UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Julio de Mesquita Filho”
Instituto de Artes- Campus de São Paulo

RAPHAEL LEON DE VASCONCELOS

# Uma história social da produção científica brasileira sobre a arte do teatro de animação:

## A Influência da ideia de nação sobre a Torre de Marfim

SÃO PAULO
2026

RAPHAEL LEON DE VASCONCELOS

# UMA HISTÓRIA SOCIAL DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA BRASILEIRA SOBRE A ARTE DO TEATRO DE ANIMAÇÃO:

## A Influência da ideia de nação sobre a Torre de Marfim

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho- UNESP- como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutorado em Artes.

**Linha de Pesquisa**: Estética e Poéticas Cênicas
**Orientador:** Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra

SÃO PAULO
2026

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

---

V331h Vasconcelos, Raphael Leon de, 1992-

Uma história social da produção científica brasileira sobre a arte do teatro de animação : a influência da ideia de nação sobre a Torre de Marfim / Raphael Leon de Vasconcelos. – São Paulo, 2026.

363 f. : il. color. + anexos

Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco Araujo Cintra.

Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Artes cênicas. 2. Teatro de bonecos. 3. Teatro de fantoches. 4. Teatro de máscaras. 5. Estado Nacional. I. Cintra, Wagner Francisco Araujo. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 791.5

---

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

RAPHAEL LEON DE VASCONCELOS

# Uma história social da produção científica brasileira sobre a arte do teatro de animação: A influência da ideia de nação sobre a Torre de Marfim

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP como requisito parcial para a obtenção do grau de doutorado em Artes.

Tese aprovada em: 16/03/2026

**Banca examinadora:**

_____

Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra
Universidade Estadual "Julio de Mesquita Filho" (UNESP)- Orientador

_____

Prof. Dr. Valmor Níni Beltrame
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

_____

Dra. Tania Gomes Mendonça
Museu Espaço do Boneco de Araraquara

_____

Prof. Dr. Gilson Moraes Motta
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Dedico a todos os pesquisadores e cientistas que trabalham de forma séria e com rigor metodológico. Embora nem sempre seja reconhecido, os trabalhos de vocês contribuem para a compreensão desse tão louco mundo ou que, ao menos, façamos perguntas melhores

# Agradecimentos

Nenhum homem é uma ilha e este trabalho não seria possível se não fosse o contato de diversas pessoas com quem travei ao longo de todo o meu percurso. Recebi conselhos, indicações de leitura e formas variadas de ajuda. Embora as palavras escritas talvez não façam justiça ao que foi dado, o mínimo que posso fazer é tentar reconhecer todo esse apoio.

Agradeço ao meu orientador, o Prof. Dr. Wagner Cintra. Os seus conselhos e observações contribuíram para estabelecer um norte para a pesquisa. Além do mais, seus comentários sobre alguns aspectos da comunidade acadêmica me fizeram refletir profundamente e ter alguns *insights* a respeito do mundo que eu adentrava.

Agradeço imensamente aos pesquisadores de teatro de formas animadas que passaram por mim, sobretudo o do Grupo de Pesquisa de Poéticas Visuais e Performativas. Lá pude conhecer o que está sendo produzido de ponta a respeito de teatro no Brasil. Trata-se de um grupo que reúne professores universitários de diversas faculdades do país e com ricas experiências plurais. Mas devo dizer que não foi apenas a parte "técnica" que fez admirar o grupo. Há todo um conteúdo humano a ser destacado. Formei amizades e contei com toda uma rede de apoio. Com risco de esquecer algum nome, os menciono: Tácito Borralho, Mário Piragibe, Newton de Souza, Ismael Scheffler, Miguel Vellinho, Maria Villar, Ivanildo Piccoli, Osvaldo Anzolin, Fabiana Lazzari, Amabilis de Jesus, Rossana della Costa, Paulo Balardim. Todos foram importantes, mas devo destacar Lucas Larcher. Durante o desenvolvimento da tese, trabalhei com ele em um projeto seu envolvendo a encenação de um espetáculo infantil. Antes de começar os ensaios, sempre conversávamos alguma coisa e outra sobre o mundo e a pesquisa acadêmica.

