

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO  
EDUCAÇÃO ARTÍSTICA – HABILITAÇÃO EM ARTES PLÁSTICAS

Alice Meira Bonfim Mantellatto

**O GRUPO SOBREVENTO DE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS**

**Bauru  
2009**

ALICE MEIRA BONFIM MANTELLATTO

O GRUPO SOBREVENTO DE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Grau de Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas. Sob a orientação da Professora Dra. Rosa Maria Araújo Simões.

Bauru  
2009

**Alice Meira Bonfim Mantellatto**

**O GRUPO SOBREVENTO DE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado a Faculdade de  
Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista  
“Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, perante a banca examinadora:

---

Profa. Dra. Rosa Maria Araújo Simões  
Presidente/Orientadora

---

Profa. Dra. Maria Antonia Benutti  
Examinadora/ Membro Titular

---

Profa. Ms. Eliane Gomes da Silva  
Examinadora/ Membro Titular

Bauru, \_\_\_\_\_ de dezembro de 2009.

*Dedico este trabalho aos meus pais, Maria  
Angélica e Edmir, pelo carinho com que me  
ensinaram a trilhar os caminhos necessários  
para alcançar o que é desejado.*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, pelo apoio e dedicação incondicionais. Aos meus irmãos Aline, Paulo e Laura, pela amizade e cumplicidade fortalecidas pelo tempo.

Ao Guilherme, pelo companheirismo, apoio, incentivo e por tudo de novo e maravilhoso que com ele aprendi e continuo aprendendo.

À minha orientadora Rosa, por todo seu entusiasmo, auxílio, determinação, atenção, dedicação e amizade durante essa etapa.

À Yoshi, pela amizade e paciência, procurando sempre me ajudar e dividir os momentos.

A Henrique Sitchin da Cia. Truks, pela atenção e prontidão em me enviar seu livro “A possibilidade do novo no Teatro de Animação”.

Aos integrantes do Grupo Sobrevento, Luiz André Cherubini, Sandra Vargas, Maurício Santana, Anderson Gangla e Agnaldo Souza que, com todo o carisma, simpatia e solicitude me proporcionaram a aquisição de novos conhecimentos, vivências e experiências.

## RESUMO

Desde a pré-história o homem busca dominar imagens e reproduzir cenas do seu cotidiano, seja para compreendê-las, seja para dominá-las. No teatro, o homem buscou representar cenas de caça e divindades. Desde a primeira criação material representante das divindades, esses objetos adquiriram poderes mágicos. Depois de um longo tempo, surgiu o Teatro de Bonecos, que por meio do uso de diversos materiais, o homem confeccionou bonecos à sua imagem e semelhança, bem como representações de animais. Posteriormente, o Teatro de Formas Animadas envolveu diversos elementos cênicos, como a máscara, a sombra e o objeto. Dessa forma, esses elementos podem aparecer todos unidos ou não num mesmo espetáculo, constituindo, portanto, o Teatro de Formas Animadas.

Como importante necessidade do homem para compreender o mundo e os acontecimentos à sua volta, as artes foram necessárias para explicar o divino e o inalcançável. Aglutinando as quatro linguagens artísticas, ou seja, a Música, as Artes Plásticas, a Dança e o Teatro, o Teatro de Formas Animadas representa essa característica do homem em busca do divino e de sentimentos sublimes ou não.

No Brasil, diante de uma infinidade de excelentes grupos de Teatro de Formas Animadas, o Grupo Sobrevento destaca-se por acompanhar em seu repertório um extenso fundamento teórico para os temas das peças criadas, além do alto nível estético e sensível de sua criação plástica através dos bonecos utilizados em seu repertório.

O objetivo deste trabalho é descrever e analisar o Grupo Sobrevento considerando seu processo de criação artística, de maneira a compreender, em seus fundamentos, o Teatro de Formas Animadas. Para tanto, pautada numa abordagem antropológica interpretativista, foi realizada uma etnografia com o referido grupo.

**Palavras-chaves:** Teatro de Formas Animadas; Teatro de Bonecos; Grupo Sobrevento.

## **ABSTRACT**

Since prehistoric man seeks to dominate play scenes and images of their daily lives, to understand them or dominate. In the theater, the man tried to represent hunting scenes and deities. Since the first creation material representative of the gods, these objects acquire magical powers. After a long time, came the Puppet Theater, which through the use of various materials, the man concocted dolls in his image and likeness, as well as representations of animals. Subsequently, the Theater of Animated Forms Visual involved various props, like the mask, the shadow and the object. Thus, these elements can appear all together or not in the same show and are, therefore, the Theater of Animated Forms.

How important human need to understand the world and events around them, the arts were needed to explain the divine and unreachable. Clumping the four languages of art: music, plastic arts, dance and theater, the Theater of Animated Forms of so characteristic of the man in search of the divine and sublime sentiments or not.

In Brazil, faced with a multitude of excellent groups Theater of Animated Forms, the Sobrevento Group stands to monitor on an extensive repertoire theoretical foundation for the themes of the pieces created, and the high level of aesthetic sensitivity and artistic creation through is the dummies used in your repertoire.

The objective of this study is to describe and analyze the Sobrevento Group considering the process of artistic creation, which led to the understanding of what is Theater of Visual Theater. To this end, guided interpretive anthropological approach, we conducted an ethnograph with the group.

**Keywords:** Theater of Animated Forms, Puppet Theater, Sobrevento Group.

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>p. 1</b>
<b>I.O Teatro de Bonecos no Brasil.....</b>	<b>p. 5</b>
<b>II. A Mostra de Teatro de Bonecos no SESC Bauru.....</b>	<b>p. 13</b>
<b>III. O Grupo Sobrevento de Teatro de Formas Animadas.....</b>	<b>p. 15</b>
<b>IV. Tipos de Bonecos.....</b>	<b>p. 21</b>
4.1. Bonecos do Oriente.....	p. 22
4.2. Bonecos do Ocidente.....	p. 24
4.3. Tipos de bonecos utilizados pelo Grupo Sobrevento.....	p. 27
<b>V. Mozart Moments.....</b>	<b>p. 32</b>
5.1. A peça.....	p. 32
5.2. Bonecos, adereços e tipos de manipulação.....	p. 39
<b>VI. O Anjo e a Princesa.....</b>	<b>p. 45</b>
<b>VII. A Oficina de Teatro de Animação     e as peças do Grupo Sobrevento no SESC Santos.....</b>	<b>p. 51</b>
7.1. Apresentação.....	p. 51
7.2. A Oficina de Teatro de Animação: Aspectos teóricos.....	p. 52
7.3. A Oficina de Teatro de Animação: Aspectos práticos.....	p. 55
7.4. A Exposição.....	p. 60
<b>VIII. Orlando Furioso.....</b>	<b>p. 63</b>
<b>IX. Cadê Meu Herói?.....</b>	<b>p. 68</b>
<b>X. A sede do Grupo Sobrevento: Fragmento de um diário de campo.....</b>	<b>p. 73</b>
<b>Considerações Finais.....</b>	<b>p. 77</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>p. 79</b>

## INTRODUÇÃO

No cenário artístico brasileiro, o Teatro de Formas Animadas tem alcançado prestígio e inovação. Tornando-se cada vez mais importante como representante do teatro moderno por sintetizar, na maioria dos espetáculos, as Artes Plásticas, Música e Dança ao Teatro de Formas Animadas (bonecos, objetos, luzes, máscaras ou partes do corpo humano) caracteriza a essência poética e visual que o teatro busca representar.

Tal manifestação alcança prestígio, pois, em vez de o ator ser o centro das atenções em uma peça, ele é o coadjuvante. O ator possui energia vital, tem expressão corporal, mas, para esse tipo de teatro, o ator-manipulador doa toda sua energia para o boneco ou objeto, descentralizando o foco habitual.

Diante da variedade das Companhias de Teatro de Formas Animadas no Brasil, o presente estudo analisa, em específico, a criação e manifestações artísticas do Grupo Sobrevento de Teatro de Animação, formado em 1986, no Rio de Janeiro, mas que, atualmente trabalha na cidade de São Paulo.

O Grupo Sobrevento emprega o Teatro de Formas Animadas em suas concepções cênicas, ou seja, faz uso de máscaras, bonecos e objetos. Entretanto, a presente pesquisa aborda algumas peças em que o grupo emprega apenas bonecos.

Tal grupo se destaca por sua pesquisa em Teatro de Bonecos, pelas inovações e contribuições para esse tipo de teatro no âmbito nacional e internacional, devido à qualidade de seu trabalho. Em cada projeto de criação, o Sobrevento se dedica a uma intensa pesquisa teórica acerca do tema a ser tratado, dos tipos de bonecos e de suas possibilidades de confecção e manipulação. A cada trabalho, portanto, o grupo aborda um tema diferenciado e, conseqüentemente, um tipo de boneco e de manipulação. Os atores também inovaram em sua proposta de atuação enquanto atores-manipuladores, como, por exemplo, a manipulação à vista do público e a quebra do estereótipo do figurino inteiramente preto que os atores costumam usar no Teatro de Bonecos. “Mozart Moments”, uma de suas peças, resume e exemplifica a importância e a dinâmica particular desse grupo que vem enriquecendo e representando muito bem o Brasil em sua arte do Teatro de Formas Animadas.

O objetivo deste trabalho é descrever e analisar a criação e manifestações artísticas do Grupo Sobrevento, de maneira a compreender, em seus fundamentos, o Teatro de Formas Animadas. Para tanto, pautada numa abordagem antropológica interpretativista, foi realizada uma etnografia com o referido grupo.

Na etnografia é realizada uma descrição detalhada acerca do que é observado e vivenciado por um determinado grupo. Esse método de estudo sobre o homem, seu comportamento em grupo, regras, tradições e cultura surgiu em meados de 1898. A etnografia é aplicada em qualquer tipo de grupo, ao qual o antropólogo queira estudar e compreender suas especificidades. Para chegar a esse objetivo, o pesquisador deve estar atento às diversas manifestações, ouvindo, vendo e escrevendo. A escrita é de primordial importância na etnografia, pois é no diário de campo que o pesquisador armazena as informações obtidas e observadas. O entendimento da organização de um grupo por parte do pesquisador é alcançado por meio de uma descrição densa, ou seja, o apontamento de observações minuciosas, detalhadas, ricamente complexas em suas particularidades.

A respeito da prática etnográfica como forma de conhecimento, vale destacar que:

Em antropologia ou, de qualquer forma, em antropologia social, o que os praticantes fazem é etnografia. E é justamente ao compreender o que é etnografia, ou mais exatamente o que é a prática da etnografia, é que se pode começar a entender o que representa a análise antropológica como forma de conhecimento (GEERTZ, 1989, p. 4).

A prática etnográfica, portanto, compreende a prática e a reflexão intelectual, ou seja, *“Estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante.”* acrescenta Geertz (1989, p. 4). A reflexão intelectual acontece durante e após esse processo prático. É a reflexão que faz com que a pesquisa etnográfica alcance seus objetivos, pois a interpretação das informações coletadas garante a descrição densa do objeto de estudo. O etnógrafo transforma os momentos ocorridos em relatos, que podem ser consultados novamente. A partir de uma observação apurada dos fatos que cercam determinado grupo, o estudo do etnógrafo acrescenta novas interpretações e visões, enriquecendo a teoria em questão e, perpetuando conhecimentos novos.

De acordo com Geertz (1989, p. 15), a descrição etnográfica possui três características: *“ela é interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e interpretação envolvida consiste em tentar salvar o ‘dito’ num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis”*. Nesse sentido, o etnógrafo produz novos

conhecimentos por meio de suas anotações e experiências, vividas e interpretadas no local de estudo. Produz uma nova teoria, amplia o conhecimento.

A abordagem antropológica interpretativista leva em consideração o ponto de vista do pesquisador diante do que é pesquisado, ou seja, suas anotações não terão um caráter unicamente racional e exato, mas também uma observação sensível acerca do objeto de estudo.

O estudo etnográfico também se aplica a um estudo sobre determinado grupo que esteja vinculado ao campo das artes. A análise feita pelo pesquisador acerca da realidade de determinado grupo, observando suas particularidades e fazendo suas anotações gera um novo campo de conhecimento, ao qual as artes estão intrincadas a um estudo etnográfico e suas conseqüentes interpretações.

Uma pesquisa etnográfica no campo das artes apresenta certa dificuldade inicial, uma vez que algumas teorias já existentes coincidem ou não com a realidade percebida durante a observação participante. Ou, ao contrário, as teorias se encaixam e colabora uma com a outra.

A respeito das análises antropológicas e interpretativas no campo das artes, Geertz afirma:

Como é notório, é difícil falar de arte. Pois a arte parece existir em um mundo próprio, que o discurso não pode alcançar. Isso acontece mesmo quando ela é composta de palavras, como no caso das artes literárias, mas a dificuldade é ainda maior quando se compõe de pigmentos, ou sons, ou pedras, como no caso das artes não-literárias. Poderíamos dizer que a arte fala por si mesma: um poema não deve significar e sim ser, e ninguém poderá nos dar uma resposta exata se quisermos saber o que é o jazz. (GEERTZ, 1997, p. 142).

Partindo dessa observação feita por Geertz e de que, para a realização desta pesquisa seria necessário o conhecimento do que é a arte do Teatro de Formas Animadas, fez-se uma pesquisa etnográfica. Conhecer a realidade de um grupo de teatro, como local de trabalho, história da formação do grupo, interesses artísticos, processo criativo, métodos de elaboração de uma peça teatral e métodos de criação e confecção de bonecos, adereços e cenários acrescenta conhecimentos inéditos acerca dessa temática. Além disso, a escassa bibliografia sobre o tema no Brasil faz com que esse método de pesquisa seja uma solução para que haja registros, outras produções bibliográficas e discussões sobre o Teatro de Bonecos.

No caso desta pesquisa, para conhecer e compreender a dinâmica do Grupo Sobrevento, foi realizada observação participante, descrição etnográfica, seguida de análise interpretativa. Como aponta Geertz (1997), “[...] não podemos deixar que o confronto com os

*objetos estéticos flutue, opaco e hermético, fora do curso normal da vida social. Eles exigem que o assimilamos”.*

O processo de estudo etnográfico iniciou-se na Mostra de Teatro de Bonecos, realizada em outubro de 2008 no Sesc de Bauru – SP, em que o Grupo Sobrevento apresentou os espetáculos *Mozart Moments* e *O Anjo e a Princesa*. Além de assistir às peças, foi feita uma entrevista com os integrantes do grupo, enquanto os mesmos preparavam a montagem cênica de *O Anjo e a Princesa*, que seria apresentada na manhã seguinte. Na observação participante sobre a realidade do grupo foi possível descrever o processo de montagem dos aparatos cênicos, a organização do grupo, o relacionamento entre os integrantes do grupo (os conflitos, o rigor das auto-avaliações, o estresse pré-espetáculo etc.).

Em decorrência desse primeiro contato, alguns e-mails foram trocados com os integrantes do grupo no intuito de estreitar a relação pesquisadora e grupo e aprofundar em relação às particularidades do grupo.

A segunda etapa da pesquisa etnográfica ocorreu no Sesc Santos – SP, local em que o grupo ministrou uma oficina de Introdução ao Teatro de Animação e apresentou os espetáculos “Orlando Furioso” e “Cadê Meu Herói?”. Na oficina, diversos aspectos em relação ao processo de criação do grupo puderam ser percebidos e compreendidos. Houve também a observação da montagem de aparatos técnicos e cênicos do espetáculo “Orlando Furioso”, bem como a apresentação deste espetáculo e de “Cadê Meu herói?”.

Foi, também, realizada uma visita à sede do grupo, localizada em São Paulo – SP. Neste local, a realidade de trabalho pôde ser observada de forma completa, pois o espaço físico diz muito sobre a organização e funcionamento de um grupo. Além disso, foram observados os aspectos funcionais do trabalho de divulgação de espetáculos a exemplo da execução de trabalhos gráficos, da produção cultural etc.

Na pesquisa etnográfica realizada com o Grupo Sobrevento, as características intrínsecas do processo de estudo baseado na antropologia estiveram presentes.

A pesquisa de campo aconteceu em diversos momentos e situações, contemplando os princípios da prática etnográfica, tais como a pesquisa de campo, a seleção de informantes, a realização de um diário de campo etc. Enfim, tal procedimento colaborou para a compreensão da dinâmica de funcionamento do grupo de teatro bem como o seu processo criativo.

## CAPÍTULO I

### O TEATRO DE BONECOS NO BRASIL

Não existem estudos concretos que afirmem a origem e características sobre o teatro de bonecos no Brasil. O que se sabe é que, possivelmente, o jesuíta José de Anchieta, tenha feito uso do teatro de bonecos como um dos meios de catequizar os índios. De acordo com estudos do historiador Luiz Edmundo apud Braga 2007, durante o final do século XVIII e início do século XIX, havia o *Teatro de Bonifrates*, que supria a falta de espetáculos teatrais no país. No *Teatro de Bonifrates*, havia três tipos de encenações: os *títeres de porta*, os *títeres de capote* e os *títeres de sala*.

O primeiro registro documentado da história do teatro de bonecos, na região sudeste do país, é o teatro de bonifrates. Um teatro de improviso, rústico na forma, de humor acentuado e de veemente crítica social. No século XVIII, suprimido, no Rio de Janeiro, a deficiência de casas de espetáculos, este teatro era uma “ingênuo diversão do povo”. (BRAGA, 2007, p. 246)

No Nordeste do país, estudos apontam a existência de pequenas representações ao ar livre, nas praças e logradouros públicos, durante o século XIX.

Esses pequenos palcos, no estilo dos ambulantes medievais, recebeu no Norte a denominação de empanadas. Nesse tipo de teatro, antes conhecido como presépio de fala, percebe-se as mesmas influências religiosas existentes no teatro de bonecos medieval europeu. [...] Os presépios de fala, [...] foram aos poucos tornando-se cada vez mais descontraídos e profanos. (AMARAL, 1994, p. 17 - 8)

Os presépios de fala, que se originaram nos grandes centros, como Rio de Janeiro, Recife e Olinda, logo se espalharam pelo interior do país e, com isso, desenvolveu-se um teatro de bonecos caracteristicamente brasileiro.

Sobre o teatro de bonecos popular, a maior manifestação e representação é o mamulengo. O mamulengo possui fortes características da *commedia dell'arte*, com personagens que lembram bastante *Puncinella*, na Itália e seus sucessores, como *Punch* na

Inglaterra, *Kasper* na Alemanha, *Guignol* na França e *Karagoz* na Turquia. Esses personagens, que geralmente apareciam nos teatros de rua, caracterizavam-se por representar histórias próximas da realidade do povo, como brigas de casais, fuga da polícia etc.

João Redondo, Babau ou mamulengo são as várias denominações para esse tipo de teatro brasileiro, rico em variações de personagens, histórias e ações. “*As suas histórias são muito mais ricas em situações, pândegas, piadas, sátiras e tipos. É lúdico, repleto de criatividade, espontaneidade e alegria*”, afirma Amaral (1997).

O Mamulengo tem, realmente, um extraordinário poder de sintetização e revelação estética dos anseios mais ardentes do povo nordestino, não obstante a precariedade de seus recursos disponíveis, quer técnicos, quer mesmo estéticos ou de escolaridade. Guardando elementos vinculados à tradição dos folguedos ibéricos e sendo remanescente dos espetáculos da *Commedia dell'Arte*, o Mamulengo baseia-se na improvisação livre do ator (mamulengueiro). (SANTOS, 2007, p. 19;20)

Os personagens típicos do mamulengo são representantes de todas as classes sociais, desde os mais humildes, como trabalhadores da roça, aos mais elevados socialmente, como proprietários de terra, capatazes, médicos etc. Há também figuras da mitologia popular, como o diabo, a morte e a alma e animais, sendo eles a cobra, o boi e o jacaré. A música também faz parte das apresentações, sendo que os ritmos presentes são o forró, o baião e o xaxado.

