concepção artística e pedagógica, quanto na difusão e reconhecimento dessa modalidade.

Aquí, pode existir personagem da história, pode escrever uma história, se assim quisesse, mas poderia recriar a realidade e criar espaços de ficção. É certo, que dentro do teatro, o uso de bonecos são elementos de inspiração, pesquisa de diversos processos artísticos.

### **3.1 Análise pedagógica e os desafios enfrentados na criação de uma didática específica**

A construção de bonecos a partir dos folguedos “Cobra Jararacá” e os Bandos, eleva o pensar, enquanto faz. abrange o fazer, enquanto pensa. Assim, como demonstra o pensamento e prática lado a lado, encontrando os caminhos, refazendo-os, se perdendo dentro deles e se reencontrando também. Precisa-se então, destacar que este achar-se e perder-se dentro do processo também cabe nós, enquanto professor-pesquisador e artista.

A busca pela desdramatização da cena vem abrir espaços para experiências em que o real possa estar presente e uma nova forma de vivenciar o Teatro seja exposta ao público. Vem ganhar força com o surgimento das *Performances*, mas ganham outras dimensões na cena do Teatro Contemporâneo, como nos diz Gabriela Monteiro (2016):

Antes restrita aos estudos literários e às artes plásticas, a autobiografia ganha ainda mais espaço com o advento do digital, a partir dos anos 90, no documentário brasileiro e, nos anos 2000, vemos crescer consideravelmente o interesse pela autobiografia na cena contemporânea. Há de se ressaltar que, já nos anos 60, a performance se utilizava de material autobiográfico e biográfico que surgia da interação com o público nos mais diversos espaços. Com efeito, a performance aponta para a extrapolação dos limites entre as artes, cada vez mais tênues e “contaminados”. (MONTEIRO, 2016, p. 79)

Fazer o Teatro dialogar com a própria vida de quem o faz e de quem assiste é uma das buscas da construção autobiográfica e que para Márcia Abujamra (2013),

o uso da arte seja um meio e se alcançar essa qualidade. E o ator que conta sua história, da maneira que escolher contá-la, torna-se um criador de si mesmo, contando e recontando, criando e recriando suas histórias, seu passado, seu futuro.

Pensar cada estudante como autor e ator de sua própria história em um espaço em que possa criar e recriar suas realidades, pensá-los como narradores capazes de contar e recontar suas realidades, pois, o narrador retira da experiência aquilo que nos conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes (BENJAMIN, 1996).

Dentro do campo literário os Teatros Brincantes vêm se intensificando nas últimas décadas. Se elas usariam suas histórias da mesma maneira que viveram, em suas narrativas escritas ou se criariam outras realidades ficcionais, isso eu só viria a descobrir ao longo das etapas do projeto. O universo de cada criança é cercado por referências diversas, onde em uma mesma história seres do cotidiano, ou seres da sua imaginação podem dialogar num mesmo espaço. Oliveira (2016) informa que:

As histórias nem sempre são criadas por quem conta, tampouco são vividas tais como são contadas. Muitos de nós somos capazes de rememorar fatos que na verdade não estão no nosso circuito de lembranças, por não haveremos vivido tais acontecimentos; porém, ao longo da vida, nos vão contando histórias que se fundem com nossas próprias histórias, promovendo um misto de informações que não seríamos capazes de distinguir, se advindas de vivência realmente ou se construídas em nossa memória como uma lembrança emprestada que, de tanto ouvirmos falar, já se transportou para nossa percepção como se fosse nossa (OLIVEIRA, 2016, p. 590).

Estar aberto às histórias que poderiam surgir foi muito mais importante do que desejar que seguissem fielmente uma linguagem autobiográfica em suas escritas, tal qual como alguns autores e autoras costumam definir dentro dos Estudos Literários. Nesta jornada de Experimentação Dramaturgia Teatral, seguimos abertos ao imprevisível, ao desafiador, ao curioso universo de possibilidades que esses pequenos autores e autoras poderiam mostrar.

Segundo Oliveira (2016) dentro desse quesito a escolha do repertório a ser cantado também é algo muito importante a ser observado e levado em consideração. Além da faixa etária e das condições técnicas para execução das peças musicais escolhidas, o regente precisa observar o que pode causar entusiasmo em seu grupo. Para o autor, um repertório bem escolhido e adequado ao conjunto ajude bastante

no desenvolvimento das demais etapas de ensino-aprendizagem presentes no universo do Coro.