Torna-se importante também mencionar os Encontros do "Poética do Inanimado", congresso realizado pelos membros do Grupo de Pesquisa. Ainda que eu tenha receio de viajar em um avião, fico enormemente grato de ter participado das mesas de discussão e conhecer cidades como São Luís do Maranhão, Brasília e Porto Alegre. Neles tive acesso a informações relevantes para o trabalho aqui desenvolvido.

Agradeço também aos conselhos dos membros da banca de qualificação: o Prof. Dr. Valmor Beltrame e a Prof.Dra. Tânia Mendonça. O primeiro apenas havia visto uma única vez em São Luís do Maranhão. Trocamos algumas palavras, mas nada muito profundo. A segunda, eu sequer havia uma única vez. Assim, contrariando a recomendação de muitos, a banca foi composta por pessoas que eu desconhecia. Contudo, eu conhecia o trabalho

acadêmico desenvolvido por eles. As suas teses de doutorados foram fundamentais para estruturar o meu pensamento e definir rumos de ação. Assim, convidá-los para a qualificação foi importantíssimo para mim e não me arrependo por nenhum segundo. Houve uma leitura atenciosa do que havia escrito e as suas recomendações foram seguidas para a versão final.

Agradeço ao projeto do Teatro Didático da UNESP e aos seus participantes: Ailton, Letícia, Giovanni. Esse é um grupo de teatro dirigido pelo meu orientador Wagner Cintra e que pesquisa, de forma cênica, a linguagem do Teatro Visual. Eu me considero muito mais da teoria do que da prática e exercitar esse lado contribuiu para que eu tivesse mais familiaridade com a potência da animação.

Dentre os membros do grupo do Teatro Didático, destaco meu grande colega Igor Erbert. Para além de sua amizade e dicas de interpretação, publicamos conjuntamente uma série de textos e fomos para congressos e simpósios. Isso contribuiu para que possamos atender com rapidez as demandas exigidas pelo programa de Pós-Graduação da UNESP. Além disso, foi um importante apoio quando ingressei no PAADES (Programa de Aperfeiçoamento e Apoio à Docência no Ensino Superior). Lá tive que assumir algumas aulas no curso de "Laboratório de teatro de Formas Animadas e Visualidades I" e o seu auxílio foi fundamental para o que foi desenvolvido.

Agradeço ao grupo de estudos de pós-graduação de história na Universidade de São Paulo. Ao longo de 2025, nos encontramos toda semana para discutir textos de teoria e sobre aspectos da pesquisa em história. Embora não tenhamos analisado nada muito específico sobre o teatro de animação, é necessário dizer que muito me ajudou na confecção desta tese. Inclusive, parte da bibliografia estudada no grupo foi incorporada na sessão de referências. Assim, não posso deixar de mencionar as professoras Antonia Terra e Elly Ferrari e os meus colegas Paulo, Giulia, Rodrigo e Gabriel.

Agradeço também aos meus amigos que não estiveram tão associados à pesquisa acadêmica propriamente dita, mas me deram todo suporte emocional para continuar fazendo. As conversas nos bares, as piadas, as festas e tudo isso fizeram com que a vida fosse mais leve, apesar de todas as dificuldades. Assim, preciso destacar, sobretudo, os colegas do IBGE. Trabalhei por três anos na instituição, que correspondeu a praticamente os mesmos anos que eu tive para escrever a Tese. Logo, eles sabiam do que eu passava e foram extremamente solidários e companheiros.

E, por fim, agradeço à minha família. Tudo o que conquistei está diretamente ou indiretamente ligada a ela. Esta é o pilar da minha construção ética e intelectual e o trabalho apenas se desenvolveu deste modo devido esta base.

Espero não ter esquecido nenhum nome importante para o desenvolvimento da Tese, mas caso o tenha, apenas fica minhas singelas desculpas. O cérebro pode ter falhado nessa operação de agradecimentos, entretanto o coração não. Levo dentro dele todos os que me ajudaram a seguir nessa jornada até então.

## RESUMO

VASCONCELOS, Raphael Leon de. **Uma história social da produção científica brasileira sobre a arte da animação:** A influência da ideia de nação sobre a Torre de Marfim. 2026. fls.363. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2026.