O teatro de bonecos popular existe em outras regiões do país, mas não de forma tão enraizada e caracteristicamente popular como o mamulengo nordestino. No sul de Minas Gerais o teatro popular é chamado de Brighela e no estado de São Paulo, João Minhoca.

O teatro de bonecos, sem características populares, manifestou-se a partir de 1.940, no Rio de Janeiro, por meio de uma iniciativa educacional e cultural, a Sociedade Pestalozzi.

Criada em 1945 por Helena Antipoff, a Sociedade Pestalozzi do Brasil possuía sedes no Rio de Janeiro e Belo Horizonte. A Pestalozzi tinha o objetivo de atender crianças portadoras de necessidades especiais por meio da arte e atendimento psicológico, criando pesquisas científicas sobre o assunto e editando publicações sobre os trabalhos desenvolvidos nas sedes.

Como destaque dessa iniciativa, desenvolveram-se atividades na área do teatro de bonecos, promovendo vários cursos de formação para artistas titeriteiros. Intercâmbios entre artistas e intelectuais brasileiros e europeus incentivaram jovens que, posteriormente, tornaram-se conhecidos, entre eles Maria Clara Machado, que escreveu famosas peças infantis adaptadas para o teatro de bonecos.

A Sociedade Pestalozzi tem grandes méritos pelas iniciativas que teve. No que se refere ao teatro de bonecos, os seus cursos são os primeiros que se tem notícia no Brasil. Durante muito tempo estivemos sob essas influências de técnicas e modismos trazidos por seus professores. Infelizmente esses não foram muito inovadores, pouco se aventurando na linha experimental, mas deram-nos o básico no que se refere à confecção e manipulação de bonecos de luva, vara e teatro de sombras. (AMARAL, 1994, p. 28 - 9)

A Sociedade Pestalozzi influenciou a formação de vários grupos de teatro de bonecos, além de destacar grandes nomes que hoje são conhecidos pelo trabalho diferencial que desenvolvem ou desenvolveram nessa área. Dentre eles, Olga Obry dirigiu o Teatro de Figuras, no Leme. Virgínia Valli foi a responsável pela confecção dos primeiros bonecos de vara no país. Seus espetáculos abordavam a temática folclórica.

Durante as décadas de 50 e 60, há o aparecimento de diversos grupos e acontecimentos de grande importância. Surge o Serviço de Teatro de Bonecos, criado por Antonieta Lex Leite, após receber influência da Sociedade Pestalozzi. Esse serviço estava ligado ao Departamento de Cultura Municipal, funcionando na galeria Prestes Maia. Com atividades estáveis, possuía uma programação diária de espetáculos de teatro de bonecos, para crianças e público em geral.

A partir de 1958, surge o primeiro Festival de Teatro de Bonecos Brasileiro, no Rio de Janeiro, dando visibilidade para esse tipo de teatro.

Em 1958, no evento promovido pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais, no Rio, acontece o primeiro Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos e o primeiro Congresso. Na programação consta o Teatro Gibi (bonecos de vara), o Teatro Malasarte (marionetes), o Monteiro Lobato (marionetes), o grupo da Pestalozzi (teatro de sombras) [...] e o Teatro do Gesto, de Geraldo Casé, considerado como novidade pelo uso das mãos nuas manipulando objetos dentro de diversos ritmos. (BRAGA, 2007, p. 250)

Nos anos de 1966, 1967 e 1968 acontecem os I, II e III Festivais de Marionetes e Fantoches do Rio de Janeiro, contando com a participação de grupos importantes do Rio de Janeiro e Paraná. Neste último estado, é possível perceber a formação de vários grupos de teatro de bonecos.

A Secretaria de Educação do Estado do Paraná possui um interessante trabalho cultural voltado para o teatro de bonecos, por meio de cursos, encontros e concursos de textos, tem incentivado vários artistas a ingressar nessa área. Por conta desse interesse e iniciativas culturais, além de promover a criação de grupos de teatro de bonecos, proporcionou uma educação cultural para o público, pois a cidade de Curitiba destaca-se pela qualidade de seus teatros infantis e de bonecos.

Nos estados de Santa Catarina e Rio Grande Sul há uma extensa produção no que se refere ao teatro de bonecos. Como características, os teatros de bonecos desses estados possuem forte influência européia, uma vez que a cultura européia é bastante enraizada devido aos imigrantes que ali se instalaram.

No Estado do Rio Grande do Sul, em 1954, é fundado o Teatro Infantil de Marionetes - TIM, como um teatro de família e mantido por várias gerações na linha de preservação das técnicas de fio. Nesse Estado, vamos encontrar intenso trabalho do gênero. (BRAGA, 2007, p. 251)

A partir da 1970, o teatro de bonecos no Brasil sofre alterações acentuadas, tanto no caráter técnico quanto ao número de grupos atuantes nessa área, que passa a aumentar. Essa época caracteriza-se pelas reflexões geradas sobre a profissionalização dos atuantes no teatro de bonecos, linguagem e a relação do teatro de bonecos com outras áreas, principalmente o aparecimento desse teatro na televisão.

Surgem os programas televisivos voltados para o público infantil, tais como *Gladys e seus Bonecos*, que contava histórias por meio de desenhos de bonecos e o *Vila Sésamo*, série produzida pela TV Cultura em 1972. Neste programa, os bonecos em cena foram recriados a partir dos originais de *Jim Herson*, por Naum Alves de Souza. Mais tarde, surge o *Cem Modos*, produção feita no Rio Grande do Sul, fazendo uso de técnicas de animação de outros países.

Fato importante para o cenário do teatro de bonecos nacional foi a criação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), em 1973. A associação integrou os marionetistas brasileiros aos estrangeiros, promovendo intercâmbios entre variados grupos.

Nessa época, ou seja, no final da década de 70, a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, ingressando mais ativamente no movimento internacional dos marionetistas, aproximou os bonequeiros de outras realidades e experiências. Em 1980, o Brasil se fez representar, com uma ótima equipe, no Congresso e Festival da União Internacional de Marionetes, a UNIMA, em Washington e passou a participar mais ativamente dessa organização. Grupos com excelentes trabalhos começaram a surgir. (AMARAL, 1994, p. 74)

Em 1976, é criado um setor público e federal para o teatro de bonecos, no Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura. Essa iniciativa foi o reconhecimento da importância da arte do teatro de bonecos na esfera nacional, de forma a inseri-lo nas políticas públicas, relativas ao departamento cultural.

A partir de então, com os incentivos políticos e da ABTB, surgem mais grupos de teatro de bonecos no Brasil, com características variadas e de extrema qualidade. Cada grupo

apresenta uma característica particular, diferenciando-o e exaltando-o diante do contexto variado que se torna o teatro de bonecos brasileiro.

Diante disso, algumas inovações acontecem, como a realizada pelo grupo Ventoforte, do Rio Janeiro. Com a peça *História de Lenços e Ventos*, de 1974, o ator interage com os bonecos em cena, fato nunca antes visto no Brasil. Diante da crítica especializada, o espetáculo foi considerado um divisor de águas entre o conceito de teatro de bonecos estar diretamente relacionado ao teatro infantil. São inovações que muito contribuíram para a caracterização de uma nova linguagem teatral brasileira, incentivando a busca por novas técnicas de manipulação e de bonecos, para que novos grupos teatrais fossem formados e criassem um repertório original.

Dentre os vários grupos importantes que surgiram nessa época destacam-se: o Grupo Carreta, de Manoel e Marilda Kobachuk, no Rio de Janeiro; o Mamulengo Cheiroso, de Fernando Augusto Gonçalves Santos em Sergipe; o Grupo Casulo, de Ana Maria Amaral, em São Paulo e o Grupo Giramundo, de Álvaro Apocalypse e Terezinha Veloso e Maria do Carmo Martins, em Belo Horizonte.

É importante destacar que, mesmo diante da valorização do teatro de bonecos em território nacional, algumas discordâncias aconteceram nessa mesma época, envolvendo artistas e poder público. Fato relevante foi a criação da lei que dispunha a regulamentação para profissionais atuantes da área de espetáculos e entretenimento. Tal lei gerou certa polêmica. Sobre isso, Braga afirma:

Em 24 de maio de 1978, é promulgada a Lei 6.533, que dispõe sobre a regulamentação da profissão de artistas e técnicos em espetáculos de diversões. Surge uma polêmica, pois alguns titeriteiros entendem que a Lei, no seu quadro anexo, não contemplava a função de bonequeiro ou de titeriteiro, denominações essas que também não encontram consenso até hoje. Outros entendiam que a Lei contemplava perfeitamente a função quando nivelava este artista à condição de ator e como sujeito da ação dramática exercida por qualquer meio de expressão. A verdade é que com este ou aquele entendimento a profissão de artista, incluindo o bonequeiro e titeriteiro, estava criada por Lei (BRAGA, 2007, p. 255-4)

A partir de 1980, aparecem outros importantes grupos, que muito contribuem para a caracterização e visibilidade nacional e internacional do teatro de bonecos brasileiro. Citando alguns de maior destaque, aparecem o Grupo XPTO, de São Paulo, que sintetiza teatro, música, dança e animação de objetos e bonecos num único espetáculo e a Cia. Truks, de São Paulo, dirigida por Henrique Sitchin, que explora, em seus espetáculos, a técnica de animação milenar japonesa.

Em relação à formação dos titeriteiros brasileiros, não há uma escola ou curso de graduação especializados no assunto. Em geral, os próprios artistas é que buscam maneiras de se aperfeiçoar ou ingressar na carreira. Alguns conseguem fazer cursos no exterior ou por meio de iniciativas próprias ou centros de estudos promovidos por companhias teatrais.

A cerca de vinte anos atrás, os cursos de graduação em Teatro não ofereciam aos universitários disciplina sobre o Teatro de Animação. Essa situação começou a mudar quando, por iniciativa do governo municipal do Rio de Janeiro foi criada uma matéria extracurricular sobre Teatro de Animação, na Uni-Rio. A iniciativa alcançou sucesso, pois entre outros resultados, foi responsável pela criação do renomado Grupo Sobrevento, que em 1987, dirigido por Luiz André Cherubini, já participava do Festival de Friburgo.

Hoje, o Grupo Sobrevento, instalado na cidade de São Paulo, possui um centro de estudos e práticas de teatro de bonecos, promovendo cursos, palestras, apresentações e intercâmbio entre grupos de teatro de bonecos nacional e internacional, além de possuir biblioteca e videoteca especializadas.

Com as características do centro de estudos do Sobrevento, existem variados grupos brasileiros que apóiam e participam dessa iniciativa, muitas possuindo suas próprias sedes e centros de estudos.

A Cia. Truks, também de São Paulo, dirige o centro de Estudos de Práticas do Teatro de Animação, localizado na Biblioteca Municipal Monteiro Lobato. Essas duas iniciativas puderam ser contempladas devido a subvenção do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

Citando outros exemplos, em Curitiba, há o Centro de Teatro de Animações, de Manoel Kobachuk, que além das programações de cursos e oficinas, promove apresentações de vários grupos num shopping da cidade, no Teatro do Dr. Botica. Em Belo Horizonte, o Grupo Giramundo possui um museu próprio, além de uma sede e teatro. Em Olinda, Pernambuco, o grupo Mamulengo Só-Riso possui um espaço de estudos, bem como o grupo Contadores de Histórias, de Paraty.

Sobre essa iniciativa dos grupos brasileiros, Braga complementa:

Outra particularidade do teatro de bonecos brasileiro é a constituição de grupos com trabalhos contínuos e não de elencos em torno de produções artísticas. Por conta disso, talvez, extremamente significativas no Brasil, têm sido a criação e a manutenção de espaços que podem ser entendidos como verdadeiros Centros de Referência de Teatro de Animação com salas de espetáculos, oficinas, bibliotecas, museus e com atividades no campo da produção, da documentação e da formação artística. (BRAGA, 2007, p. 261-7).

Entretanto, há ainda o apoio das instituições acadêmicas em relação a difusão de conhecimentos acerca do Teatro de Animação. Atualmente, todos os cursos de graduação em Artes Cênicas possuem as disciplinas relacionadas ao Teatro de Formas Animadas.

Em relação aos cursos em instituição acadêmica, Braga (2007), afirma:

Em 1990, o tema formação alcança, com meios mais efetivos, o campo acadêmico, na Universidade de São Paulo, como resultado do esforço empreendido por Ana Maria Amaral. Diversos artistas de diferentes regiões do país complementam seus estudos, em nível de pós-graduação, nas titulações de mestrado e doutorado, dentre eles Valmor Níni Beltrame, de Santa Catarina e Tácito Borralho, do Maranhão. Além da formação de especialistas de alto nível, este fato gerou desdobramentos como a continuidade de estudos em núcleos nas Universidades de origem de artistas e o aparecimento de estudos e teorias sobre o teatro de animação. (BRAGA, 2007, p. 259).

Dentre outras iniciativas e projetos que muito contribuíram para a formação profissional de artistas titeriteiros foi o Centro Latino-Americano de Teatro de Bonecos, criado pela FUNARTE/ Ministério da Cultura. O centro, localizado em Paty de Alferes, interior do estado do Rio de Janeiro, promoveu cursos ministrados por Margareta Niculesceu, ex-diretora do grupo romeno Teatro Tandrica e diretora do Instituto Internacional da Marionete, na França. Álvaro Apocalypse, do Grupo Giramundo, Oswaldo Gabrieli, do Grupo XPTO e o grupo italiano de teatro de sombras Gioco Vita, também ministraram curso nessa instituição. Os cursos abordavam temáticas variadas do teatro de bonecos, tais como experimentações e vivências dramatúrgicas relacionadas a interpretação teatral, técnicas de manipulação e de confecção de bonecos. Esses cursos muito contribuíram para a formação de artistas profissionais brasileiros, atuantes no Teatro de Animação.

Os Festivais de Teatro de Bonecos brasileiro acrescentam importância para esse tipo de teatro no país, pois proporciona trocas de informações entre os titeriteiros, de forma a ampliar o repertório de cada grupo, além do aspecto primordial que é o de difundir essa arte para a população. Entre os importantes Festivais de Teatro de Bonecos, estão o Festival de Belo Horizonte, Minas Gerais, promovido pela Cia. Catibrum, que é bastante atuante no Estado. O Festival de Curitiba, no Paraná, é promovido pela Fundação Teatro Guairá e em Canela, Rio Grande do Sul, foi realizado inicialmente pela Associação Gaúcha, sendo atualmente dirigido por uma entidade municipal. Acontecem, também, encontros relacionados a essa temática nas cidades de São Paulo, Brasília e Jaraguá do Sul. Há também os festivais realizados pela ABTB, como, por exemplo, o VII Festival da ABTB, em 1978, realizado em Petrópolis, Rio de Janeiro; e, o VIII em Ouro Preto, Minas Gerais. Outro evento importante

para a difusão do teatro de bonecos brasileiro é o SESI BONECOS DO MUNDO e o SESI BONECOS DO BRASIL.

Essa iniciativa partiu da publicitária e curadora Lina Rosa, obtendo patrocínio do SESI para a realização dessa mostra de teatro de bonecos, que teve início em 2004 e acontece, desde então, anualmente. O SESI BONECOS DO MUNDO reúne vários grupos internacionais para apresentar a variedade de características do teatro de bonecos de acordo com a nacionalidade do grupo. O SESI BONECOS DO BRASIL apresenta a diversidade de grupos atuantes no Brasil. O projeto circula anualmente por algumas capitais brasileiras.

Além das apresentações de espetáculos, são promovidos, para o público, diversas atividades, tais como: exposições, oficinas, cursos e palestras sobre o teatro de bonecos. O projeto é de extrema importância para ampliar o conhecimento e reconhecimento do público para essa arte, além de promover o intercâmbio entre companhias nacionais e internacionais, de forma a enriquecer a valorização que o teatro de bonecos tem no Brasil.

O teatro de bonecos brasileiro, na realidade, venceu inúmeras barreiras. Barreiras, sim, como de um teatro do improviso, de humor acentuado, da caricatura voraz dos tipos de sua época e depois a do teatro infantil. Teve alguma importância isto no desenvolvimento desta arte? Alargou cada vez mais seu espaço no panorama artístico de norte a sul, conviveu com diversos estilos e firmou nomes de grupos conhecidos e respeitados, no país e no mundo (BRAGA, 2007, p. 269).

Uma instituição que muito colabora para o fomento da arte e da cultura brasileira é o Serviço Social do Comércio (SESC). De acordo com Szajman, o SESC se caracteriza da seguinte forma:

Como entidade criada e mantida pelo empresariado do comércio e serviços há mais de meio século, com o intuito de promover o bem-estar social e a melhoria da qualidade de vida dos comerciários, seus dependentes e de toda a sociedade, o SESC tem se destacado como pólo irradiador de cultura, amplamente reconhecido pela qualidade de seu trabalho.[...] O intercâmbio entre culturas, o diálogo, o entendimento do outro e a inclusão social, estão entre os valores constantemente afirmados pelos SESC. (SZAJMAN, 2006, p. 7).

Aliás, o Sesc teve um papel importante para a escolha da minha profissão e também do meu tema de Trabalho de Conclusão de Curso. Foi durante a minha infância, quando ainda morava em Santos-SP, que minha mãe levava eu e meus irmãos para assistir espetáculos de teatro infantil na cantina do Sesc Santos, aos domingos. Para mim, os atores não eram de verdade, o cenário era uma invenção maravilhosa, todas as cores e formas me interagiam e me transportavam para outro mundo. Eu amava aqueles momentos. Era o êxtase para os meus

olhos de criança. Surge, portanto, meu interesse pelas Artes Plásticas, devido à admiração pelas cenografias, figurinos e aparatos, além da influência recebida por meu pai, arquiteto, que durante a década de 90 do século passado, as plantas decoradas e perspectivas eram elaboradas artisticamente, com lápis e pincéis.

Cresci admirando o teatro e as artes plásticas. O interesse por Teatro de Bonecos, em específico para tema de TCC surgiu em 2006, primeiro ano da faculdade. Estava de férias na casa dos meus pais, assistindo a “TV SescSenac”. Naquela época, havia vinhetas sobre os direitos humanos, feitas por meio de Teatro de Bonecos. Num determinado momento, ao assistir uma daquelas vinhetas, descobri o que queria estudar, desvendar, entender. Descobrir por que as artes plásticas, juntamente com o teatro, sempre me encantaram.

Foi quando em 2008, o Sesc Bauru elaborou a II Mostra de Teatro de Bonecos, momento definitivo para iniciar a minha pesquisa etnografia e me aproximar dessa temática teatral que tanto me encanta. Foi quando conheci o Grupo Sobrevento, que com extrema simpatia e atenção, atenderam-me prontamente, oferecendo o auxílio necessário para a conclusão da presente pesquisa.

Tendo em vista tais aspectos importantes acerca do SESC, torna-se relevante a importância da II Mostra de Teatro de Bonecos, realizada no Sesc de Bauru, em outubro de 2008. Foi a partir dessa Mostra que a presente pesquisa se iniciou, buscando os dados para as primeiras coletas da pesquisa etnográfica.

## CAPÍTULO II

### A MOSTRA DE TEATRO DE BONECOS NO SESC BAURU - SP

Em outubro de 2008, o Serviço Social do Comércio - Sesc Bauru organizou a Mostra de Teatro de Bonecos, de 04 a 30 de outubro. Foi então que, para colocar em prática o fundamento da minha pesquisa baseada na antropologia e na pesquisa de campo, participei de todos os mini-cursos e assisti à maioria das apresentações.

A mostra foi muito rica e diversificada, tanto nas temáticas dos mini-cursos bem como nas peças.