Entretanto, os ensaios não se limitaram aos jogos teatrais que visavam estabelecer uma relação entre Canto e Teatro e fazer com que os participantes obtivessem uma proximidade e conseqüentemente se sentissem mais à vontade para se expressar por meio da música, para os que eram do teatro e por meio das duas expressões para os que não eram do meio artístico.

Apesar da não conclusão da análise, pode-se tirar algumas questões positivas dessa experiência. Como exemplo, o fato das pessoas poderem entender melhor o que é um Teatro Brincante, aprender sobre suas vozes e os cuidados necessários.

Além do mais, os atores, por exemplo, passam a estabelecer sua própria sessão de aquecimento vocal, algo que é levado para vida e indispensável em suas carreiras. Fica a certeza de que essa semente que foi plantada vai reverberar e fazer com essas pessoas busquem novas oportunidades para retomar o aprendizado no Teatro Lúdico.

Adentrando minha visão aluna, futura profissional e participante do grupo, ressalto que no 1º período do curso de Teatro, participei de uma experimentação sobre os Folguedos Os Bandos e Cobra Jararaca. Ofertada na disciplina projetos Integradores I, ministrada pelo professor José Acioli da Silva Filho. Com o objetivo de construir um conceito vivencial da cultura local tanto na teoria como na prática.

Dentro do conteúdo programado existiam leituras de textos (a partir de Geertz e Hall), a fim de refletir sobre cultura, a partir desse ato conheci um pouco sobre o fundador dos folguedos, Mané do Rosário, e houve também o processo criativo da aula prática.

Nesse processo criativo a turma foi dividida em dois grupos, um representando os Bandos o outro grupo representando Cobra Jararaca. Os Bandos eram responsáveis para construir os cabeções e Cobra Jararaca os óculos, tudo isso, porque cada folguedo tinha características distintas.

Um dos momentos marcantes foi o dia da apresentação a turma foi para praça da faculdade no bairro do Prado se preparar para a apresentação lá ensaiamos e ajustamos os figurinos e esperamos a banda de Pifano Fulô da Chica Boa do professor Washington da Anunciação, logo depois da banda chegar, às 7h30mim o professor Acioli pediu que fizéssemos uma fila e deu uma corda e saímos pela praça

desfilando segurando a corda dançando e cantando com a banda de pífano Fulô da Chica Boa, todos os alunos expos seus figurinos. O publico aplaudiam, filmavam, registravam tudo. O desfile durou uns 40min. Abaixo Figura desse momento:

Figura 4- Desfile



Fonte: Dados primários (2023)

É importante relatar que uma parte dos materiais usados na construção dos figurinos e adereços foi doado pelos lojistas da redondeza do Espaço Cultural e outra parte no próprio local da experiência. Com isso, o grupo Cobra Jararaca, me fez usar a adaptação com o uso de óculos que encontrei nos meus pertences o envolvi com fitas nas cores branco e vermelho associando-o a uma cobra coral ficou bem estranho e figurino preto a turma dos Bandos fizeram uns cabeções inspirados em vampiros e outros monstros bem coloridos.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho teve como objetivo a realizar uma análise documental acerca do Teatro Brincantes, segundo a construção de bonecos a partir do folguedo Cobra Jararaca. Entende-se esse processo vivido como uma etapa de aprendizado, mas nunca como a conclusão de uma proposta, pois, leva a refletir sobre aspectos da prática que merecem ser revividos em outras experiências no Teatro aprofundados com mais atenção quando realizado com um outro público.

Além disto, o referencial teórico utilizado ao longo dessa pesquisa foi indicando caminhos e aprofundando a visão sobre as temáticas abordadas, principalmente no que diz respeito a dramaturgia, pois a vivência e o que foi lido, mostraram que existem diversas possibilidades de dramaturgias que podem servir para a experiência da construção teatral.

Nesse interim, a história do Cobra Jararaca relacionadas ao Teatro Brincante foi provocada como ponto de partida, as quais se mistura fantasia, realidade e ficção. Dentre dessa análise, foi possível apontar as limitações observadas, a pouca documentação existente, o que chama a atenção, pensando em como melhorar essa pesquisa, acredito que como sugestão futura, o ideal é o desenvolvimento de novas pesquisas como metodologia de estudo de campo, a fim de uma melhor discussões dos dados. O fato do pouco registro, se deu devido a não existência do folguedo, o qual faz 40 anos da conclusão do grupo.

Sendo assim, concluiu-se que, a pesquisa amplia os horizontes de possibilidades de material para a construção do Teatro, reforça a importância da escuta e principalmente, ensina a entender que cada um é sua própria experiência, mas acima de tudo, observou-se como elas se concluíram, descobrindo os caminhos secundários, os atalhos e o que pedirá cada novo encontro e experiência.