O objetivo da presente tese de doutorado é compreender como a ideia de Nação contribuiu para a formação de um Campo acadêmico de teatro de animação no Brasil. É possível perceber que o conceito de nação foi evocado diversas vezes e em diferentes contextos para a organização de instituições e organizações que demandavam um tipo específico de pesquisa e ensino. Tal pesquisa diferia da usualmente praticada entre os artistas que busca como resultado final uma obra de arte. Não se trata, portanto, de uma pesquisa artística, mas uma científica e que possui regras e métodos próprios para a sua validação. Este também é um discurso que se pretende universal, ou seja, não está restrito a experiências individuais ou limitado por fronteiras de países ou a qualquer outro tipo de comunidade. Apesar dessa abrangência, há diversos escritos mencionando o papel do Brasil para fomentá-la e o comparando com outras nações do Mundo, sobretudo a de países considerados desenvolvidos. Assim, concordando ou não com tais escritos, eles tiveram um papel fundamental na consolidação do Campo. A Tese procura estudar essas relações e perceber que as transformações da comunidade acadêmica não se dão apenas em seu interior como se fossem torres de marfim.



**Palavras-Chave:** campo acadêmico; ciência da arte; teatro de animação; história brasileira; nação.

## RESUMEN

El objetivo de esta tesis doctoral es comprender cómo la idea de nación contribuyó a la formación del campo académico del teatro de animación en Brasil. Es evidente que el concepto de nación fue evocado en numerosas ocasiones y en diferentes contextos para la organización de instituciones y organizaciones que exigían un tipo específico de investigación. Esta investigación difería de la que suelen practicar los artistas, quienes buscan una obra de arte como resultado final. Por lo tanto, no se trata de investigación artística, sino de investigación científica, con sus propias reglas y métodos de validación. Este es también un discurso que aspira a ser universal, es decir, no se limita a experiencias individuales ni a fronteras nacionales ni a ningún otro tipo de comunidad. A pesar de este alcance, existen varios escritos que mencionan el papel de Brasil en su fomento y lo comparan con otras naciones del mundo, especialmente aquellas consideradas desarrolladas. Por lo tanto, se esté o no de acuerdo con estos escritos, estos desempeñaron un papel fundamental en la consolidación del campo. Esta tesis busca estudiar estas relaciones y comprender que las transformaciones de la comunidad académica no ocurren únicamente en su interior, como si fueran torres de marfil.



**Palabras clave: c**ampo académico; arte y ciencia; teatro de animación; historia de Brasil; nación.

## ABSTRACT

The objective of this doctoral thesis is to understand how the idea of nation contributed to the formation of an academic field of animation theater in Brazil. It is clear that the concept of nation was evoked numerous times and in different contexts for the organization of institutions and organizations that demanded a specific type of research and teaching. This research differed from that usually practiced among artists, who seek a work of art as the end result. It is, therefore, not artistic research, but scientific research, with its own rules and methods for validation. This discourse also aims to be universal, that is, it is not restricted to individual experiences or limited by national borders or any other type of community. Despite this scope, there are several writings mentioning Brazil's role in fostering this and comparing it to other nations around the world, especially those considered developed. Thus, whether one agrees with these writings or not, they played a fundamental role in the consolidation of the field. This thesis seeks to study these relationships and understand that the transformations of the academic community do not occur solely within it, as if they were ivory towers.



**Keywords:** academic field; art science; animation theater; brazilian history; nation.

SUMÁRIO

**1 Introdução**.....12

**2 Estudo do Teatro de Animação no Brasil no século XIX: Entre presenças e ausências..... 40**
2.1 A concepção romântica do cientista e do artista.....40
2.2 O que é uma nação?.....42
2.3 A formação da nação brasileira: as relações de dependência, a ideia de cidadania e apresentações teatrais.....45
2.4 A Modernização do Teatro Europeu.....70
2.5 Contatos entre o Brasil e o estrangeiro: a arte da animação em construção.....76