Os grupos participantes foram: “Grupo Sobrevento”, de São Paulo, com as peças “Mozart Moments” e “O Anjo e a Princesa”; “Cia. Polichinelo Teatro de Bonecos”, de Araraquara, com as peças “As Aventuras de Nicolau” e “O Pocket Show de Dolores”; “Cia, Trip de Teatro de Animação” e a peça “O Incrível Ladrão de Calcinhas”; “Cia. Seres de Luz”, de Campinas, com a peça “Cuando tu no estás”; “Cia. Circo de Bonecos”, de São Paulo, com a peça “O Vôo- A Viagem do Teco-Teco”; “Cia. Teatro Portátil”, do Rio de Janeiro, com a peça “2 Números” e “Cia. Truks”, de São Paulo, com a peça “Big Bang”.

Os mini cursos que participei foram: A oficina: “Manipulação de Bonecos”, ministrada pela Cia. Trip, Oficina sobre Manipulação, com a Cia Seres de Luz e Workshop “Técnicas de Animação de bonecos, figuras e objetos”, com a Cia Truks.

Em relação às oficinas, pude aprender muitas coisas, a exemplo da Oficina da Trip Teatro que introduziu a temática e as especificidades sobre a manipulação de bonecos, abordando um artigo científico de Valmor Níni Beltrame, além de um enorme repertório visual e audiovisual de tipos de peças e de bonecos.

A Oficina de Manipulação com a Cia. Seres de Luz foi intensa e muito instrutiva. Tratou principalmente do ator-manipulador e da energia que este deve possuir para assumir a enorme responsabilidade que é dar vida a um boneco. Foram feitos exercícios corporais voltados para a atuação do ator-manipulador, abordando as infinitas possibilidades de criação ao manipular um boneco ou objeto.

O Workshop com a Cia. Truks focou a animação direta, técnica derivada do milenar Bunraku, utilizado em todas as peças da Cia. Envolveu trabalho corporal e grupal.

Durante a Mostra o Grupo Sobrevento chamou a minha atenção primeiramente devido à estética dos bonecos e cenários presentes nas peças, e num segundo momento, após entrevistas com o grupo, o trabalho de pesquisa que realizam acerca de temas para os espetáculos, tipos de bonecos e os inerentes processos de confecção e manipulação. Em vista disso, o processo de pesquisa etnográfica iniciou-se com o referido grupo durante a Mostra no Sesc Bauru, dando início ao processo de análise antropológica interpretativista e pesquisa sobre o grupo.

### CAPÍTULO III

#### O GRUPO SOBREVENTO DE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS



**Figura 1:** Foto dos integrantes do grupo, da esquerda para a direita: Luiz André Cherubini, Maurício Santana, Sandra Vargas, Anderson Gangla e Agnaldo Souza. Peça “O Cabaré dos Quase Vivos” (Imagem extraída do site do grupo. Fotografia de Lenise Pinheiro).

O Teatro de Formas Animadas no Brasil apresenta características diferentes das encontradas em outros países e, uma delas, é o fato de não haver nenhuma escola de formação específica para esse tipo de prática teatral.

Atualmente, revertendo em parte esse quadro, já que no país ainda não existe uma escola específica para quem busca uma formação completa nessa área, os cursos superiores de Artes Cênicas incluíram na grade curricular acadêmica a disciplina de Teatro de Formas Animadas. A origem como disciplina oficial acontece em 1990, na Universidade de São Paulo, alcançando, posteriormente, as demais universidades em que o curso de Artes Cênicas existe.

Anteriormente a essa origem concreta, houve um experimento incipiente e que alcançou resultados inesperados. Isso aconteceu na Universidade do Rio de Janeiro (Uni-Rio), em 1986, quando a disciplina de Teatro de Animação apareceu como proposta de disciplina extracurricular.

Braga, produtor cultural do Rio de Janeiro, explica o aparecimento dessa primeira manifestação do Teatro de Formas Animadas no ambiente acadêmico:

No Brasil, nesses tempos, víamos que muitos alunos passavam por escolas de teatro, de nível superior e não conheciam o termo “Mamulengo”. Por conta disso, propusemos ao diretor da escola de teatro da Uni-Rio a inclusão de uma disciplina sobre o teatro de animação. (BRAGA, 2007, p. 258).

A partir do surgimento dessa disciplina na Uni-Rio, alguns alunos se interessaram mais pela nova proposta de Teatro apresentada pela universidade. O interesse fez com que a frequência dos alunos nessa disciplina aumentasse cada vez mais, instigando o processo de pesquisa nesse tipo de prática teatral. O laboratório de experimentações começou a ganhar forma quando três alunos decidiram seguir a linha do Teatro de Formas Animadas.

[...]. Foi quando convidamos um profissional - José Carlos Meirelles para uma experiência com resultado de tal nível que, dentre outros desdobramentos, alicerça a criação do Grupo Sobrevento com artistas do quilate de Luiz André Cherubini, Sandra Vargas e Miguel Vellinho, grupo este que desponta no Festival de Friburgo, em 1987, com *Ato sem palavras* de Beckett. (BRAGA, 2007, p. 259)

Segundo Sandra Vargas, o interesse pela disciplina de Teatro de Animação partiu de Luiz André Cherubini, que como resultado, montou o espetáculo *Ato sem palavras*. A princípio, Sandra e Miguel não se interessavam pelo teatro de bonecos, mas como já havia a idéia de formarem um grupo de teatro, concordaram em prosseguir com o trabalho que Luiz André havia iniciado. Foi então que aperfeiçoaram a peça *Ato sem palavras*, de Beckett e concorreram no Festival Internacional de Friburgo, em 1987.

Com a incrível repercussão que a peça provocou no público, o grupo recém formado continuou com suas criações, sempre focados no Teatro de Animação.

Em entrevista para a revista *Folhetim*, em resposta à pergunta de como aconteceu a formação do grupo e do interesse pela disciplina extracurricular, Miguel Vellinho ressalta:

“[...] *A gente era aluno de uma faculdade de teatro, querendo ser ator, atriz e tal. De repente, a gente se viu com um universo de possibilidades muito mais interessantes do que ser mais um ator formado pela Uni-Rio, igual a tantos outros.*” (Folhetim, 2000, p. 63)

O nome do grupo Sobrevento foi escolhido em função do Festival Internacional de Teatro de Bonecos, em Friburgo, em 1987. O método para a escolha do nome tem raízes no Dadaísmo, pois fizeram uso de um dicionário, selecionando uma página e uma palavra ao acaso: “Sobrevento”, termo náutico, vento repentino que muda o rumo da embarcação.

A partir de sua formação, em 1986, o Grupo Sobrevento mantém um repertório de espetáculos variados, dedicando-se à pesquisa teórica e prática da concepção de temas para as peças, confecção e animação de bonecos e objetos e ao público alvo. Participa ativamente de pesquisas, a fim de inovar, seja nos bonecos utilizados e sua respectiva manipulação, seja na temática da peça.

Miguel Vellinho, depois de um longo período como integrante do Grupo Sobrevento, monta a Cia. PeQuod, com a peça “*Sangue bom*”, em 1999. A partir de então, o local sede do Sobrevento se fixa na cidade de São Paulo. No entanto, Miguel Vellinho continua a acompanhar a direção artística do Grupo Sobrevento.

O Sobrevento<sup>1</sup> se apresentou em mais de uma centena de cidades de dezenove estados brasileiros, somando também apresentações no exterior, como Peru, Chile, Espanha, Colômbia, Escócia, Irlanda, Argentina e Angola, representando o Brasil em respeitáveis Festivais Internacionais de Teatro de Animação.

Recebeu prêmios e indicações como o Mambembe (Funarte/Ministério da Cultura), da Coca-Cola, do Shell, da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e do Maria Mazzetti (Rio Arte), recebendo argumentos da crítica especializada como o melhor representante da temporada.

Nos anos de 1994 e 1995, o Sobrevento foi contemplado com o prêmio do Ministério da Cultura/ Prêmio Estímulo, pelo conjunto de trabalhos e pela colaboração no panorama das Artes e da Cultura do país.

O grupo mantém, além de apresentações de espetáculos, uma intensa atividade de cursos, oficinas, palestras e mesas redondas referentes ao Teatro de Bonecos em festivais relacionados ao tema, no Brasil e no exterior. Realizou duas mostras Internacionais de Teatro de Animação no Rio de Janeiro, Rio Bonecos 92 e Mostra Maria Mazzetti 95. Participou da organização da Mostra Nacional de teatro de Animação: “*O Teatro de Bonecos e a Música*”, em 2001, e da primeira Mostra RioArte de Bonecos - Grandes Mestres do Teatro de Bonecos Mundial no Rio.

Em relação ao aspecto de formação tradicional e acadêmica do Teatro de Animação nas universidades, membros do Sobrevento tiveram participações efetivas como professores de disciplinas de graduação em Artes Cênicas, dentre elas: Teatro de Animação I e II, Adereçaria, História do Teatro e História do Teatro Brasileiro, na Universidade do Rio de

---

<sup>1</sup> Para maiores informações sobre as turnês e premiações consultar site do grupo: <http://www.sobrevento.com.br>

Janeiro (Uni-Rio), na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e na Universidade de São Paulo (USP).

Como formação e difusão da prática teatral do Teatro de Bonecos, realizou um dos projetos mais ambiciosos do grupo, o “*Fantoches na Praça*”, nos anos de 2003 e 2004, com o apoio do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo.

O projeto foi uma oficina com cinco meses de duração, mais de 300 horas-aula, com a temática específica do Teatro de Fantoches. Realizado na Zona Leste de São Paulo, a iniciativa buscou atender alguns dos bairros mais afastados dos grandes centros, levando lazer e cultura, buscando recuperar, simultaneamente, o Teatro de Bonecos de Rua. Como resultado, foi organizado um mini-festival itinerante com os espetáculos produzidos, além de ter proporcionado o surgimento de seis novos grupos de Teatro de Bonecos.

Hoje, o Grupo Sobrevento é conhecido e respeitado nacional e internacionalmente como um dos maiores especialistas em Teatro de Animação, pela variedade e qualidade dos espetáculos e por ser uma das principais Companhias estáveis do Brasil.

Atualmente, a Cia. possui quinze espetáculos, dez em repertório. Sua última peça, “Orlando Furioso”, estreada em 17 de outubro de 2008, destaca-se pela confecção aprimorada dos bonecos manipulados por vergalhões de ferro, técnica siciliana tradicional. Medem 90cm e pesam 3,5 kg, possibilitando movimentos vigorosos, encontrados apenas nesse tipo de boneco, conhecido como *pupi*.

Tal técnica de animação é empregada para encenar temas de combates armados, paixões arrebatadoras e loucura, como a do poema épico em que a peça se baseia, composto em canções de gesta do século XI, texto homônimo de Ludovico Ariosto. O Sobrevento é hoje no Brasil o único grupo que domina a técnica de manipulação dos *pupis* sicilianos.

No Brasil, a formação de bonequeiros acontece, como exemplo do próprio Grupo Sobrevento, em determinadas Universidades, iniciativas particulares ou então, através de grandes pólos de estudos e práticas em Teatro de Animação, com participação de diversos grupos brasileiros. Na sede de algumas Cias de Teatro de Bonecos acontecem oficinas, palestras, estágios, apresentações, consultas a bibliotecas e videotecas especializadas e promove a interação entre grupos nacionais e internacionais.

Outra particularidade do teatro de bonecos brasileiro é a constituição de grupos com trabalhos contínuos e não de elencos em torno de produções artísticas. Por conta disso, talvez, extremamente significativas, no Brasil, tem sido a criação e a manutenção de espaços que podem ser entendidos como verdadeiros Centros de Referência de Teatro de Animação com sala de espetáculos, oficinas, bibliotecas,

museus e com atividades no campo de produção, da documentação e da formação artística. (BRAGA, 2007, p. 261 - 262).

A exemplo dessa explicação sobre os Centros de Estudos em Teatro de Animação, neste ano, o Grupo Sobrevento, integrante da Cooperativa Paulista de Teatro, subvencionado pelo Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, na segunda edição de 2008, conquista seu próprio espaço de vivências artísticas e teatrais, com biblioteca e videoteca especializadas e uma sala de apresentações de espetáculos, formando um centro de vivências de grupos de teatro e interessados no assunto. É também um ambiente que proporciona práticas de confecção de bonecos, treinamento e aperfeiçoamento para marionetistas.

O projeto visa estabelecer um centro difusor e congregador de pesquisas voltadas exclusivamente para o Teatro de Bonecos, com participação de respeitados grupos de teatro de animação e interessados no assunto. Dessa forma, constitui-se no primeiro ambiente dedicado ao teatro de Títeres da cidade, possibilitando, portanto, um centro de aprendizado especializado no assunto.

Inaugurado no dia 5 de junho de 2009, localizada ao lado do Metrô Besser-Moóca, conta atualmente com as apresentações das peças “Orlando Furioso”, dedicada ao público adulto e “O Anjo e a Princesa”, dedicada ao público infantil. Conta com o intercâmbio entre uma Cia. de Teatro de Bonecos mineira e uma espanhola, que se dedica ao Teatro para Bebês, além de apresentações freqüentes de todo o repertório do Grupo Sobrevento.

De acordo com informações contidas no site do Sobrevento, o grupo é composto por nove integrantes. No caso desta pesquisa, foi estabelecida uma interlocução com os seguintes membros:

Sandra Vargas, uma das fundadoras do Sobrevento, atriz formada em Interpretação Teatral pela Uni-Rio, dentre diversas participações em Festivais Nacionais e Internacionais de teatro como atriz e organizadora, recebeu o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de Melhor Atriz, em 1999, com a peça “O Anjo e a Princesa”. Coordenou importantes Festivais Internacionais como o Rio Bonecos 92 e mostra Maria Mazzetti 95. Ministrou cursos de teatro de Animação no Brasil e no Chile. Atua em todas as peças do Sobrevento.

Luiz André Cherubini, formado em Direção Teatral pela Uni-Rio e Comunicação Social pela UFRJ, é um dos fundadores do Sobrevento. Dirige e atua em quase todos os espetáculos do grupo. Apresentou-se em diversas cidades brasileiras e participou dos principais Festivais de Teatro do Brasil, além de se apresentar em diversas turnês internacionais. Organizou Festivais de Teatro de Animação no Rio de Janeiro como a Mostra

Internacional de Teatro de Animação Rio Bonecos 92 e Mostra Maria Mazzetti 95, entre outras. Ministrou oficinas e cursos no Brasil e no Chile.

Maurício Santana iniciou seu trabalho em teatro na cidade de Diadema, participando de oficinas de dança e teatro, oferecidas pela prefeitura da cidade, com participação de professores renomados. Ingressou no Sobrevento ao receber convite para estagiar num período de seis meses, após ter participado de uma oficina de dois meses. Ensaïou os espetáculos “O Anjo e a Princesa”, “Cadê Meu Herói?” e “Brasil pra Brasileiro ver”, fazendo parte do elenco, posteriormente.

Anderson Gangla também participou de oficinas de teatro e dança ministradas pela prefeitura de Diadema e, após participar de oficina dirigida pelo Sobrevento, com duração de dois meses, é convidado a realizar estágio junto ao grupo num período de seis meses, participando efetivamente dos treinamentos de manipulação de luva chinesa, com o mestre Yang Feng. Hoje, é um dos únicos manipuladores de luva chinesa no Brasil.

Agnaldo Souza é artista plástico, tendo também experiências como ator. Participou do projeto “*Fantoches na Praça*”, ministrada pelo Sobrevento em 2003 e 2004, fundando o grupo Xequê Mate, com o espetáculo “*A Pensão dos Amores*”, que participou do Festival itinerante em praças da Zona Leste de São Paulo, o Festival Vaca Amarela, organizado pelo Sesc e 5.º Festival de Formas Animadas de Jaraguá do Sul, Santa Catarina. É responsável pela criação e manutenção dos bonecos do repertório do Grupo Sobrevento.

Miguel Vellinho, um dos fundadores do Sobrevento, não foi entrevistado, mas, vale destacar que trabalhou intensamente com o grupo. Em 1999, criou a Cia. PeQuod, sediada na cidade do Rio de Janeiro, porém, continua participando indiretamente das produções do Sobrevento.

## CAPÍTULO IV

### TIPOS DE BONECOS

No Teatro de bonecos, existe uma infinidade de tipos de bonecos, cada um com suas características plásticas e de articulação. Esses tipos conferem, basicamente, as variedades encontradas em localidades e épocas diferentes.

Não só o formato do boneco, mas também o seu significado e importância apresentam conotações diferentes de acordo com a localidade em que está inserido. No Oriente, por exemplo, o Teatro de Bonecos está ligado a magia e ao ritual, enquanto que no Ocidente, refere-se mais a realidade do homem enquanto ser mortal.

De uma forma geral, no Oriente, sempre se apresenta em estilo cerimonial, e no Ocidente, está mais próximo da paródia. Mas, sério ou cômico, paródia ou símbolo, concreto ou abstrato, o boneco é uma analogia. É um reflexo nosso. É a nossa representação reduzida. É feito à nossa imagem e semelhança: Deus/homem, homem/boneco. [...] No Oriente, caracteriza-se pelo sobrenatural, é a busca do homem por uma outra realidade, é a sua relação com o divino. No Ocidente, reflete a busca do homem em si mesmo, em sua realidade terrena. Principalmente trata das suas relações sociais. (AMARAL, 1997, p. 75 - 76).

Em relação à diversidade de tipos de bonecos, Amaral (1996) afirma:

Nos últimos anos, convencionou-se usar a palavra boneco como um termo genérico que abrangesse suas várias técnicas. Assim, a marionete é o boneco movido a fios; fantoche, ou boneco de luva, é o boneco que o bonequeiro calça ou veste; boneco de sombra refere-se a uma figura de forma chapada, articulável ou não, visível com projeção de luz; boneco de vara é um boneco cujos movimentos são controlados por varas ou varetas; marote é também um boneco de luva que o bonequeiro veste e com sua mão articula a boca do boneco. (ibid, p. 71).

Posto isto, vejamos algumas especificidades relacionadas aos bonecos do Oriente e do Ocidente.

#### 4.1. Bonecos do Oriente



**Figura 2** Teatro de Sombras na China (in AMARAL, 1997, p. 79)

De acordo com Amaral (1997), ao tratar sobre os bonecos do Oriente, o Teatro de Sombras estava ligado à magia. Aparece em outros países do oriente, como Turquia, Índia e Java, uma das ilhas do arquipélago da Indonésia. Na China, foram usados vários tipos de bonecos, entre eles o de vara, luva e sombras. No Teatro de Sombras, os personagens eram considerados reencarnações de espíritos, que faziam uso dos bonecos para parecerem e se manifestarem. Era um teatro religioso.



**Figura 3.** O Teatro de Sombras de Java é tradição cultural no país. (in AMARAL, 1997, p. 85)



**Figura 4:** Boneco de vara do teatro javanês. (in AMARAL, 1997, p. 86)

O boneco de vara javanês é esculpido em madeira e possui articulações nos braços e na cabeça, possibilitando movimentos detalhados. O manipulador movimenta o boneco por meio das varas afixadas nas mãos do boneco. Existem variações desse tipo de boneco no Teatro de Bonecos Ocidental.



**Figura 5:** Boneco de fios do teatro javanês. (in AMARAL, 1997, p. 87)

O boneco de fios foi muito difundido no Ocidente, sendo comumente conhecido como marionete. Os fios são amarrados em vários pontos articuláveis do boneco, de modo que cada

fio oferecerá um tipo de movimento ao boneco, quando acionado pelo manipulador. É uma técnica bastante complexa, mas que possui um resultado muito próximo aos movimentos humanos.