Percebe-se então que parte muito importante para formular uma didática, neste caso, é a intuição. Da qual me muitas vezes durante os encontros onde entendia que era necessário para expandir a criatividade e deixar fluir a expressão dos participantes, ir criando e adaptando os exercícios naquele instante. Como um daqueles jogos eletrônicos que é preciso encaixar as peças conforme elas vão aparecendo.

Analisando a relação que cada um estabelecia entre a Música e o Teatro. Mas é importante frisar que a intuição aqui mencionada não descarta o conhecimento teórico adquirido durante a graduação em Teatro Licenciatura. Pelo contrário. É através desse conhecimento que foi possível realizar as adaptações.

Este trabalho foi uma experiência que pode e deve ser repetida, mas com o amadurecimento do conhecimento obtido e aperfeiçoando os detalhes, pois a sociedade alagoana merece conhecer, apreciar e fazer parte dessa expressão artística tão fascinante. Principalmente quando misturada aos elementos tão ricos da Cultura Popular do estado.

## REFERÊNCIAS

ABUJAMRA, M. A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro. **Sala Preta**, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 72-85, 2013.

ARAÚJO, A. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, [S. l.], v. 6, p. 127-133, 2006.

BARBA, E. O Instinto de Laboratório. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 9, n. 3, p. 01–10, 2022.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política**. Editora Brasiliense, 1996.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

BUCCI, M. Coro Cênico: Breves Reflexões a Partir de uma Prática. 2007.

Disponível

em: <<http://www.bossanossa.org/MAGNO/BREVES%20%20REVISADO.pdf> >

Acesso

em: 23 fev. 2023.

BULHÕES, M.A. Lo imaginario del arte: mitos y ritos en tiempos contemporáneos. **Revista de Teoría del Arte**, n. 11, p. 63-82, 2004.

CARVALHO, S. **Conversa sobre processo colaborativo (2005)**. Site Sérgio de Carvalho. Disponível em: <https://sergiodecarvalho.com/2020/06/11/conversa-sobre-processo-colaborativo-2005/> Acesso em: 24 fev. 2023.

DANAN, J. Mutações da dramaturgia tentativa de enquadramento (ou de desquadramento). **MORINGA - Artes do Espetáculo**, [S. l.], v. 1, n. 1, 2010.

DANAN, J.. **A dramaturgia no tempo do “Pós-Dramático”**; Cena, [S. l.], n. 29, p. 14–23, 2019.

DUNDJEROVIC, A. S. É um processo coletivo ou colaborativo? Descobrimo Lepage no Brasil. **Sala Preta**, [S. l.], v. 7, p. 153-165, 2007.

**INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN).**

Teatro de Bonecos Popular do Nordeste. 2014. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/508/>. Acesso em 24 fev. 2023.

MÖDINGER, A.C. et al. **Práticas Pedagógicas em Artes: espaço, tempo e corporeidade** - Erechim: Eldebra, 2012.

MONTEIRO, G. L. G. Autobiografia na cena contemporânea: tensionamentos entre o real e o ficcional. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [S. l.], p. 78–91, 2016.

MULLER, C; FIAMINGHI, L. H. Coro Cênico: conceito e discussões. **DAPesquisa**, v. 1, p. 167-181, 2013.

NICOLETE, Adélia Maria. **Leitura Cênica - Ateliê de Dramaturgia e Memórias**. São Paulo, 10 ago.2015.

OLIVEIRA, S. A. de. **CORO-CÊNICO: Uma nova poética coral no Brasil**. Campinas, 163 f. Dissertação do Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP. 1999.

OLIVEIRA, A. R. C. de. **O Canto Coral e suas influências socioculturais**. São Paulo. 71 f. (Trabalho de conclusão de curso). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Licenciando em Música. 2016.

PAIS, A, **O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Edições Colibri, 2004, 122 pp.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROCHA, J.M.T. **Folgedos carnavalescos de alagoas**. Senac/AL, 1978.

SILVA, T. G.; LAMPERT, J. **A relevância do diário na prática artística e docente**. In: ANPAP, 2015, Santa Maria - RS. 24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. p. 1095-1110.

SCIALOM, M. Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênicas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 11, n. 4, p. 01–28, 2021.

SPOLIM, V. **Improvisação Para O Teatro** /Viola Spolim; [tradução e revisão Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Alameida Amos]. – Barra São Paulo: Perspectiva, 2010.

VARLEY, J. Laboratório em fluxo: um sopro de ar fresco. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [S. l.], v. 11, n. 4, p. 01–20, 2021.