**3 O início de uma sistematização de estudos da animação no Brasil: o teatro infantil e a Sociedade Pestalozzi.....83**
3.1 A Formação de peças de Teatro de Animação no início do século XX.....83
3.2 A Construção do Sistema Educativo na República Brasileira.....88
3.3 A Sociedade Pestalozzi do Brasil e propostas educativas relacionadas ao Teatro de animação.....96
3.3.1 "Como Fazer Teatrinho de Bonecos", de Maria Clara Machado.....114
3.3.2 "O Teatro na Escola", de Olga Obry.....119
3.3.3 "Teatrinho de Fantoches" (1957), de Maria Helena Góis.....123
3.3.4 "Teatro de Fantoches na escola dinâmica" (1967), de Maria Alice Santos de Barros e Marlene Montezi Blois.....127
3.4 Estudos Sociais e Culturais sobre a arte da animação.....129
3.4.1"Fisionomia e Espírito do Mamulengo" (1966), de Hermilo Borba Filho.....133
2.5 Comparações Brasil e Exterior: a formação de uma ciência da animação.....141
2.6 Festivais e Congressos dos anos 50 aos anos 70.....147
2.7 O nacional-desenvolvimentismo no Brasil e a transformação da identidade cultural: potências e limites.....156

**4 A profissionalização e a conformação de um campo de estudos de teatro de animação no Brasil.....161**
4.1 Espaços de Produção Sistemática de conhecimento sobre o teatro de animação.....161
4.2 Alguns livros e obras dos anos 70 e 80: reflexões sobre a pesquisa brasileira.....176
4.2.1 "O Mundo Mágico de João Redondo" (1971), de Altimar Pimentel.....177
4.2.2 "Mamulengo, um povo em forma de bonecos" (1974), de Fernando Augusto Gonçalves Santos.....179
4.2.3 "João Redondo. Teatro de Bonecos do Nordeste" (1986), de Deífilo Gurgel.....190
4.2.4 "Teatro de Formas Animadas" (1989), de Ana Maria Amaral.....195
4.3 Festivais e Peças teatrais dos anos 70 até os anos 2000.....201
4.4 Concursos e Prêmios dos anos 70 até os anos 2000.....212
4.5 Dificuldades no Processo de Constituição de Espaços.....222

**5 O panorama atual do ensino universitário brasileiro no teatro de animação.....242**
5.1 A virada do milênio e o Sentido do Ensino Superior nas Artes.....242
5.2 Recorrentes debates e novas reflexões nos festivais do século XXI.....254
5.3 Artigos Acadêmicos e Revistas Especializadas.....261
5.4 Congressos Acadêmicos e o Encontro Poéticas do Inanimado.....263
5.5 O Registro do teatro de bonecos popular do Nordeste como patrimônio imaterial do

Brasil.....266
4.6 Reflexões sobre a discussão do Teatro de Animação nas Nações Desenvolvidas e distintos caminhos de Salvaguarda do Patrimônio.....273

**5 Conclusão.....288**

**Referências.....313**

**Anexos.....337**
Anexo A.....338
Anexo B.....346
Anexo C.....347
Anexo D.....349
Anexo E.....351
Anexo F.....353
Anexo G.....354
Anexo H.....355
Anexo I.....356
Anexo J.....357
Anexo K.....358
Anexo L.....359
Anexo M.....360
Anexo N.....360
Anexo O.....361
Anexo P.....362
Anexo Q.....363

# 1 Introdução

O objetivo do presente trabalho é compreender como a ideia de nação influenciou o processo de formação de um Campo Acadêmico de Teatro de Animação no Brasil e a pesquisa científica na área. Isso não significa que a nação seja o único determinante na construção desses saberes, afinal mesmo em um só país há uma diversidade enorme de teorias e pensamentos sobre a arte. É possível pensar em uma dimensão regional e compreender as influências de um teatro popular do Nordeste ou dos festivais organizados no sul do país para a produção acadêmica. Ou mesmo outras intersecções como a questão de gênero, de classe social e étnica podem ser entendidas como possíveis agentes de modificação da ciência. Pesquisadores trazem consigo vivências próprias e a ampliação de sua diversidade pode revelar visões diferentes de aspectos de um fenômeno antes pouco estudado.