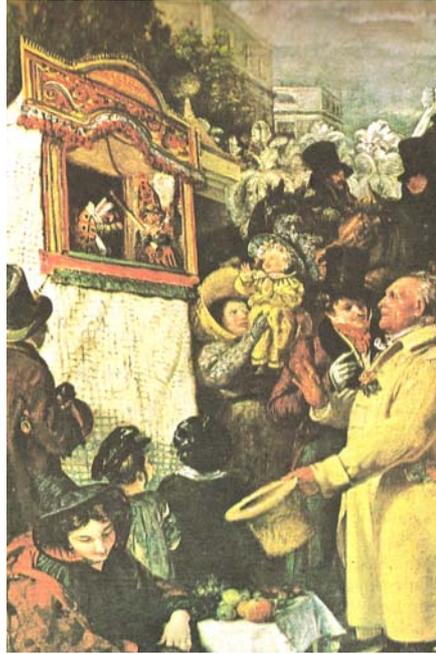
**Figura 6:** Teatro de Bonecos japonês: Bunraku (in AMARAL, 1997, p. 92)

O *Bunraku* caracteriza-se pelos movimentos sutis e altamente expressivos realizados pelos manipuladores. No Japão, os bonequeiros passam anos estudando os movimentos que o boneco proporciona. O objetivo é alcançar a perfeição de detalhes, de modo que o boneco transmita a sensação de estar vivo. Apenas o mestre, que estuda quase que a vida inteira as possibilidades de manipulação, é que pode movimentar a cabeça do boneco. Hoje, o *Bunraku* é monumento cultural do Japão.

O Teatro de Bonecos Ocidental inspirou-se muito nesse tipo de teatro, criando a variação da *manipulação direta*, em que o manipulador articula e move o boneco tocando diretamente em suas extremidades e articulações. Sem as tradições japonesas, a *manipulação direta* pode ser realizada com três, dois ou apenas um só ator-manipulador.

#### **4.2 Bonecos do Ocidente**

Diante da enorme variedade de tipos de bonecos encontrados no Ocidente, seguem os principais que Amaral (1997) destaca:



**Figura 7** Punch (pintura de B.R. Haydon, 1929; in AMARAL, 1997, p. 114).

*Punch* é personagem típico do teatro de bonecos inglês, que se caracterizava por aparecer no formato de fantoche, ou boneco de luva, nos teatros de rua, contando histórias do cotidiano das pessoas. O teatro de fantoches, ou boneco de luva, é uma tradição ocidental. Nesse tipo de teatro, o ator-manipulador se esconde atrás da empanada, para dar a ilusão de que o boneco se move sozinho. Existe a possibilidade de um único ator-manipulador mover dois personagens.

O Mamulengo nordestino é um exemplo nacional do que é o boneco de luva, ou fantoche.

O corpo do boneco é geralmente confeccionado de pano, enquanto que a cabeça e as mãos podem ser feitos de outros materiais. No caso do Mamulengo, o corpo é feito de tecido e a cabeça esculpida em madeira.



**Figura 8** *Puppini* Italiano. Boneco típico da Sicília (in AMARAL, 1997, p. 122)

O *Puppini* é uma variação do boneco de vara, pois suas articulações estão ligadas a essas estruturas. As varas são feitas de vergalhões de ferro, bem como determinadas partes do corpo do boneco.

É um boneco altamente pesado e exige muita técnica para manipulá-lo.



**Figura 9** Supermarionete e figuras bidimensionais. *Marionetteatern*, dir. de M. Meschke/ Suécia (in AMARAL, 1997, p. 158)

A supermarionete é uma estrutura confeccionada geralmente de tecido e que permite que o ator-manipulador vista. A intenção é deformar a imagem do corpo humano.

As figuras bidimensionais configuram o elemento cênico, dando a idéia de personagens.



**Figura 10** *Muppets* em *Sesame Street*. Estados Unidos. (in AMARAL, 1997, p. 163).

Os fantoches e supermarionetes conquistaram novos espaços a partir da década de 50, aparecendo em programas televisivos. Um dos maiores exemplos são os *Muppets*, do americano Jim Henson. Ficaram mais conhecidos no final das décadas de 60 e 80, com a Vila Sésamo, traduzida e adaptada para países da América Latina e Europa.

#### 4.3 Tipos de bonecos utilizados pelo Grupo Sobrevento

O Grupo Sobrevento caracteriza-se por lançar mão de variados tipos de bonecos para os seus espetáculos. Por meio de pesquisas, busca abordar novas técnicas de manipulação e confecção de bonecos a cada novo trabalho, diferenciando e qualificando seu teatro.



**Figura 11** (à esquerda) *Ato sem palavras*, 1987 e **Figura 12** (à direita) *Submundo*, 2002/2003 (imagens extraídas do site do grupo. Fotografias de Luiz André Cherubini e Simone Rodrigues).

“Ato sem palavras” foi o primeiro trabalho do Sobrevento. A técnica de animação empregada nesse espetáculo é a manipulação direta, variante ocidental do *Bunraku*. A manipulação pode ser feita com três ou mais atores-manipuladores. Na figura 11, dois atores movem o boneco. Em “Submundo”, o boneco é manipulado por três atores-manipuladores.



**Figura 13** (à esquerda) *Beckett*, 1992 e **Figura 14** (à direita) *Mozart Moments*, 1991. (imagens extraídas do site do grupo. Fotografias de Rodrigo Lopes e José Roberto Lobato).

Em “Beckett” o boneco é manipulado por três ou dois atores-manipuladores. Em “Mozart Moments”, devido ao tamanho reduzido e delicadeza dos bonecos, são manipulados por dois, ou apenas um ator-manipulador.



**Figura 15** *Cadê meu herói?* 1998 (imagem extraída do site do grupo. Fotografia de Antonio Melcop).

O uso da luva chinesa em “Cadê meu Herói?” foi resultado de um intenso estudo e treino acerca das técnicas de manipulação que este tipo de boneco proporciona. A posição dos dedos dentro da luva é diferente da posição dos dedos na luva ocidental, ou seja, o fantoche. Enquanto na luva ocidental o dedo indicador se encaixa na cabeça, o polegar no braço esquerdo do boneco e o dedo médio no direito, na luva chinesa, os dedos mínimo, anular e médio se encaixam num dos braços, o dedo indicador na cabeça e o polegar no outro braço do boneco. Essa diferença confere movimentos muito próximos da realidade nos bonecos de luva chinesa.



**Figura 16** (à esquerda) *Um conto de Hoffmann*, 1993 e **Figura 17** (à direita) *UBU!* 1996 (imagens extraídas do site do grupo. Fotografias de Luiz André Cherubini e Rodrigo Lopes).

Em “Um conto de Hoffman”, os bonecos de figura representam outros personagens. Compõem visualmente o cenário do espetáculo. Em “UBU!” a supermarionete deforma o corpo do ator, desfigurando o corpo humano e transformando-o em personagem.



**Figura 18** (à esquerda) *O Theatro de Brinquedo*, 1993 e **Figura 19** (à direita) *O Anjo e a Princesa*, 1999. (Imagens extraídas do site do grupo. Fotografias de Rodrigo Lopes e Luiz André Cherubini)

“O Theatro de Brinquedo” é um teatro em miniatura, com cenários e personagens feitos unicamente de papel. Esse tipo de estrutura para encenar pequenas histórias eram comum na Europa, a cem anos atrás. Cada casa possuía um teatro de brinquedo em casa. Era muito comum o hábito de contar histórias. Pesquisando essa manifestação teatral, o

Sobrevento fez uso da técnica de confecção e manipulação típicas do Teatro de Brinquedo. Os personagens são bidimensionais e se movem horizontalmente, presos a uma estrutura de madeira fina e comprida, que desliza pela estrutura do mini-palco.

No espetáculo “O Anjo e a Princesa” um dos tipos de boneco empregado em cena é a luva ocidental, ou seja, o fantoche.



**Figura 20** (à esquerda) Outros bonecos da peça *O Anjo e a Princesa*, 1999 e **Figura 21** (à direita) *Sagruchiam Badrek*, 1987. (Imagens extraídas do site do grupo. Fotografias de Luiz André Cherubini).

Em “O Anjo e a Princesa” também aparecem os bonecos mecânicos que ficam presos a uma estrutura e se movem sempre da mesma forma. Ficam presos a molas e cilindros, possibilitando movimentos rotacionais, entre outros. Em “Sagruchiam Badrek” o boneco utilizado é um boneco-gigante, movido por varas.

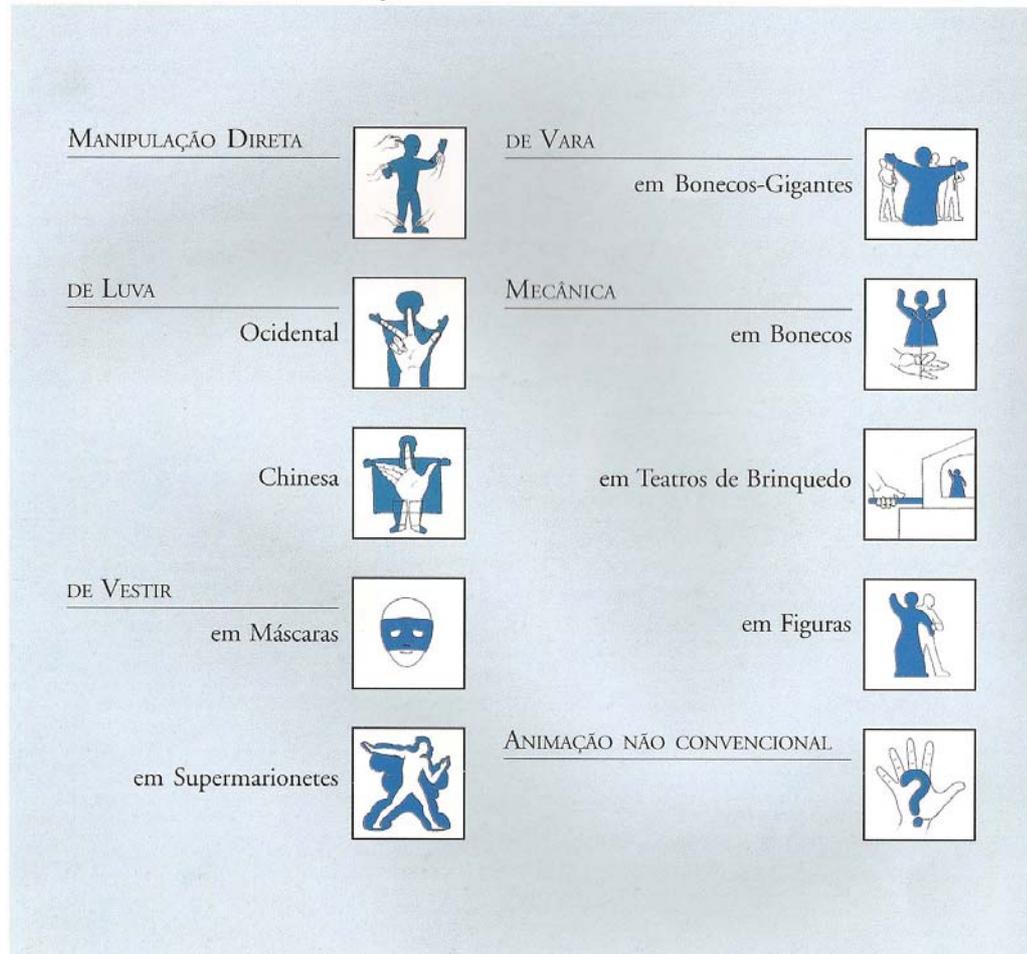


**Figura 22** *Orlando Furioso*, 2008. (Imagem extraída do site do grupo. Fotografia de Marco Aurélio Olímpio)

Trabalho mais recente do grupo, “Orlando Furioso” emprega a técnica de confecção e manipulação dos *Puppi Siscilianos*. Para a confecção desses bonecos, foi preciso realizar uma intensa

pesquisa, tanto histórica, quanto aprendido com os bonequeiros especializados nesse tipo de boneco, como o argentino Luciano Padilla López.

## TÉCNICAS DE ANIMAÇÃO EMPREGADAS PELO SOBREVENTO



**Figura 23** Tipos de bonecos e de manipulação empregados nas peças do Sobrevento. (Imagem extraída do catálogo do grupo, publicado em julho de 2004).

## CAPÍTULO V

### MOZART MOMENTS

#### 5.1 A peça



**Figura 24** Detalhe de uma das cenas de *Mozart Moments*. (Imagem extraída do site do grupo. Fotografia de Ana Teresa Pereira Neto).

A peça, criada em 1991, para as comemorações e exposições do bicentenário da morte de Mozart, organizada pelo Banco do Brasil do Rio de Janeiro, era apresentada diariamente, ao longo do dia, no *foyer* do Centro Cultural do Banco do Brasil. Atualmente, conta com a marca de mais de 700 apresentações ao longo de sua trajetória, sendo uma das peças mais conceituadas do grupo.

De acordo com o folheto de divulgação do grupo, a peça obteve grande sucesso conquistado durante as apresentações no Centro Cultural do Banco do Brasil, chamando, conseqüentemente, a atenção de escolas e teatros, recebendo convites para apresentações. Dentre os diversos convites, o grupo participou de uma temporada de apresentações nos jardins do Museu da República, no Rio de Janeiro, quando reuniu os quadros independentes em um único espetáculo. A partir daí, a peça foi adaptada para apresentações únicas, não mais no formato de quadros independentes, ou seja, formados de cenas com temáticas próprias, sem continuação cronológica, uma após a outra. Para a concretização de um espetáculo

“uniforme”, tais quadros foram condensados um a um, resultando numa peça que apresenta variadas passagens da vida do músico.

De temática livre, mas voltada principalmente ao público infantil, apresenta diversas situações da vida de Mozart, fundindo a criatividade e brilhantismo inerentes a sua personalidade. A peça envolve e apresenta um Mozart de espírito divertido, dedicado à música e a vida pessoal, envolvendo o pai, a esposa e situações cotidianas.

Tratando-se de sua importância não apenas educativa e pedagógica, por ilustrar situações e comportamentos das pessoas que viviam no século XVIII na Europa, “Mozart Moments” se particularizou por emocionar platéias de todas as idades, ao tratar de um tema tão complexo na sociedade ocidental, a morte. Não é apenas a morte, a vida que se esvai após determinado acontecimento, mas sim, a morte de uma pessoa ilustre e sensível, o incrível compositor austríaco Wolfgang Amadeus Mozart.

O figurino utilizado pelos atores provocou uma quebra na tradição das vestimentas próprias para o teatro de bonecos. Tradicionalmente, os atores se vestem de preto, para que se camuflem no fundo escuro do palco fazendo com que toda a atenção dos espectadores estejam voltadas para o boneco.

A inovação que o grupo alcançou está atrelada ao uso do figurino branco e que caracteriza os atores como personagens integrantes e participantes do espetáculo. São, portanto, atores-coadjuvantes, porque dialogam e interagem com os bonecos, participando da história com os bonecos.

O Grupo Sobrevento chamou a atenção por fazer uso desse tipo de manipulação e por usarem figurinos que caracterizavam os atores, algo que não era comum no Teatro de Bonecos, visto que se trata de uma manifestação contemporânea.

Sobre essa característica, Beltrame (2008) afirma:

Uma característica interessante do nosso teatro de animação contemporâneo é, sem dúvida, a diversidade e o hibridismo das linguagens que o compõe. Entre as diversas possibilidades de linguagem, uma particularmente interessante e, atualmente muito recorrente, é a animação à vista do público. Trato aqui a animação à vista do público como sendo uma linguagem, considerando que essa escolha exige uma concepção de espetáculo diferenciada, assim como a dramaturgia, a confecção dos bonecos, a iluminação, o espaço cênico, a preparação do animador e, conseqüentemente, a relação com o público. (ibid., p. 1)

Ressaltando, ainda mais, essa característica, Ophrat diz:

A transparência do espaço e, com isso, a exposição dos bonequeiros e seus meios de manipulação levaram ao entendimento de que o espaço, também, é material a ser

desenhado e utilizado como quaisquer outros componentes do palco. (OPHRAT, 2007, p. 95).

Diante dessas afirmações, é possível perceber a preocupação e dedicação que o Sobrevento desempenhou para a realização deste espetáculo. Os bonecos foram cuidadosamente confeccionados, levando-se em consideração os diversos fatores necessários para que a manipulação dos mesmos fosse comunicativa, tais como adequação ao espaço cênico e iluminação precisa. O espaço cênico complementa a plasticidade cênica do espetáculo, possibilitando a livre movimentação dos atores e o aparecimento de cenários conforme o curso de ações da estória.

Em “Mozart Moments”, os atores dialogam e interagem com os bonecos, dando outros significados para a relação ator-manipulador e objeto animado.

Com o desenvolvimento das linguagens no Teatro de Animação, especialmente na segunda metade do século XX, surgiram também novas possibilidades e desafios ao bonequeiro à vista do público. [...] O animador é o duplo do personagem-objeto: Dessa forma o animador está em situação de interpretação em paridade com o boneco. Sua relação com o boneco geralmente não é de disputa, mas de complementaridade e formam o duplo da personagem. Eles atuam muitas vezes em diferentes planos ficcionais. Desta relação podem nascer diversos conflitos dramáticos, inclusive relativos a autonomia do boneco. (BELTRAME, 2008, p. 5, p. 7)

De acordo com o depoimento de Sandra Vargas, quando os atores pensaram na possibilidade de se vestirem com roupas da época de Mozart, para que também pudessem interagir com os bonecos, chegaram à conclusão de que tais roupas seriam assustadoras para a criança se fossem pretas. A peça já trata da morte de Mozart, se o figurino fosse inteiramente preto, com a mesma forma original (vestidos e perucas, mas de cor preta), o trabalho em si adquiriria um aspecto totalmente sombrio e lúgubre. Decidiu-se, portanto, pela roupa branca, o que é o tradicional neste tipo de vestimenta de época, mas uma inovação no Teatro de Formas Animadas. Houve essa preocupação com a questão da cor, não só por a peça tratar da morte também, mas para evitar um visual carregado e triste, algo bem diferente da alegria natural de Mozart e do aspecto poético de “Mozart Moments”.

Para realçar a condição de ator-coadjuvante, os atores lançam mão de um figurino típico do século XVIII na Europa, época de Mozart.



**Figura 25** (à esquerda) Figurino utilizado pelos atores. ( Imagem extraída do site do grupo.Fotografia de José Roberto Lobato) **Figura 26** (à direita) Vestimentas típicas do século XVIII. (In LAVER, 1990, p. 137)

De acordo com Laver (1990) as roupas do século XVIII receberam grande influência da França, devido ao enorme prestígio que a Corte de Versalhes causou em toda a Europa. Sobre as perucas, diz que proporcionavam uma aparência de dignidade para os homens.

No que diz respeito aos tecidos, eram ricos e suntuosos [...] O efeito geral era de rigidez, dignidade e seriedade. O novo penteado feminino - a *fontage*, que punha os cabelos bem altos cobertos por uma touca – aumentava a altura aparente e o efeito vertical. (LAVER, 1990, p. 127)

As perucas brancas também fazem parte do figurino em “Mozart Moments”, trazendo temporalidade e localidade geográfica para o tema da peça.

Sobre as perucas, Laver (1990) diz:

A peruca comprida era extremamente incômoda e muito cara. Formava um amontoado de cachos emoldurando o rosto caindo até abaixo dos ombros. [...] Era impraticável para qualquer atividade vigorosa, e os soldados logo desenvolveram a peruca “de campanha”. Continuava a ter cachos, porém arrumados em três mechas. [...] A peruca de Ramillies (assim chamada em homenagem à vitória de Marlborough sobre os franceses em 1706) era ainda mais simples. Os cabelos eram puxados para trás e amarrados em um rabo de cavalo, geralmente com dois laços de fita preta, um junto à nuca e outro menor na ponta. (LAVER, 1990, p. 127-8).



**Figura 27** Exemplo dos tipos de perucas utilizadas naquela época (in LAVER, 1990, p. 129)

Na vestimenta feminina, as roupas buscavam a amplidão, ou seja, o formato de arco nos vestidos. Esse efeito era conseguido por meio de barbatanas de baleia ou arcos de salgueiro, que aumentavam a dimensão horizontal das saias e vestidos.

Nas roupas masculinas, era constante o uso de casaco, colete e calções. Segundo Laver (1990), o casaco era justo até a cintura e depois se abria, apresentando comprimentos variados. As mangas eram de grande importância, sendo, a princípio, extremamente grandes. Os calções até o joelho foram usados por toda parte durante o século.



**Figura 28** Vestimentas com tonalidades variadas. (José II encontra Catarina, a Grande, de J.H. Löschenkohl, 1787, in LAVER, 1990, p. 143)

Entre um dos diversos fatores encontrados nesta peça que encantam as crianças é o fato de citar a precocidade de Mozart em relação ao seu interesse pela música. Nascido em 27 de janeiro de 1756, ainda novo, com cerca de quatro anos, encanta-se com a música. É quando seu pai, professor e músico oficial da Corte de Salzburgo, além de ensinar sua filha Maria Ana a tocar o cravo, iniciou o pequeno Mozart nos estudos musicais.

Até os três anos, Wolfgang nos parece como um garotinho risonho, vivo, sempre a saltar, divertindo-se como os de sua idade, com os mil espetáculos de rua. Aos quatro anos, ouvindo a irmã que começava a estudar cravo, sentiu-se tomado de súbita fascinação pelo maravilhoso instrumento, em que se podia fazer repetir tantas árias. E é quando nele se opera incrível transformação, com o oferecimento do pai que, a rir, propôs ensinar-lhe música. Nenhum brinquedo o divertiu mais, além daqueles em que podia introduzir sua arte, mostrando-se sempre, daí em diante, recolhido consigo mesmo, abstrato. (CURZON, 1955, p. 14).

Não é uma peça que busca se valer apenas da beleza do boneco. Possui uma forte estrutura dramática. Apresenta Mozart de maneira tão viva e envolvente, que o boneco parece respirar. Acredita-se, durante a peça, que os bonecos realmente possuem vida. E esse é o forte paralelo com a morte de Mozart. A morte é tratada de maneira lírica e sensível, sem fazer esquecer a personalidade alegre do compositor.

Segundo depoimento de Sandra Vargas, em uma das primeiras apresentações em escolas, a peça não estava totalmente formulada, pois era a junção de quadros independentes. O último quadro mostrava Mozart doente, mas que insistia em seu trabalho, continuava tocando seu piano até não agüentar mais e morrer. E o quadro terminava assim. Apresentada dessa forma em uma escola, no final da peça, após a morte de Mozart, uma criança começou a chorar, chorar muito. Ficou emocionada. Pensando nessa experiência, o Sobrevento adotou outro boneco, o Mozart anjo, que faz piruetas e sorri voando no céu. Ao final, é declamada a poesia de Manoel Bandeira, “Mozart no céu”, feita em homenagem a Mozart. Dessa maneira, a morte foi apresentada de forma natural e poética, emocionando sim as crianças, mas de maneira construtiva e inteligente.



**Figura 29** Personagem Mozart anjo. (Imagem extraída do site do grupo. Fotografia de Rodrigo Lopes).

No Teatro de Formas Animadas é a matéria que adquire vida por meio da animação e da energia que o ator-manipulador doa de seu corpo para a matéria, no caso, o boneco. Em *Mozart Moments*, a manipulação adquiriu uma função vital, fazendo com que cada personagem-boneco da peça pareça ter vida, de fato. As crianças, particularmente, acreditam nesta vida criada para o boneco.

[...] Poderíamos dizer que o corpo do boneco era, antes da animação, um objeto sem vida e, ao morrer em cena, portanto, apenas volta ao seu estado inicial e não reflete a tal necessária verdade de uma ação dramática. [...] A riqueza da vida que invade o corpo do personagem, graças ao trabalho de uma talentosa animação, é de tal forma verdadeira e forte que, ao ir embora da matéria, sim, nos convence de uma morte real. Poucas vezes pude ver uma platéia, vejamos bem, de crianças ainda bem pequenas, e também de adultos, ficar de tal maneira comovida! (SITCHIN, 2009, p. 19).

Sobre a materialidade no Teatro de Formas Animadas, no caso, o boneco de Mozart em “Mozart Moments”, existe um forte elo entre o movimento do boneco a partir do movimento do ator-manipulador, gerando energia e vida para o boneco, que é, antes dessa situação, uma matéria apenas. O Teatro de Bonecos encanta os espectadores devido a essa magia inerente à sua forma de representar a vida, algo onírico e belo, presente nos sonhos e fantasias, das crianças e dos adultos também. A respeito da materialidade e energia, Amaral acrescenta:

O ator, por ser vivo, tem em si mesmo forte energia. A matéria também tem energia. A matéria também tem energia, ainda que diferentemente, isto é, não tem um movimento aparente, mas existe um movimento contínuo em suas moléculas, que não se vêem, mas se percebem: vibrações emitidas pela cor, forma, textura, sons etc. (AMARAL, 1997, p. 33).

Contando com a possibilidade de que muitas crianças comecem a conhecer a vida de Mozart a partir do momento em que assistem à peça, descobrem também que, além de ele ter sido incrível naquilo que se propôs a fazer durante sua vida, é tão comum e vulnerável quanto qualquer ser humano. O mais importante, nesse ponto, é o lirismo e a poesia que o Grupo Sobrevento alcançou ao tratar de forma tão delicada e bela este momento. No decorrer de toda a peça, vale destacar que a música de Mozart soa como se fosse parte do todo, ou seja, a peça é a síntese da alegria e da beleza encontrada nas músicas de Mozart.

O excelente GRUPO SOBREVENTO faz, em seu espetáculo “MOZART MOMENTS”, uma das cenas mais comoventes que já assisti, diria, em todo o teatro. É justamente no momento de narrar a morte do compositor [...] Resta em cena apenas o seu corpo, que volta a ser matéria, sem vida, sem ar, sem alma... Sem as mãos de seus animadores a lhe oferecer o substrato da vida. Vemos em cena uma notável representação da morte que, ali, é real. O corpo do boneco resulta, de fato, sem vida. (SITCHIN, 2009, p. 18).

A poesia “Mozart no Céu” de Manuel Bandeira, contida na peça, fecha-a buscando uma leveza no tratamento do tema da morte de Mozart. Ao destacar algumas de suas características, quais sejam, seu espírito brincalhão, suas idéias mirabolantes etc, este, vai para o céu festejando sua partida, ou seja, o boneco de Mozart (boneco articulado de manipulação direta) executa uma trajetória sinuosa até chegar no céu e, para tanto, o ator-manipulador interpreta tal poesia optando por tal visualidade.

## **5.2 Bonecos, adereços e tipos de manipulação**

Existem inúmeras variações estéticas de bonecos para o teatro, sendo que cada tipo influencia diretamente na maneira de manipulação do personagem, devido às características do material utilizado em sua confecção.

Em “Mozart Moments” são utilizados dois tipos de bonecos, os articulados que possibilitam a manipulação direta e os tradicionais fantoches.

Os bonecos articulados de manipulação direta recebem uma forte influência do Teatro de Bonecos japonês, o Bunraku. Trata-se de um teatro tradicional que remonta ao século XVIII, em que os manipuladores passam anos em treinamento, até adquirir movimentos perfeitos a ponto de parecer que o boneco é real. No ocidente, os bonequeiros se inspiraram na relação manipulador-boneco, criando a vertente do Bunraku, a manipulação direta. Para esse tipo de manipulação são necessários, geralmente, três manipuladores: um para a cabeça e a mão esquerda do boneco, um para a mão direita e outro para os pés.

Possivelmente, uma das maiores influências no recorrente uso da manipulação à vista do público vem do Bunraku [...] As apreciações ocidentais, em geral, não procuram reproduzir totalmente o Bunraku, uma vez que as diferenças culturais são muito grandes e uma parte dos signos nem poderia ser compreendida por outra cultura. [...] É freqüente não só bonequeiros, mas até mesmo literaturas de teatro de animação definirem a animação direta como sendo uma 'técnica Bunraku' ou definirem um espetáculo que utiliza a animação à vista do público como sendo espetáculo Bunraku. (BELTRAME, 2008, p. 2 - 3).

Para a manipulação direta, foram confeccionados bonecos de traços delicados e tamanhos reduzidos, medindo cerca de 35cm cada um. Os bonecos são feitos em fibra de vidro (rostos e mãos), espuma e madeira (articulações e corpo). Os rostos foram modelados primeiramente em argila, sendo posteriormente, retirados moldes em fibra de vidro, a partir do modelo já feito. Para as articulações dos membros, braços e pernas, foram colados pedaços de couro nas articulações do braço e antebraço, assim como nas junções das penas. Dessa forma, tal estrutura possibilitou que os membros articulassem em um único sentido, ou seja, os braços para dentro do corpo e as pernas para fora.

Os bonecos confeccionados com esses materiais são: Mozart, Leopoldo Mozart (pai) e Constança (esposa).

O aspecto estético do boneco de Mozart traduz o espírito jovem, alegre, criativo e dedicado do compositor erudito. Traz em seu rosto uma expressão leve e feliz, com um largo sorriso e os olhos ligeiramente fechados, devido à expressão do sorriso. De acordo com Sandra Vargas, a personalidade do boneco Mozart partiu de um processo de criação interessante, pois a medida em que era confeccionado, e os traços do rosto iam aparecendo, percebeu-se a expressão sorridente do boneco, o que influenciou no processo de identificação das atitudes de Mozart, aparecendo, portanto, um personagem alegre.

O acabamento liso da superfície do rosto do boneco é devido à materialidade da fibra de vidro, o que acrescentou um perfil ainda mais delicado à estética e personalidade do boneco. As roupas e perucas, assim como as dos atores-manipuladores, são inspiradas nos modelos que as pessoas do século XVIII utilizavam.



**Figura 30** (à direita) Bonecos Mozart e seu pai e **Figura 31** (à esquerda) Constança. (Detalhes das imagens extraídas do site do grupo. Fotografias de Rodrigo Lopes e José Roberto Lobato).

O boneco que representa o pai de Mozart apresenta um corpo mais robusto e expressão facial mais acentuada. Para elucidar seu caráter austero, responsável e dedicado à carreira musical do filho, Leopoldo Mozart carrega a expressão num movimento nervoso de sobrancelhas, cerrando um dos olhos. O tom da pele é mais avermelhado, devido à sua idade e também pelo caráter irritado que demonstra. É um pouco mais baixo que Mozart.

Constança é a síntese da delicadeza feminina que as mulheres daquela época demonstravam. Era dedicada ao marido, mas também tinham os seus desentendimentos como todos os casais. Seu rosto carrega uma expressão pacífica, que envolve a admiração e amor que sente pelo marido. Sua face é um pouco mais branca do que a dos demais bonecos, provavelmente devido às maquiagens. O vestido é típico das mulheres da época, feito com tecido de veludo, rendas douradas e muitos detalhes.

Os outros tipos de bonecos utilizados na peça são os fantoches, responsáveis pela primeira experiência do Sobrevento com fantoches. São as representações mais tradicionais e populares no Teatro de Bonecos, devido à sua versatilidade em relação à confecção e manipulação.

Na peça, aparecem em um único quadro, e representam apenas Mozart e Constança. A cena foi criada para demonstrar a vida cotidiana do casal, que dividem, tanto momentos bons, quanto os de desentendimentos. A idéia principal é apresentar uma cena de briga entre os dois. Os fantoches foram escolhidos para esta cena, pois possibilitam uma infinidade de movimentos diretos, ou seja, movimentos de contato com o outro personagem, gestos bruscos e de briga. Uma cena de briga não faria sentido, nem seria tão fiel à proposta, se fosse

representada por bonecos de traços e de articulações delicadas tais como as dos bonecos feitos em fibra de vidro. Não seria tão real, nem tampouco cômico.

O cômico presente nesta cena carrega traços do tradicional Teatro de Bonecos inglês de *Punch & Judy*, típico teatro popular de rua, em que apresenta cenas de Punch brigando com sua mulher: “*Punch & Judy, entre outras coisas, representam a problemática do relacionamento entre homem e mulher*” (AMARAL, 1996, p. 116).

O estilo “Punch & Judy Show”, possibilita uma diversidade de diálogos e cenas, podendo, o titeriteiro criar livremente sobre os seus personagens, desde que o texto carregue um caráter ágil e divertido.

Em relação às características básicas do estilo Punch & Judy Show, Edwards comenta:

[...] são substituídas por bonecos de luva cuja habilidade é bater em alta velocidade com movimentos de uma mão do titeriteiro contra a outra. E, uma vez que o estilo do boneco determina a natureza de sua atuação, os personagens já não são mais bonecos pendurados imitando formas e gestos humanos. Eles se tornam grotescas criaturas cômicas reduzidas à sua essência – e seu espetáculo se torna uma espécie de parque de diversões de zombaria que espelha o mundo à volta. (EDWARDS, 2006, p. 76).

No momento final da cena, Mozart aparece com um porrete, remetendo diretamente a imagem de Punch. Sobre algumas características de Punch & Judy, Edwards comenta: “*É também desse período o porrete de Punch, uma vez que bonecos de luva são hábeis em segurar objetos. Seu porrete é uma versão reduzida da espada mágica do Arlequim.*” (ibid., 2006, p. 77)

Os fantoches são confeccionados com isopor, papel e tecidos. Para o rosto, foi utilizada como base uma bola de isopor, empapelada e pintada posteriormente. Os cabelos são de tecido e as mãos são de feltro. O porrete de Mozart é a improvisação de uma lixa de pé feita de madeira, retirada as lixas.

Assim como os bonecos, a manipulação exige um apuro e delicadeza imprescindíveis, pois a materialidade do boneco influencia diretamente na forma de manipulação. Nesta peça, o número de manipuladores que movem um boneco é variável, podendo ser os três atores, dois ou apenas um. Para isso, os bonecos contam com aparatos, por exemplo, cadeirinhas. Como em *Mozart Moments* os atores-manipuladores são personagens coadjuvantes, faz-se necessária a participação de dois manipuladores, enquanto um dos atores participa ativamente da peça, por exemplo.

Os adereços que compõem a cena são: uma carroça de madeira que serve de palco e armazena os personagens em pequenos compartimentos, um piano, um cravo, um berço, uma

cadeira e um bebê feito de tecido. Sobre os adereços, Agnaldo Souza, responsável pela manutenção e confecção dos bonecos do Grupo Sobrevento, afirma:

“Quando entrei no Grupo Sobrevento, este espetáculo já existia. O fato é que como ele é muito solicitado, resolveu-se dar uma melhorada nos adereços que haviam sido confeccionados pelo ex-integrante (e fundador) do grupo, Miguel Vellino. A carroça era uma peça única em madeira lisa, onde era possível desmontar apenas os braços, o pé e as rodas. Era um volume muito grande para ser transportado em aviões. Eu, então, aproveitei algumas partes e fiz outras, de modo que pudesse ser desmontada, desparafusando-se as duas laterais, duas cabeceiras, o fundo e a tampa, além, claro, das partes que já eram desmontáveis (2 rodas, 1 pé, 2 braços e 1 gaveta). Fiz também ‘apliques’ de entalhes em madeira para dar um charme meio ‘rococó’, além de deixá-la mais bonita. O piano e o cravo eram feitos de E.V.A... Foi então que eu os fiz em madeira e M.D.F., molhando e curvando as tábuas para adquirirem o formato curvo desejado de cada um dos instrumentos. A cadeirinha também era de E.V.A. A nova fiz esculpida em madeira (caixeta), com curvas nas pernas, meio Luis XV, com detalhes entalhados e forro do assento em veludo vermelho.” (Depoimento coletado pela pesquisadora em 22 de outubro de 2008).

A concepção visual da peça, tratando-se de cenário e outros aparatos, é basicamente simples. Estão presentes no palco, de início, um cartaz com o nome da peça e uma carroça de madeira. Por conter poucos elementos, à princípio, as formas dialogam com o público, pois demonstra a simplicidade da peça e a maneira clara, mas poética, que o tema será abordado.

Os atores animadores alçados à condição de coadjuvantes da cena, vestem figurinos da época de MOZART e, vejam só, brancos (!), em oposição ao tão comum preto do teatro de bonecos. São como que três contadores de histórias que estão em cena, durante todo o tempo, com seus bonecos. Há em cena, ainda, uma carroça cenográfica, inspirada nos móveis da época, que serve de palco para cada passagem do impecável espetáculo. (SITCHIN, 2009, p. 89).

Além disso, o fato de os atores-manipuladores usarem figurino, enriquece visualmente a peça, extinguindo a necessidade de compor um cenário carregado e explicativo, bem como maior número de bonecos e adereços. A pouca quantidade de adereços e a possibilidade que a carroça proporciona ao desmontá-la facilita o caráter dessa peça, que é versátil em relação aos locais e que pode ser apresentada, pois facilita todo o processo de montagem e desmontagem. Pode ser apresentada, por exemplo, em parques, praças, museus, salões, igrejas e adros de igrejas.

Inicia a peça. Entram dois atores e uma atriz em trajes típicos do século XVIII. Aparece então mais um elemento elucidativo do caráter da peça. Sabe-se que é um teatro de bonecos, mas ao aparecerem atores caracterizados, percebe-se um simbolismo existente na linguagem visual do figurino.

Enfim, os atores manipulam os bonecos, mas são também personagens coadjuvantes da peça. Fica claro, portanto, o motivo da resumida caracterização do cenário. Atores com vestimentas pouco discretas anunciam já a vinda dos bonecos. Ao abrir pequenos compartimentos da carroça, surgem elementos complementares da peça, configurando, também, uma complexa cena visual, equilibrada e rica e é possível notar que a caracterização das cores das vestimentas e dos poucos elementos em cena busca tratar com clareza o tema.

## CAPÍTULO VI

### O ANJO E A PRINCESA



**Figura 32** Folder do espetáculo

Peça voltada para o público infantil, estreou em 1999, no Sesc Ipiranga, São Paulo. O espetáculo faz relação entre a contação de histórias e o teatro, uma vez que une a narração de fatos e acontecimentos à técnica teatral, que inclui atuação do ator, presença de objetos cênicos, cenário, iluminação, sonorização e figurino.

Escrita por Sandra Vargas, a peça é livremente inspirada no conto “Irredenção”, do escritor chileno Baldomero Lillo.

O espetáculo narra a primeira experiência de um anjo da guarda, que recebe a difícil missão de proteger uma princesa mimada e geniosa. O anjo adota a postura de observador, sem interferir na vida da princesa, de forma a fazer com que ela aprenda com seus erros e com os acontecimentos naturais da vida.

O cenário, o figurino da atriz e os bonecos são inspirados no trabalho artístico de Alexander Calder, artista plástico norte-americano que se destacou por fazer esculturas irreverentes, os clássicos móveis. São a linguagem lúdica dos móveis e as cores presentes

nessas esculturas que cativam e aproximam o público alvo para a temática infantil e dinâmica do espetáculo.

Segundo Luiz André, o interesse por Alexander Calder surgiu durante uma visita à Fundação Miró, em Barcelona, local em que acontecia uma exposição de Calder. Nesse período, o grupo desenvolvia a pesquisa inicial para a montagem da peça.

Outro fator primordial, que chamou bastante a atenção do Sobrevento, foi a descoberta de que Calder, no início de sua carreira como escultor, era bonequeiro. Ele construiu um mini circo, com cerca de cem personagens feitos basicamente de arame e madeira, que eram animados por meio de mecanismos simples. Foi só depois, quando Calder conheceu o trabalho de Miró e Mondrian, que abandonou os bonecos e iniciou a arte dos móveis animados.