Isso tudo, no entanto, não nega que o Estado Nacional possui também a sua parcela de interferência nos estudos. Ao longo das décadas, existem vários discursos relacionados ao teatro de animação e que remetem à nação. Trata-se de escritos que não só evidenciam a forma como o Brasil tem concebido a sua pesquisa, mas que também comparam com a de outros países. Tais manifestações assumem diversos matizes e a intenção é analisar as suas diferenças ao longo da história, avaliar os critérios as quais se evocam a questão nacional e como contribuíram para a formação de um Campo de Pesquisas, ainda que os seus argumentos possam ser considerados equivocados para os dias atuais. Paira sobre essa análise discussões sobre se a comparação com outra realidade pode servir para o contexto brasileiro, a importância de intercâmbios culturais para a Academia, até que ponto a associação com o estrangeiro pode significar uma alienação das questões locais e sobre ficar restrito a apenas uma dimensão individual de aprendizagem sem travar contatos com o outro.

Conforme mencionado, existem diversos aspectos da formação de um Campo de Pesquisas, contudo debruçar sobre todos eles seriam uma tarefa impossível para uma tese de doutorado. Assim, ainda que estes outros possam ser comentados, destacou-se para o exame do presente trabalho o elemento nacional. Algo que possui sua relevância e que está na base da construção das instituições científicas de um país. Portanto, busca-se também perceber a dimensão social da produção acadêmica, uma maneira de apontar que as transformações da ciência não só ocorrem devido ao trabalho individual dos pesquisadores. Há todo um ambiente ao redor influenciando as análises produzidas e que desmontam a ideia de uma torre de marfim extremamente apartada da sociedade.

O desejo de investigar esse aspecto derivou do fato de já ter pesquisado sobre a formação do Campo Acadêmico em Teatro de Animação no Trabalho de Conclusão do Curso de Arte-Teatro (Licenciatura) na Unesp e me deparar com um grande número de discursos a qual remete à nação. Esta era evocada significativamente na documentação examinada e me despertou uma curiosidade para compreender a razão pela qual isso ocorria. Havia menções sobre tradições de boneco para cada país, comparações sobre o que era produzido, discussões sobre patrimônio cultural e muitos outros a qual a ideia de Brasil e outras nações surgiam. Tal recorrência permitiu concluir que tal relação foi um aspecto fundante da organização de um Campo de Estudos. Tais escritos são diversos e, por vezes, discordantes um do outro. Isso porque a própria ideia de nação é construída de forma histórica e, cada tempo, possui a sua forma de entendê-la e de estabelecer relação com o teatro de animação. Essa pluralidade e a influência desse tipo de discurso é o que se pretende investigar no presente trabalho. Dizer que a nação foi um elemento fundante do Campo não necessariamente significa recorrer ao nacionalismo. Esta é apenas uma das formas, dentre muitas outras, a qual os textos se relacionam ao analisar sobre a produção científica.

É importante explicitar que aqui não se procura realizar uma trajetória do teatro de formas animadas no país. Ainda que os grupos teatrais e festivais possam surgir na escrita por estarem influenciando o tema principal, eles não serão os principais objetos de estudo da história que se pretende contar. O que se pretende investigar é a produção de uma ciência da arte, um tipo específico de conhecimento que difere daqueles produzidos pelos artistas visando a produção de uma obra de arte.

Os grupos teatrais geram conhecimento e há todo um aprendizado de ordem individual que ocorre quando um ator se ingressa em um trabalho em grupo. É um saber que se encontra encarnado em seu corpo e que é extremamente essencial para qualquer atuação cênica. Apesar dessa importância e reconhecer que sem ele é impossível o fazer artístico, procura-se aqui estudar um outro tipo de prática, aquele que precisa passar por uma série de regras para registrar a sua veracidade e que não depende somente da subjetividade individual. Trata-se da produção de teorias a respeito da arte da animação e da circulação destas em formato de publicações escritas, palestras, congressos e simpósios.

Há, portanto, no Campo da Arte, pesquisas artísticas e científicas, sendo esta última o objeto de análise aqui. Para que tal distinção torna-se mais evidente, resgata-se o conceito de "ciência da arte" que foi explorado por Jorge Dubatti.