**Figura 33** Circo de Calder e seus personagens. (Imagem extraída do livro “Calder no Brasil”. In PEDROSA, 2006, p. 39).



**Figura 34** Detalhe de um dos personagens do circo. (Imagem extraída do livro “Calder no Brasil”. In PEDROSA, 2006, p. 39).

Sobre a plasticidade da estética presente neste espetáculo, é possível encontrar estreitas relações entre o movimento das esculturas de Calder e a manipulação dos bonecos empregada por Sandra Vargas. Durante a encenação, os móveis que compõem o cenário se movimentam vez por outra, por meio dos impulsos provocados pela atriz-manipuladora.

O efeito visual desse movimento faz com que o cenário participe dinamicamente da peça, uma vez que o movimento chama diretamente a atenção para essa figura. O efeito que as cores do móvel provocam, durante o movimento, remete ao caráter lúdico.

Alexander Calder realizou uma busca pela síntese entre escultura e movimento no espaço. De acordo com Pedrosa (2006):

Assim, já trazendo atrás de si longa experiência dos brinquedos animados, a incorporação do movimento real na sua escultura se originava numa concepção mais alta e transcendente do que quando pôs a mover, por meio de rodas ou manivelas, seus bonecos de circo ou seu aquário-gaiola com peixinho de arame movido a manivela. Então ainda visava mais ao brinquedo do que a qualquer outra coisa; queria fazer peixe nadar, boneco mexer ou bicho pular. Era o brinquedo mecânico que o interessava. Agora, porém, depois de Mondrian, a idéia da introdução do movimento real apresenta-se para ele como um novo elemento essencialmente plástico. (PEDROSA, 2006, p. 46).

No espetáculo, os móveis são uma alusão direta aos pessegueiros que vivem no jardim do castelo da princesa. Dessa forma, os móveis de Calder instigam a criatividade das crianças e também dos adultos espectadores, pois não são a imagem e semelhança de um pessegueiro. Sobre a estética e o movimento dos móveis, Pedrosa (2006) afirma:

Nos móveis, com suas pétalas e folhas, fios e hastes, espinhos ou galhos, rodas ou esferas, enquadrados espacialmente por contornos sempre claros, é a nossa imaginação que acenam essas figuras geométricas ou sugestões de linhas e padrões em repouso; pois, ao saírem do estado de repouso, enchem-se então de novas formas, ideais ou virtuais. É uma arte, a sua, que está a serviço ativo da imaginação. (PEDROSA, 2006, p. 47).

Dessa forma, a plasticidade do cenário instiga a imaginação do espectador, que cria um cenário particular, baseando-se no que está presente.

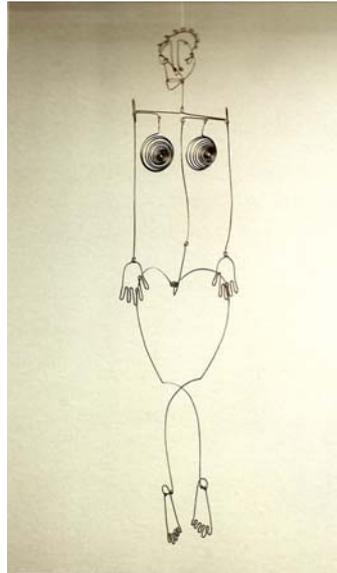


**Figura 35** Móbile de Calder. *O Ogunquit*, 1946. (Imagem extraída do livro “Calder no Brasil” 2006, p. 161).



**Figura 36** Móbile confeccionado para a peça *O Anjo e a Princesa*. (Imagem extraída do site do grupo. Fotografia de Paquito).

Os bonecos de “O Anjo e a Princesa” são inspirados nos desenhos de Calder, que eram feitos unicamente de arame. Neste caso, a semelhança se encontra nos traços do rosto dos bonecos. Uma das características dos desenhos de Calder eram os espirais, detalhe que pode ser verificado no desenho dos olhos dos dois personagens. A delicadeza das mãos dos fantoches se assemelha às do desenho da figura 37.



**Figura 37** Desenho feito de arame por Calder. *Josephine Baker asteca, 1930*. (Imagem extraída do livro “Calder no Brasil” 2006, p. 175).

O tipo de boneco empregado é o fantoche, sendo um deles a princesa e o outro a empregada do castelo. São confeccionados basicamente de pano. A cabeça é feita de isopor forrada de pano, os braços possuem extensores de arame, para que fiquem mais longos. Para incrementar o visual dos bonecos, foram utilizados E.V.A. e alumínio, para compor os detalhes.



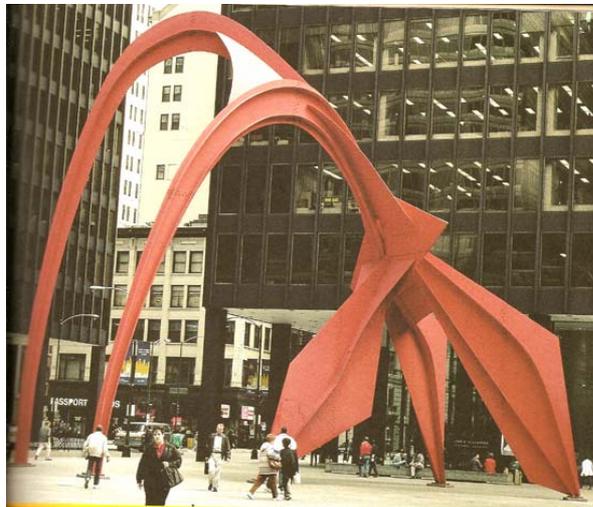
**Figura 38** Fantoques inspirados nos desenhos de arame de Calder. (Imagem extraída do site do grupo. Fotografia de Diario de Medellín).

Os demais personagens do espetáculo são bonecos estáveis, ou seja, sua manipulação é restrita devido à materialidade de que são compostos.

Um deles é um coelho de madeira, com rodinhas no lugar das patas, que por meio de uma corda afixada em seu pescoço, possibilita sua movimentação. Esse personagem é, na verdade, um brinquedo.

Os outros três personagens são bonecos feitos em madeira, alumínio, plástico laminado e ferro. Ficam posicionados numa estrutura semelhante às esculturas imóveis de Calder, chamadas de estábiles. Os movimentos executados por esses personagens são limitados, pois não saem da estrutura a que estão presos. Movem-se em torno do próprio eixo ou em zigue-zague horizontal. Os móveis são confeccionados a partir de arame, ferro e alumínio.

“O Anjo e a Princesa”, além de ser um espetáculo que se destacou devido à sua estética lúdica, destacou-se também graças à excelente atuação de Sandra Vargas, que recebeu o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de Melhor Atriz de 1999.



**Figura 39** Estábile de Calder. *Flamingo*, 1973, localizado em Chicago. (Imagem extraída do livro “Calder no Brasil” 2006, p. 197).



**Figura 40** Estábile em vermelho, personagem-brinquedo coelho e os três personagens presos à estrutura do estábile. (Imagem extraída do site do grupo. Fotografia de Luiz André Cherubini).

## CAPÍTULO VII

### AS OFICINAS DE TEATRO DE ANIMAÇÃO E AS PEÇAS DO GRUPO SOBREVENTO NO SESC SANTOS - SP

#### 7.1 Apresentação

Durante o ano de 2009, nos meses de março a abril, o Grupo Sobrevento foi subvencionado pelo apoio da Secretaria de Estado da Cultura - Programa de Ação Cultural (ProAc) 2008, que proporcionou um projeto itinerante com oficinas de introdução ao Teatro de Animação e apresentação de duas peças importantes do grupo: “Cadê meu Herói”, que recebeu o prêmio Mambembe/Funarte do Ministério da Cultura de 1998, na categoria especial, pela manipulação dos bonecos, e “O Copo de Leite”. As cidades contempladas com esse projeto foram: Assis, São Carlos, Santos e Diadema. O evento ocorreu durante os finais de semana no período de 20 de março a 23 de abril.

Com a peça “Orlando Furioso”, que teve sua estréia em 17 de outubro de 2008, no Centro Cultural São Paulo, o grupo recebeu um convite especial do Sesc Santos para realizar apresentação de tal peça, a qual substitui “O copo de Leite” que fazia parte, juntamente com “Cadê meu Herói?” da referida turnê.

A idéia do Sobrevento para esse projeto itinerante foi a de proporcionar uma oficina introdutória sobre conceitos do Teatro de Animação para o público leigo, inserindo conteúdos e conceitos básicos sobre esse teatro, educando o público para a apreciação posterior das peças. Além da oficina, o grupo, após as apresentações das peças, promovia debates a partir do qual era possível fazer uma apresentação detalhada sobre a peça e os bonecos utilizados após cada apresentação, aproximando o público de algo que até então era distante e intocável. É preciso educar artisticamente o público que contempla as manifestações artísticas, despertando dessa forma, não apenas um entendimento e apreciação mais apurados, mas também, um espírito crítico.

## 7.2 A Oficina de Teatro de Animação: Aspectos teóricos

A proposta do Grupo Sobrevento era a de oferecer uma oficina com carga horária de 12 horas, segundo o seu projeto enviado aos locais em que seria ministrada. Entretanto, como em outros lugares em que o projeto circulou, no Sesc Santos também ocorreram algumas falhas, dentre elas a fragmentação da oficina em três partes. Ou seja, em vez de ter 12 horas, a oficina passou para 3 horas, sendo realizadas três edições iguais, voltadas para iniciantes, ou seja, no mesmo nível de aprofundamento teórico e prático. Portanto, o que o grupo pretendia no quesito evolução do assunto tratado na oficina, não pôde ser concluído, pois foram ministradas três oficinas do mesmo nível. Duas no sábado, dia 04/04, e uma no domingo, dia 05/04.

Quem ministrou as oficinas foi Sandra Vargas, atriz componente do Grupo Sobrevento, única mulher do grupo também. Sandra é chilena, mas fez faculdade de Artes Cênicas na UniRio, no Rio de Janeiro, como já foi apontado no capítulo III.

A proposta da Oficina era de caráter introdutório, ou seja, para o público leigo. Fazendo uso de um livro francês “Les Marionettes”, editora Bordas, França, Sandra percorreu quase que todo o histórico de manifestações do Teatro de Formas Animadas, de maneira simples, por meio de exposição das imagens contidas no livro e fazendo comentários sobre cada ilustração. Passou pelas imagens de Punch e Judy, pelo Bunraku japonês, pelo Teatro de Sombras Karagoz da Turquia, pelo Teatro de Bonecos da África. No quesito estético e visual, o Teatro de Bonecos da África apresenta diversas semelhanças com o Mamulengo e com os Bonecos de Olinda.

Das ilustrações referentes à tradição desse tipo de Teatro na Europa, houve um intercâmbio entre passado e presente, em que a modernidade se inspira, mas continuando ligada às raízes das antigas manifestações desse teatro.

Mostrou também bonecos, no caso fantoches, feitos por Paul Klee e tipos de bonecos realizados no estilo dos primórdios humanos. Comentou: “*Esse tipo de Boneco busca dizer uma coisa, já este, com este tipo de material, outra.*” Nesse momento, foi possível observar um aspecto muito importante do Teatro de Animação: a linguagem material, pois o material de que o boneco é confeccionado e sua própria estética, já dizem muito sobre ele e o que a peça busca tratar. A partir de uma primeira observação de um boneco em particular, foi possível traçar um panorama básico do que se pretendia dizer na peça. É a plasticidade interagindo com a dramaticidade.

A manifestação material, transformada pelas mãos do homem, conseguindo se comunicar, abrangendo toda uma gama de comunicação global que esse tipo de teatro busca, ou seja, dramatização com a materialidade transformada, “*o boneco a serviço daquilo que queremos transmitir, o que queremos dizer.*” (Palavras de Sandra Vargas, ao definir o processo de criação das peças do Sobrevento).

Nesse momento, Sandra defendeu e definiu o papel do grupo Sobrevento no cenário da pesquisa em Teatro de Animação. Disse que o grupo não busca o virtuosismo, algo como a técnica pela técnica. E sim transmitir idéias, desenvolvendo essa idéia de tal forma que o tipo de boneco e de técnica, tanto de confecção de bonecos e de adereços, quanto de animação, seriam mais expressivos para a transmissão da idéia de forma mais elucidativa. Por isso, há uma grande variedade quanto à estética e à técnica de manipulação em cada peça do Sobrevento, pois há uma intensa busca e pesquisa para elucidar e, até mesmo inovar, à serviço da mensagem e da idéia da peça.

O boneco à serviço da idéia, o boneco à serviço do teatro, à serviço da dramaturgia específica que buscam. Por isso é um dos grupos mais reconhecidos e versáteis, pois não buscam se caracterizar com um tipo específico de boneco e manipulação, mas sim, a linguagem artística à serviço daquilo que desejam transmitir em seu trabalho.

Foi o que aconteceu quando quiseram tratar da vida e da morte de Mozart em que utilizaram bonecos menores, de feições delicadas, de manipulação direta, sobre uma pequena carroça de época, ao invés da tradicional empanada preta.

No caso do tão inovador figurino branco, segundo Sandra, mesmo utilizando as roupas brancas, continuaram neutros. Isso não aconteceria, por exemplo, se usassem um figurino colorido, pois confundiria a visão do espectador. No entanto, o figurino branco não foi uma escolha aleatória, pois se basearam na tradicional vestimenta do século XVIII, usada na Europa. Ousaram de maneira inteligente, ao colocar os manipuladores como atores coadjuvantes, sem fazer perder a exímia importância dos bonecos em cena.

No que diz respeito ao processo criativo de “Orlando Furioso”, Sandra afirma que o que mais impulsionou na caracterização dos personagens foi o próprio livro “Orlando Furioso”, do italiano Ludovico Ariosto, poema épico de gesta composto de 46 cantos, dentre os quais apenas seis estavam traduzidos, o restante foi traduzido pelos integrantes do Sobrevento. Outro aspecto que influenciou no processo criativo foram as viagens realizadas pelo grupo, ou seja, quando estão em turnê, seja em apresentações e festivais nacionais ou seja em internacionais, tal experiência colabora para a formação de novas idéias, promovendo, inclusive, a criação de novas peças, pois, como salienta Sandra “durante uma viagem, quando

se passa por locais nunca antes visitados, desencadeia uma série de novas sensações e também de idéias, o que, para um grupo de teatro, é muito oportuno”.

Ela ainda ressalta que, por mais que essas viagens, algumas vezes não compensem financeiramente, elas contribuem muito para o repertório do grupo, além de refletir na versatilidade do grupo, sobretudo, no que diz respeito às técnicas e temas. Após uma viagem a Espanha, na qual puderam ver manifestações escritas dos próprios mouros, questionando o valor da religião, a questão dos conflitos entre mouros e cristãos, refletiu no processo de criação de Orlando. A partir daí, começou, então, uma intensa pesquisa dos pupi sicilianos e trouxeram para o Brasil o famoso bonequeiro argentino Luciano Padilla López.

Depois da primeira apresentação, as estruturas de articulação de todos os bonecos estragaram, ocasionando um intenso trabalho posterior de reformulação e reconstrução. Para isso, um dos integrantes foi até à Itália para buscar maiores informações sobre essa técnica dos pupi. Hoje, o Sobrevento é o único grupo no Brasil a dominar e a trabalhar com esse tipo de técnica e de boneco.

Sobre o processo criativo dos personagens, Sandra disse que eles deveriam ser imaginados como grandes pedaços de madeira (e foi dessa forma que ensaiaram e criaram os personagens), batidos sobre uma estrutura com grande vigor, para terem a idéia da materialidade forte do boneco em cena (pesam cerca de 3,5 kg cada um). Mas o que realmente colaborou para a criação dos personagens foi a busca pela voz de cada um. A voz dos personagens teve papel primordial, inclusive para sua posterior caracterização plástica e postura em cena. Podemos analisar, então, que nesse tipo de teatro, acontecem “imprevistos” no que diz respeito à caracterização e à busca pelo personagem. O processo criativo é muito rico, pois é a partir do momento em que a montagem se inicia que os elementos, antes já definidos, podem sofrer alterações.

Segundo Sandra, no trabalho do Sobrevento, a criação da peça caminha junto com a confecção dos bonecos, porque seria impossível trabalhar separadamente, pois um colabora e traz respostas inusitadas ao outro. Elementos importantes e valiosos surgem, como uma caracterização especial durante a confecção, uma descoberta, um enriquecimento do personagem, enfim, produção teórica e prática devem caminhar juntas, uma enriquecendo e complementando a outra.

Ainda sobre a materialidade do boneco, Sandra citou outra peça do Grupo, “Ubu!”, inspirado na peça de Ubu Rei de Alfred Jarry, peça moderna que abalou as estruturas do teatro na época e que, inicialmente, foi escrita para ser trabalhada com bonecos. Ela explicou que o

termo “merda!” tão comum no teatro vem da peça Ubu Rei, pois é a primeira palavra que o ator diz ao entrar no palco.

Nesta peça, o Sobrevento caracterizou o personagem a partir da deformação física do corpo humano, tornando-o pesado, disforme e feio. Para tanto, amarraram no próprio corpo sacos enormes, descaracterizando totalmente a feição antropomórfica e adquirindo estética “estranha”, como buscavam. Mais um exemplo do que Sandra definiu como “o boneco à serviço do que queremos dizer”.

### 7.3 A Oficina de Teatro de Animação: Aspectos práticos



**Figura 41** Manipulação de boneco feito de papel, por Sandra Vargas. (Fotografia: Mantellatto, 2009).

A Segunda parte da oficina foi prática. Sandra entregou pedaços de cartolina, um retângulo menor e um maior, sendo que do menor deveríamos fazer um cone e desenhar pequenos olhos nele e, do maior, uma máscara, feita por meio de dobraduras, cortes e colagens, todas no mesmo padrão e sem abertura para os olhos, apenas para o nariz.

As atividades desenvolvidas nesta segunda parte da oficina convergiam com as atividades das oficinas ministradas pelas Cias: Truks, Trip e Seres de Luz oferecidas durante o Festival de Teatro de Bonecos, realizado no Sesc Bauru em 2008, pois abordaram a questão da consciência corpórea do ator-manipulador, enfatizando as articulações do corpo humano (pescoço, coluna, quadris, braços, pernas etc.) e do corpo do boneco. A partir dessas oficinas foi possível compreender a importância da consciência corporal como princípio, ou seja, sua relação com os mecanismos de movimento do corpo humano, compreensão necessária para o exercício da atividade do ator-manipulador, sendo o boneco a extensão de seu corpo.

Assim, o primeiro passo para o ator-manipulador é ter o domínio do movimento de cada parte do corpo isoladamente, de forma a sintetizar ao máximo seus movimentos, sendo o

mais preciso e objetivo possível num gesto, uma vez que será estendido até o corpo do boneco. Vale destacar que o boneco pode possuir, ou não, a mesma estrutura do corpo humano. Ainda que a parte física do boneco não seja extremamente definida como o nosso corpo, por exemplo, um boneco que não possuir pernas, mas sim uma longa saia, é necessário movimentar o corpo do boneco de maneira completa, dando a impressão de que existem pernas por baixo da saia.

Após essa etapa de exercícios de consciência corporal, mais especificamente das articulações do corpo humano, foram introduzidas as máscaras nas atividades.

Nos exercícios com a máscara, Sandra salientou que o movimento deveria partir da cabeça, mas que com o corpo buscássemos a expressão. Nesta etapa, uma parte do grupo vestiu as máscaras e realizou as atividades, enquanto a outra parte observou. Sandra explicou que a observação por uma parte do grupo é muito importante durante o processo criativo e na construção de uma peça. O processo criativo do Grupo Sobrevento também aborda essa dinâmica, desenvolvendo uma pesquisa de movimentos e expressividade, ou seja, tendo sempre um ou mais espectadores para dar dicas e fazer correções, pois eles afirmam que a pessoa que observa interpreta aquilo que recebe visual e sonoramente.

Como um exemplo de manipulação, Sandra orientou os participantes da oficina na utilização do cone feito de cartolina, o qual, encaixado na mão, tornou-se a “cabeça” de um boneco. Separando novamente o grupo em duas partes, uma executou a atividade, enquanto a outra, assistia a apresentação. Para a apresentação, os participantes encaixaram o cone em uma das mãos, sendo o cone, a cabeça do boneco. Sandra, por sua vez, realizava os comandos (para a esquerda, para a direita, para cima, para baixo etc), movimentando/manipulando o boneco. Após esse exercício, a parte do grupo que assistiu analisou e, a partir de comentários, corrigimos possíveis erros, tais como movimentos inadequados e bruscos. Depois se inverteram os papéis, ou seja, quem havia assistido executou a atividade, e vice-versa.

Para as atividades com a máscara, o grupo também foi dividido. Os participantes deveriam fazer com que seus movimentos partissem da cabeça e, posteriormente, transferissem o movimento para o resto do corpo, fazendo movimentos grandes, diferentes e não habituais. Em seguida, Sandra solicitou que o sentimento de raiva deveria ser interpretado pelos participantes por meio do corpo. Foi possível verificar movimentos bruscos e fortes, interpretando, portanto, o sentimento citado. Quem estava de fora poderia corrigir ou aperfeiçoar a posição, entretanto, neste momento, ninguém palpitou sobre a desenvoltura dos outros. Depois, estes deveriam caminhar demonstrando tal sentimento, para dar outra dimensão à visibilidade de quem assistia.

Sandra, com o objetivo de alterar a dinâmica, afastou-se do grupo de espectadores e disse apenas no ouvido de cada participante que estava atuando com a máscara, qual sentimento deveriam interpretar. Um deles caminhou lentamente, com passos cadenciados. O grupo de espectadores tentou adivinhar qual era o sentimento: “aflito, desespero, cansaço”. No entanto, não era nenhuma das tentativas, mas sim “tristeza”. Já o outro participante, que deveria interpretar alguém “pensativo”, movimentou seu corpo de forma fiel à proposta, tendo como resultado o acerto da adivinhação por parte dos espectadores.

Diante dessa situação, o primeiro participante perguntou à Sandra como deveria movimentar o corpo de forma que sua atuação fosse eloqüente. Então, Sandra pediu para que eu (a pesquisadora) interpretasse o mesmo sentimento, diante dos espectadores. Movi ligeiramente o pescoço para o lado esquerdo, larguei os braços e caminhei lentamente. Os espectadores chegaram à conclusão de que esse movimento havia sido mais fiel ao sentimento “tristeza”. Depois, a pedido de Sandra, repeti o movimento feito pelo participante, o que levantou questionamentos quanto à expressividade corporal e o que se pretende transmitir ao público. Neste caso, quanto mais “explicado” for o movimento, melhor será a compreensão por parte do público a respeito da idéia que o ator pretende transmitir.

Partindo para outra atividade, Sandra quis apresentar a infinidade de possibilidades para a criação de um boneco/personagem por meio de um único material, no caso, o cone. Pediu para que eu encaixasse o cone em uma das mãos e agachasse. Cobriu-me de tecido, deixando de fora apenas o meu braço estendido, com o cone na mão. Dessa forma, o corpo coberto de tecido, com o braço de fora, dava a impressão de ser um animal. Ela pediu para que esse “animal” se movimentasse pelo espaço, demonstrando sentimentos, olhando para os lados, deitando, levando um susto etc.

A partir dessa experiência, o grupo discutiu a respeito das possibilidades de criação de um personagem e sua caracterização diante das ações, ou seja, a forma como esse animal se locomove pode informar se ele é jovem ou velho, por exemplo. Tanto a materialidade quanto a ação empregada para a animação de um personagem caracterizam-no para o público.

Em seguida, Sandra cobriu uma mesa com papel pardo, transformando-a numa empanada, para prosseguir com atividades específicas de manipulação de bonecos. Depois, chamou um dos participantes e eu. Pediu para que eu tirasse os sapatos e colocasse sobre a mesa. Sandra, então, colocou-me a máscara de cartolina e me cobriu com vários tecidos, de tamanhos e cores diferentes. Encaixei minhas mãos dentro do tênis, dando a ilusão de que meus braços eram pernas e o outro participante ficou atrás de mim, estendendo os braços, compondo então os braços de um “boneco”.

Formado o boneco, este deveria se movimentar pelo espaço, ou seja, na mesa. Caminhou um pouco, até a Sandra pedir para que ele começasse a falar mexendo o corpo. Eu deveria mexer a cabeça, o tronco e as pernas do boneco de acordo com o que ele dizia. Para dar vida ao “boneco”, o outro participante e eu tivemos que encontrar uma sintonia entre os movimentos e a fala, para alcançar, conseqüentemente, uma sintonia entre o meu corpo e o dele.

Após este exercício, as discussões entre o grupo levantaram questões importantes, tais como, a coordenação motora e a concentração (pois era preciso que os dois participantes estivessem atentos aos movimentos um do outro para que pudessem iniciar e concluir um único movimento e dar a impressão de unidade). Desta forma, os dois corpos compõem, com fragmentos, um único corpo/personagem. Além disso, foi possível constatar a necessidade e a importância da coordenação e de sincronia de movimentos para atores-manipuladores que movimentam juntos um único personagem, como no caso da manipulação direta, por exemplo, na peça “Mozart Moments”.

Dando continuidade ao assunto sobre manipulação de bonecos, Sandra convidou três participantes para a próxima atividade. Com um pedaço de papel, Sandra confeccionou um pequeno boneco, fazendo dobras, torções e atando as extremidades com fita crepe. Depois do boneco pronto, os três participantes se dividiram para desempenhar cada um uma função, ou seja, um ficou responsável pela manipulação da cabeça, outro pelos braços e outro pelas pernas. Depois de terem se organizado, começaram a movimentar o boneco, que caminhou, correu e pulou sobre a mesa.

A outra parte do grupo observou, e Sandra fez alguns comentários, principalmente sobre a maneira de articular as pernas do boneco. É necessário que as pernas estejam coordenadas com o movimento dos braços. Da mesma forma, as pernas devem estar coordenadas com os movimentos da cabeça, pois todo movimento impulsionador do corpo de um boneco deve partir da cabeça (particularidade antes observada nos exercícios feitos com máscaras). Por exemplo, se o boneco está de frente para a platéia e quer caminhar para a direita, ele olha para a direita, movimentando o pescoço e, conseqüentemente, a cabeça. Em seguida, o corpo inteiro vira também para a direita e inicia a caminhada.

Portanto, o que não pode acontecer na manipulação de um boneco é as pernas iniciarem a caminhada sem que antes seja realizado o movimento impulsionador do pescoço e da cabeça. Sem isto, o boneco não consegue transmitir a ilusão de que possui vida. Se o ator-manipulador ou atores-manipuladores não executam esse trabalho de forma apurada, o teatro

de bonecos perde seu sentido, ou seja, a magia que provoca a sensação de que os bonecos são verdadeiros e possuem vida.

Após as discussões, Sandra pediu para que outro participante e eu movimentássemos o boneco. O número reduzido de manipuladores dificultou a movimentação do boneco, pois um ficou responsável pela manipulação dos pés enquanto o outro pela cabeça e braços. Neste caso, também foram necessárias muita coordenação e sincronia entre as ações executadas pelos manipuladores, para que o resultado final, o movimento do boneco, fosse fiel. Após essa experiência, Sandra pediu para que o boneco se apresentasse. O participante que movimentava a cabeça iniciou esta tarefa, criando falas para o personagem.

A partir daí, Sandra fez os comentários em relação à fala no teatro de bonecos, o qual possui algumas particularidades, tais como: a fala deve partir do ator-manipulador que movimenta a cabeça e braços do boneco, bem como a possibilidade de interação de discurso entre ator-manipulador e boneco. Para exemplificar este conceito, citou a peça “Mozart Moments”, em que atores-manipuladores constroem diálogos com os bonecos/personagens. Outro quesito importante é tornar os movimentos do boneco o mais comunicável possível. O movimento deve “dizer” muito mais do que a própria fala, que deve ser um elemento complementar à ação.

Para exemplificar tais aspectos, Sandra movimentou o boneco, juntamente com o outro participante, fazendo com que os movimentos do boneco fluíssem e a narração completasse a cena, enriquecendo o que se pretendia transmitir.

No que diz respeito às discussões referentes à manipulação de bonecos, um dos participantes fez um comentário pertinente, em relação à neutralidade de expressões faciais do ator-manipulador enquanto narra uma estória ou faz a fala do personagem. Ele queria saber se o ator-manipulador deveria expressar no próprio rosto as sensações que o boneco “sentia”. Respondendo a essa pergunta, Sandra disse que o ator-manipulador não deve interpretar a cena representada, demonstrando expressões faciais exageradas, pois dessa forma, perde-se o foco de atenção da cena. Neste caso, ocorre de o público não saber se olha para o ator-manipulador ou para o boneco, o foco de atenção se perde. Diante desta particularidade, o ator está a serviço do boneco. Postura corporal e expressão facial devem estar sempre neutras.

Enfim, a partir da observação participante na oficina foi possível compreender o processo criativo do Grupo Sobrevento, bem como conhecer aspectos relevantes relacionados à técnica de manipulação de bonecos e postura do ator-manipulador.

Finalizada a oficina, alguns participantes fizeram perguntas referentes ao Grupo Sobrevento e, depois, Sandra convidou a todos a apreciarem a exposição itinerante “Bonecos Aqui!” e para assistirem a peça “Orlando Furioso” que aconteceu naquele dia, às 21 horas.

#### 7.4 A Exposição



**Figura 42** Um dos módulos da exposição. (Fotografia: Mantellatto, 2009).

A exposição “Bonecos Aqui!” possui caráter itinerante, porque é composta de quatro módulos, como estantes, que reúnem informações escritas, visuais e táteis sobre o teatro do Sobrevento e também de Bonecos em geral, uma vez que o visitante tem a possibilidade de conhecer um pouco da variedade de bonecos que podem ser utilizados nesse tipo de teatro.

O objetivo dessa exposição é apresentar ao público, de forma resumida, mas ao mesmo tempo completa, um pouco da trajetória do grupo, apresentando algumas fotos das peças e exemplos de bonecos, que podem ser tocados e manipulados. A exposição reúne informações necessárias para o conhecimento do que é um Teatro de Bonecos e uma maior compreensão para aqueles que já conhecem essa manifestação artística, mas que podem concluir a variedade de linguagens que o Sobrevento busca e apresenta no seu trabalho.

Os bonecos da exposição apresentam estética e formas de manipulação variadas, podendo o visitante experimentar as maneiras de articular os bonecos. A partir de frases e

imagens de peças do grupo, o visitante também pode apreender a linguagem de pesquisa que o grupo prioriza, focando no aperfeiçoamento de possibilidades de manipulação e expressividade dos bonecos.



**Figura 43** Exemplar de um Teatro de Brinquedo. (Fotografia: Mantellatto, 2009).



**Figura 44** Participação do público na exposição. As pessoas podiam experimentar a manipulação nos bonecos. (Fotografia: Maria Angélica M.B. Mantellatto, 2009).



**Figura 45** Experimentação com boneco de luva Mamulengo. (Fotografia: Maria Angélica M.B. Mantellatto, 2009).



**Figura 46** Experimentação com boneco de luva chinesa. Esse boneco chama a atenção por ser um fantoche que possui pés. (Fotografia: Maria Angélica M.B. Mantellatto, 2009).

## CAPÍTULO VIII

### ORLANDO FURIOSO



**Figura 47** Folder do espetáculo

Com classificação etária de 14 anos, o espetáculo é indicado para o público adulto. *Orlando Furioso* é uma adaptação do poema homônimo do italiano Ludovico Ariosto (1474 - 1533), que é composto por 46 cantos em sua versão final. Obra escrita na época do Teocentrismo, Idade Média, há passagens do poema em que o homem é satirizado devido à crença e à fé exagerada. Ao mesmo tempo, é possível encontrar pequenos fragmentos que ilustram características culturais e intelectuais do homem da Renascença, período que marca o fim do Teocentrismo e início do Antropocentrismo.

O Sobrevento inovou ao utilizar bonecos de varão para encenar esta peça, técnica nunca antes utilizada no Brasil. Os bonecos possuem dimensões de 90 cm, pesando aproximadamente 3,5kg cada um. São movimentados a partir de vergalhões de ferro, que possibilitam movimentos vigorosos como nenhum outro tipo de boneco é capaz de fazer. Com essa estrutura física resistente, são bonecos apropriados para espetáculos que contenham temáticas de guerra, paixões arrebatadoras, poemas épicos e loucura, como em *Orlando Furioso*, espetáculo baseado em poemas épicos e canções de gesta do século XI.



**Figura 48** Um dos bonecos utilizados na peça. (Fotografia: Mantellatto, 2009).

Alguns bonecos possuem em sua estrutura divisões entre partes do corpo que podem se separar, possibilitando cenas de luta mais reais. Os bonecos são cortados ao meio, vertical e horizontalmente, podendo também romper a cabeça do corpo. Isso acontece graças a uma estrutura complexa de encaixe entre as partes divididas dos bonecos.

O interesse do grupo ao adotar a técnica dos *pupi siscilianos* é o de continuar a sua pesquisa e aperfeiçoamento a partir do estudo, adaptação e emprego de variadas técnicas de manipulação em seu repertório. Foi estreada em 17 de outubro no Centro Cultural São Paulo, espetáculo mais recente do Sobrevento.

O poema de Ludovico Ariosto é extenso, composto de uma segura e consistente variedade de personagens e situações que possibilitariam um extenso repertório para o Teatro de Bonecos. O foco deste trabalho é Orlando, um dos personagens desse poema, que apresenta situações de loucura e paixão, tendo como pano de fundo a guerra entre mouros e cristãos. Orlando está apaixonado por Angélica e cego de amor, colocando em risco o exército de Carlos Magno e o domínio cristão na Europa, ao lutarem contra os Mouros.

O Grupo Sobrevento é o único que domina a técnica dos pupis e bonecos de varão no Brasil. De acordo com o material de divulgação da peça elaborado pelo Sobrevento, existem alguns documentos, deixados por marionetistas italianos imigrantes provenientes de Nápolis e da Sicília, que comprovam a existência de alguns bonequeiros que dominavam a técnica dos pupi, no início do século XX. Entretanto, não há documentos públicos que registrem suas apresentações no Brasil. O único registro trata-se de um *puparo* (bonequeiro especializado em pupis) italiano, Dante Santaguida (1824 – 1983), natural de Lecce, sul da Itália. Dante possuía um restaurante em Londrina - PR, local em que fazia encenações freqüentes com seus pupis.

Para a manipulação dos bonecos, a peça conta com quatro atores-manipuladores, além de três músicos que tocam violão, percussão e acordeão, proporcionando um aspecto diferencial e importante.

A música tocada ao vivo, juntamente com os movimentos dos bonecos, traz outra visão para o público, pois sensibilizam de forma global os sentidos do espectador. O próprio movimento dos bonecos gera um som forte, devido à estrutura de madeira e aos vergalhões de ferro que sustentam os bonecos. Esse som forte que é natural do processo de manipulação dos bonecos com a música, traz uma sensação de harmonia e tensão ao mesmo tempo, justificando e tornando ainda mais real a temática da peça que é paixão, loucura e guerra.

O local para a encenação dos bonecos é uma estrutura quadrangular de madeira, com dois “andares”, sendo que na parte de cima ficam os manipuladores e na de baixo, os bonecos. Essa estrutura é basicamente de madeira e ferro, com rodinhas na parte de baixo, o que permite a movimentação rotacional desse elemento durante o espetáculo.

Com cerca de 3,5m por 3,5m, os atores manipuladores ficam dentro dessa “caixa”, sobre um suporte localizado na parte de cima da caixa, estendendo os braços para baixo e movimentando os bonecos pelo vergalhão de ferro. Existe uma espécie de pequenas janelas, com diferentes cenários, que são trocados enquanto um dos atores move a estrutura.

Os atores manipuladores aparecem algumas vezes em público, narrando parte da história, cantando e dançando, proporcionando dessa forma, uma interação entre bonecos e atores-manipuladores. No entanto, nenhum boneco é manipulado à vista do público, pois a estrutura para a manipulação desse tipo de boneco não permite tal ação, podendo perder todo o efeito de movimento que ele transmite.

No final da peça, os atores saem de dentro da caixa com pedaços dos bonecos mouros mortos pelos cristãos. Mas o boneco se apresenta como objeto inanimado, sem perder o real sentido de um corpo já sem vida.

A caixa fica localizada no centro do palco e, nas duas extremidades, há estruturas de madeira que formam uma espécie de “v”, acomodando os músicos. Na esquerda, a percussão, e na direita, o violão e acordeão.

Os atores manipuladores vestem roupas pretas, não as típicas do teatro de bonecos, mas roupas ornamentadas, com chapéus e tecidos largos de diferentes tipos.

Os figurinos deveriam ser uma colagem ou sobreposição de elementos multiculturais ou de diferentes épocas, resultando em uma mistura que desafiasse o olhar do espectador e provocasse a sua curiosidade. Mas valendo-se de padrões e texturas sempre em preto. (Depoimento de Luiz André coletado pela pesquisadora em 09 de setembro de 2009).

Segundo Luiz André, a apresentação no Sesc Santos foi a primeira fora da cidade de São Paulo. Como ainda não haviam viajado com esta peça, chegou à conclusão de que há a necessidade de um maior número de carregadores para a montagem e desmontagem das estruturas, tanto físicas quanto técnicas e do tempo médio necessário para a montagem de toda a estrutura do espetáculo. Luis André comentou que levaram cerca de 20 horas para montarem tudo, sendo que desse total, dez horas foram gastas apenas para a montagem da luz.

Durante a apresentação, havia um telão na parte central e superior do palco, focando os bonecos. As imagens do telão aproximavam os bonecos da escala humana, possibilitando outro tipo de leitura e visualização estética por parte da platéia, que pôde observar com clareza de detalhes a aparência física e o figurino dos bonecos, concomitantemente à riqueza e perfeição dos movimentos dos mesmos, graças a excelente manipulação feita pelos atores.

No fim do espetáculo, os atores conversaram com o público, falando sobre a peça, a técnica de manipulação empregada, além de proporcionarem a aproximação visual e tátil com os bonecos.



**Figura 49** Experimentação e aproximação do público com os bonecos. (Fotografia: Edmir Mantellatto, 2009).

As discussões entre o grupo e o público ao final das apresentações também modificaram o caráter passivo de apreciação das peças teatrais. A aproximação entre platéia, atores e bonecos proporcionou uma vivência direta, que insere modificações de pensamentos e amplia a abertura para o conhecimento técnico e tátil desta arte. O Teatro de Formas Animadas é ainda mais fascinante quando vivenciado de perto.

“Orlando Furioso” representa a trajetória e objetivos do Grupo Sobrevento, pois toda a pesquisa acerca do poema de Ludivico Ariosto, das técnicas de confecção e manipulação dos *puppi siscilianos*, acrescentam uma maior compreensão sobre o que o Grupo quer transmitir com sua arte. O Teatro de Bonecos no Brasil apresenta diversidade de gêneros e muita

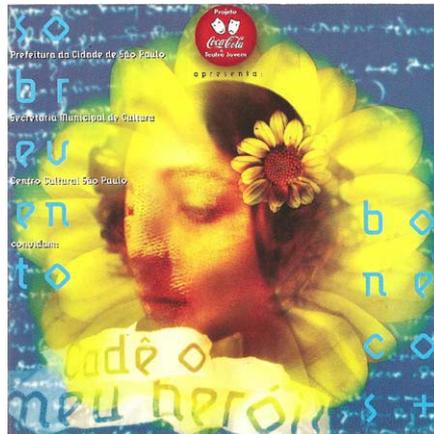
qualidade. Com o Grupo Sobrevento, atualiza-se e moderniza-se a cada espetáculo, oferecendo explicações e esclarecimentos sobre esse tipo de teatro para o público, fato pouco recorrente neste meio artístico.



**Figura 50 e Figura 51** Detalhe dos bonecos e participação do público. É interessante notar o tamanho dos bonecos, que possuem a mesma altura do ator, quando está agachado. (Fotografias: Mantellatto, 2009).

## CAPÍTULO IX

### CADÊ MEU HERÓI?



**Figura 52** Folder do espetáculo

O espetáculo é voltado para o público infanto-juvenil, que acredita que o Teatro de Bonecos é um teatro para crianças. Com uma temática diferenciada e convidativa, o público alvo se surpreende com as inovações contidas na peça, algo muito diferente da concepção que possuía sobre teatro de bonecos.

Estreada em 1998, a peça recebeu o prêmio Mambembe (Funarte/Ministério da Cultura), na categoria especial, pela manipulação dos bonecos. É resultado de um intercâmbio entre China, Argentina e Brasil, pois contou com a colaboração do mestre Yang Feng (chinês) e do escritor Horácio Tignanelli (argentino).

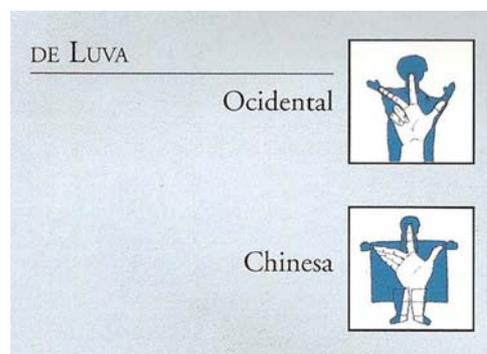
De acordo com informações contidas no site do grupo, Yang Feng, quinta geração da família Yang de marionetistas de luva chinesa, é representante de uma técnica de manipulação do Teatro de Bonecos única no mundo: misto de manipulação de bonecos e malabarismo. Yang assina a direção de manipulação do espetáculo. Em sua estada no Brasil, ministrou uma oficina de um mês sobre técnicas de manipulação da luva chinesa para bonequeiros de cinco estados brasileiros diferentes, graças à iniciativa do Grupo Sobrevento. Os atores do

Sobrevento faziam treinamentos diários para aperfeiçoar o aprendizado adquirido e para aplicarem da melhor forma no espetáculo.

Existem diversas técnicas para manipular este boneco, no entanto, Yang Feng ensinou apenas 10 movimentos, os quais são aplicados no espetáculo. Por ser uma técnica milenar na China, em que os bonequeiros passam a vida estudando e treinando para alcançar movimentos super realistas, mestre Yang Feng comentou com o grupo que em três meses não conseguiriam aprender nada, perguntando, em seguida, porque não buscavam se aperfeiçoar em uma única técnica. Então, o Sobrevento explicou que não buscam o virtuosismo, “a técnica pela técnica”, mas sim explorar diversas linguagens por meio de pesquisas, conforme ressalta Sandra Vargas: “O boneco a serviço daquilo que queremos dizer”.

De acordo com informações contidas no *folder* de divulgação do espetáculo, Horácio Tignanelli, um dos grandes nomes do teatro de Bonecos da Argentina, é autor do texto de “Cadê Meu Herói?”. Por meio de observações feitas durante os ensaios da peça, Horácio fez algumas alterações no texto original, adaptando-o às necessidades da encenação, à estética visual do espetáculo e à técnica de manipulação empregada. É uma releitura dos antigos romances de cavalaria, em que uma bela donzela é aprisionada no alto da torre pelo malvado “Barão” e espera a vinda de um herói para salvá-la. Com diversas reviravoltas, o espetáculo mostra que, na vida real, não existem soluções prontas nem heróis que resolvem os problemas, mas sim, que a conversa é a melhor forma de resolver questões conflitantes.

O tipo de boneco utilizado nesta peça é o boneco de luva, que pode ser comparado ao tradicional fantoche, havendo, porém, algumas diferenças quanto à forma de manipulação e posição adequadas para as mãos do manipulador. Esse boneco é tradicional do Teatro de Bonecos Chinês, sendo muito diferenciado por conseguir alcançar movimentos muito próximos da realidade.



**Figura 53** Diferenças entre a posição das mãos para as técnicas de manipulação da luva ocidental (fantoche) para a Chinesa. (Imagem extraída do catálogo do grupo, publicado em julho de 2004).

Um dos diferenciais da Luva Chinesa em relação ao fantoche Ocidental é o de que o boneco possui “pezinhos”, podendo realizar movimentos altamente realistas, como caminhada e corrida.

Para este espetáculo, num primeiro momento, os bonecos foram confeccionados com fibra de vidro, como os de “Mozart Moments”, entretanto, a materialidade estava dificultando certos movimentos do boneco, devido ao seu peso. Para solucionar esse problema, os bonecos foram confeccionados em madeira de Cedro Rosa, pelo Mestre Saúba, mamulengueiro pernambucano. Graças à participação de Mestre Saúba, na confecção dos bonecos para esse espetáculo, o Grupo Sobrevento teve a oportunidade de conhecer algumas técnicas de esculpir em madeira. Mestre Saúba, segundo informações contidas no *folder* do espetáculo, é considerado o maior escultor vivo de mamulengos.



**Figura 54** Luva chinesa utilizada no espetáculo. (Fotografia: Mantellatto, 2009).

De temática crítica, a peça trata da mistificação e massificação do herói, homem invencível e super poderoso. Satiricamente, aborda elementos tecnológicos presentes hoje em dia, como a televisão, a internet e o celular. Debocha dos heróis clássicos, como os dos desenhos animados e filmes americanos, bem como dos ninjas asiáticos, todos encomendados via telefone e internet pela princesa “Colherzinha de Mel”, aprisionada pelo “Barão” do castelo em uma torre alta e fechada. Apaixonado pela princesa, o “Barão” acredita que a mantendo presa, estará sempre ao seu lado. O motivo pelo qual o “Barão” não assume seu amor pela princesa é que ele possui um segredo irrelatável, o que poderia provocar a recusa da princesa à sua oferta de casamento e juras de amor.

No final da peça, a princesa diz que até aceitaria namorar o “Barão”, mas que não pode. Então, para explicar o porquê, abre-se a porta do castelo e sai a bonequinha “Colherzinha de Mel”, presa à mão da atriz Sandra, esclarecendo para o público e para o próprio “Barão” o porquê ela não poderia ficar com ele. Em seguida, preso à mão de Luiz

André e, saindo do castelo, o “Barão” diz sofrer do mesmo problema. Era esse o tal segredo irrevelável do “Barão”. Como ele, que é um boneco e só possui vida porque alguém o manipula poderia namorar a princesa? Como namorar uma princesa, se existiria sempre uma pessoa segurando-o e prendendo-o? Ou seja, os dois tinham o mesmo “problema”: a dependência do ator-manipulador para “viver”.

Dessa forma, é desmistificado todo o processo de esconder o ator-manipulador, provavelmente, por se tratar de um espetáculo voltado para os jovens, que são bastante preconceituosos com coisas que remetam à infância. Os atores-manipuladores desvendam os segredos que envolviam a princesa “Colherzinha de Mel” e o “Barão”, bem como o segredo da manipulação dos bonecos, tanto no sentido técnico, como também, da realidade do teatro de bonecos. O Sobrevento consegue dialogar com o público jovem por meio de uma linguagem apropriada para essa faixa etária, bem como apresentar um teatro de bonecos diferenciado, que tem a humildade de mostrar para a platéia como acontece a manipulação dos bonecos, dentro da própria estória.

Como outro exemplo sobre a revelação dos segredos de manipulação durante o espetáculo, um dos bonecos ninjas diz possuir o poder da invisibilidade, que seria muito mais forte que o “poder do amor” que o “Barão” dizia ter para derrotar seus inimigos. Como demonstrar a invisibilidade no Teatro de Bonecos? Provavelmente, o “Barão” poderia simular uma luta com o ninja invisível. Foi aí que mais uma vez o Sobrevento surpreendeu com sua inventividade e criatividade para proporcionar novas linguagens para o Teatro de Bonecos. A invisibilidade era objetiva e desmistificada. O boneco simplesmente sumiu e, quem lutou com o “Barão” foi a mão do ator-manipulador, que se moveu como se estivesse vestindo o boneco de luva, mantendo, inclusive, o posicionamento das mãos adequado para esse tipo de manipulação.



**Figura 55** Estrutura que serve de palco para a apresentação do espetáculo. Os personagens vivem e interagem no castelo. É possível observar a presença do telão, localizado na parte superior do palco tradicional. (Fotografia: Mantellatto, 2009).

Neste espetáculo existe uma quebra com o tradicional, pois o boneco de luva deve manter a ilusão de que possui vida. O ator-manipulador, tradicionalmente, fica escondido atrás da empanada enquanto suas mãos, vestidas com o boneco, movimentam-se e ilustram uma estória. Neste caso, não foi o que aconteceu em “Cadê Meu Herói?”, pois o Sobrevento revelou o segredo de manipulação, conseguindo, portanto, aproximar o público jovem para o Teatro de Bonecos, mostrando que não é um tipo de arte apenas para crianças. O jovem, no caso, já pode saber (e já sabe) que no Teatro de Bonecos os personagens não são de verdade, não possuem vida, como eles acreditavam durante a infância. É isso que o espetáculo quer dizer aos jovens. E consegue.

## CAPÍTULO X

### A SEDE DO GRUPO SOBREVENTO: FRAGMENTO DE UM DIÁRIO DE CAMPO

A minha visita à sede aconteceu no dia 08 de abril de 2009, poucos dias após as apresentações do grupo no Sesc Santos.

Localizada no bairro da Mooca, em São Paulo, a sede é um galpão que armazena todos os materiais cênicos do grupo. No espaço, disponibilizam-se em um pequeno escritório: dois computadores, telefone, uma estante com extensa bibliografia e vídeos sobre Teatro de Formas Animadas.

As ferramentas utilizadas para a confecção dos bonecos são armazenadas numa estante com vários gaveteiros.

Maurício Santana era o único integrante do grupo que estava na sede no dia da visita. Estava bastante atarefado, fazendo contatos de divulgação das peças do grupo.

Tive a oportunidade de consultar os livros e vídeos específicos, o que contribuiu bastante para a presente pesquisa.

Há uma infinidade de ferramentas distribuídas nas gavetas. Dois bonecos semiprontos se encontravam nas proximidades da estante. O boneco que consta nas figuras 56 e 57, a seguir, não foi utilizado no espetáculo “Orlando Furioso” porque apresentou defeitos estéticos. Ele representaria um dos soldados do batalhão de Carlos Magno, mas suas pernas ficaram curtas demais, perdendo, portanto, a postura de soldado. Além disso, as pernas curtas dificultariam a manipulação com os vergalhões de ferro, pois o peso do boneco não seria suficientemente sustentado pelas pernas, dificultando o trabalho do ator-manipulador, que ficaria mais cansado.



**Figura 56** (à esquerda) e **Figura 57** (à direita) Estante com as ferramentas e materiais para confecção dos bonecos. Como já foi apontado, o boneco de armadura prateada não foi utilizado devido a um defeito estético. (Fotografia: Mantellatto, 2009).

Vale destacar que durante a confecção de um boneco podem acontecer imprevistos como esse, em que a estética do boneco não condiz com o seu personagem. O trabalho de confecção oferece possibilidades de acerto e erro. Por exemplo, um boneco pode ficar melhor do que era planejado antes de sua confecção, podendo inclusive, alterar traços do personagem, ou ainda, a estética de um boneco pode influenciar negativamente o futuro personagem. Assim, a cada espetáculo, surgem novas experiências, bem como novas aprendizagens.

Na figura 58, é possível observar o detalhe de um dos bonecos que não foi utilizado na peça “Orlando Furioso” devido problemas estéticos. O boneco ficou muito grande e, por conseqüência, pouco delicado para representar um anjo. Houve a necessidade de confeccionar outro anjo, desta vez em escala menor.



**Figura 58** Detalhe das mãos esculpidas em madeira do personagem anjo, que não foi utilizado no espetáculo. (Fotografia: Mantellatto, 2009).

Na sede do Sobrevento, foi possível conhecer a realidade de um grupo de teatro dentro de seu ambiente de trabalho. Detalhes como espaço, organização dos objetos cenográficos e disposição das ferramentas para confecção de bonecos e cenários foram observados.



**Figura 59** Foi improvisada uma divisória por meio de uma cortina preta, separando a oficina do escritório. (Fotografia: Mantellatto, 2009).



**Figura 60** Maurício Santana trabalhando no escritório. (Fotografia: Mantellatto, 2009).

Enquanto estive na sede, Maurício se manteve ocupado com ligações e e-mails de divulgação e organização de espetáculos. Trabalhava também na programação visual de um *folder* do Grupo Sobrevento.



**Figura 61** Estruturas para montagem do palco de determinados espetáculos. (Fotografia: Mantellatto, 2009).

Atualmente, por meio da subvenção do Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, o Sobrevento instalou um novo espaço e sede, mas que infelizmente eu não tive a oportunidade de visitar.

No espaço, há uma oficina para a confecção de bonecos, treinamento e aperfeiçoamento para marionetistas. Uma biblioteca e videoteca especializadas em Teatro de Bonecos e sala de espetáculos.

Neste novo espaço, são apresentados os espetáculos do repertório do Sobrevento freqüentemente, além de receber grupos de teatro de Bonecos de vários locais do Brasil e do mundo, para apresentações, oficinas e palestras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a trajetória desta pesquisa foi possível observar que o processo de criação do Grupo Sobrevento está atrelado a uma gama de aspectos específicos, tais como, a pesquisa sobre diversos temas a serem abordados em seus espetáculos e a pesquisa acerca dos tipos de bonecos existentes e suas inerentes técnicas de manipulação.

No tocante ao processo de criação, destacaram-se estratégias tais como: 1) a divisão do próprio grupo em espectadores e atuantes, e vice-versa, durante o processo de montagem de um espetáculo; 2) as inovações de tipos de manipulação de bonecos (a exemplo da peça “Mozart Moments” na qual foi utilizada manipulação à vista do público); 3) apresentação dos atores-manipuladores para o público, que podem ou não, serem atores coadjuvantes durante o espetáculo; e 4) a importância do intercâmbio entre artistas de diferentes nacionalidades e localidades do Brasil, com a finalidade de enriquecer e aprimorar o trabalho em questão.

Em “O Anjo e a Princesa”, por exemplo, como já foi apontado, o diálogo entre a plasticidade dos bonecos, cenário e figurino permitiram a compreensão de que no Teatro de Bonecos, o boneco é, antes de ser um personagem, uma escultura. Sendo assim, sua materialidade traz significados e elucida o tema abordado na peça, assim como em “Orlando Furioso” e “Cadê Meu Herói?”.

A diversidade de peças que compõe o repertório do Sobrevento demonstra o caráter pesquisador deste grupo. Tal diversidade é constatada por meio tanto das variadas temáticas de suas peças, dos vários tipos de bonecos e de público alvo, uma vez que não se atém apenas ao público infantil, fato bastante comum nos grupos de Teatro de Bonecos. A exemplo do espetáculo “Cadê Meu Herói?”, a temática é moderna e dinâmica, atraindo o público jovem. Já no espetáculo “Orlando Furioso”, mostra-se ao público jovem e adulto o quão complexo é o trabalho no Teatro de Bonecos, chamando a atenção para as apuradas técnicas de manipulação dos bonecos, bem como a intensa pesquisa dos *puppis scilianos* e a maestria com que confeccionaram os mesmos.

Enfim, a partir desta pesquisa foi possível não só compreender o que é Teatro de Bonecos, mas também conhecer o trabalho do Grupo Sobrevento, que possui um alto nível

profissional e intelectual, elevando e destacando esse tipo de teatro não somente no cenário nacional, mas também internacionalmente.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação**. São Caetano do Sul: ATELIÊ EDITORIAL, São Caetano do Sul, 1997.

\_\_\_\_\_. **Teatro de Formas Animadas**. São Paulo: Edusp, São Paulo, 1991.

\_\_\_\_\_. **Teatro de Bonecos no Brasil e em São Paulo: de 1940 a 1980**. São Paulo, COM - ARTE, 1994.

BELTRAME, Valmor Níni. **Teatro de Animação à vista do público**. DAPesquisa, v. 3, p. 01 – 09, 2008.

BRAGA, Humberto. **Aspectos da história recente do teatro de Animação no Brasil**. In: Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas n. 04. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC ano 03, v 4, 2007

CURZON, Henri de. **Vida de Mozart**. São Paulo: Editora Atena, 1955.

EDWARDS, Glyn. **Punch & Judy**. In: Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas n. 02. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC ano 02, v.2, 2006.

GIROUX, Sakae M.; SUZUKI, Tae. **Bunraku: Um Teatro de Bonecos**. São Paulo, Perspectiva, 1991.

GEERTZ, Clifford. A arte como sistema cultural In: **O saber local**. Petrópolis, Editora Vozes, 1997.

\_\_\_\_\_. Uma descrição densa: Por uma teoria interpretativista da cultura In: **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, LTC, 1989.

GUEDES, Antonio; SAADI, Fátima; TORRES, Walter Lima. **Sobrevento: Mudando os rumos do Teatro de Animação**. Folhetim n. 8, set-dez de 2000. Folhetim da Cia. Teatro do Pequeno Gesto, p.61-92. 2000.

HOUDART, Dominique. Manifesto por um teatro de marionete e de figura In: **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas n. 04**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC ano 03, v. 4, 2007.

LAVER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

MALAFAIA, Marcos. Giramundo: Memórias de um teatro de bonecos In: **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas n. 02**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC ano 02 v.2, 2006.

OPHRAT, Hadas. O Boneco e o Teatro Visual In: **Móin-Móin Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas n. 04**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC ano 02 v.2, 2006.

PEDROSA, Mário. Calder, escultor de cata-ventos In: SARAIVA, Roberta (org.) **Calder no Brasil**. São Paulo: COSAC NAIF, 2006.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. Mamulengo: o teatro de bonecos popular no Brasil In: **Móin-Móin Revista de Estudos de Teatro de Formas Animadas n.03**. Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC ano03 v.03, 2007.

SITCHIN, Henrique. **A possibilidade do novo no Teatro de Animação**. São Paulo, Publicação subvencionada pela Lei de fomento ao teatro na cidade de São Paulo, 2009.

SZAJMAN, Abram. **Respeito ao cidadão e a sua cultura In: A Arte Popular nas Geringonças de Mestre Molina**. São Paulo: SESC, 2ª edição, 2006.

**Catálogo do Grupo Sobrevento**. O Teatro do Sobrevento. São Paulo: Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, LEI 13.279/02, ano 2004.

*Folhetim n. 8, set-dez 2000, Rio de Janeiro*

**<http://www.sobrevento.com.br>**

**Bibliografia consultada:**

**MÓIN- MÓIN Revista de Estudos de Teatro de Formas Animadas n.1; n.2; n.3; n.4; n.5.** Jaraguá do Sul: SCAR/UEDESC ano 01 v.1, 2005/ ano 2 v. 2, 2006/ ano 03 v.3, 2007/ ano03 v. 04, 2007/ ano 04, n. 5, 2008.

PEIXOTO, Fernando. **O que é teatro.** São Paulo: Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, LEI 13.297/02.