> Ciência da arte: o conhecimento sistemático e controlado sobre a arte, isto é, o conjunto de conhecimentos sistematicamente estruturados e passíveis de serem articulados uns com os outros, organizados com rigor, coerência, argumentação, a partir da observação, experimentação, comprovação e validação de uma comunidade científica (Dubatti, 2016, p.75).

Diferentemente de outros tipos de conhecimento que não são regulados por uma comunidade científica, a ciência precisa ser validada por uma instituição que possui uma dimensão universalizante. Isso por estar associado ao espaço público e não ao privado das relações humanas, ou seja, não está circunscrito apenas a um ambiente regional, étnico, de crenças ou somente a um grupo social. A sua validade não depende da subjetividade de um indivíduo, pois parte da realidade material (única a todos) e é algo associado à coletividade humana. O saber religioso, ainda que possa estar regulado por alguma instituição, apenas diz respeito aos crentes daquela determinada fé. Este é um tipo de conhecimento de ordem privada.

A criatividade pode ser praticada e treinada, contudo há nela também uma dimensão individual de aprendizado. Pode-se ensinar as distintas técnicas para ser um bom ator ou escrever um poema, contudo há algo muito pessoal que nem sempre pode ser transmitido numa relação entre professor aluno. Conhecer bem a teoria da escrita não necessariamente fará com que essa pessoa seja o melhor escritor.

Isso não significa que a Arte e Ciência não possa ter os seus contatos. Afinal, a própria existência de uma universidade de Artes já revela a relação entre esses dois campos e que não são completamente indissociáveis. Pontes podem ser estabelecidas e, conforme será examinado nos capítulos posteriores, uma acaba influenciando a outra. Contudo, algo que Dubatti frisa é não confundir a pesquisa artística com a pesquisa científica. Elas obedecem a critérios e objetivos diferentes.

> Também devemos criticar a ideia de identificação absoluta entre arte e ciência, tendência frequente em algumas instituições universitárias ou do terceiro setor dedicadas à arte, especialmente em aspectos ligados à avaliação, teses, dissertações e outras pesquisas. Deve ficar claro que fazer arte e pesquisar artisticamente não é, por si só, investigar cientificamente (Dubatti, 2016, p.78).

Assim, para estudar cientificamente as artes, Jorge Dubatti utiliza o conceito de "ciências da arte", estabelecendo a sua aproximação com as duas áreas sem que haja uma confusão entre os significados de cada uma delas. A ciência pode se debruçar sobre aspectos da arte e, ao fazê-lo, possui toda uma metodologia própria.

> Falo em ciências da arte porque existe uma pluralidade de ciências e uma variedade de disciplinas científicas que abordam o estudo sistemático da arte, cada uma com sua perspectiva própria. Em seu conjunto, essas ciências articulam uma pluralidade de enfoques, uma diversidade de abordagens para um mundo complexo.
> Por disciplinas científicas entende-se aqui os ramos do conhecimento que estudam, sob uma perspectiva particular, uma série de situações sustentadas por teorias, pressupostos, redes de cientistas, instituições etc. As ciências da arte constituem o conjunto de disciplinas que se dedicam ao estudo dos entes e acontecimentos que chamamos de arte(s), tais como: filosofia da arte, semiótica da arte, poética, antropologia da arte, sociologia da arte, linguística aplicada, economia da arte, hermenêutica, análise e crítica da arte, arquivística e museologia, bibliografia, editoração e ecdótica, estética comparada, história da arte, metodologia, teoria da arte, etnocenologia, psicologia da arte etc. (Dubatti, 2016 p. 76)

Como se pode perceber, há uma enorme variedade sobre o que se pode compreender como ciência da arte. Além do mais, o seu estudo tende a ter uma dimensão interdisciplinar, entrecruzando áreas de saber que possui os seus códigos específicos para serem validados por toda uma sociedade. Essas instituições de validação não surgiram do nada e possuem todo um histórico de formação. Trata-se de compreender que uma rede de pesquisadores que se debruçam sobre um tema específico não é dada de modo natural e é necessário uma série de fatores da sociedade não dependendo somente das vontades individuais das pessoas envolvidas.

A formação de um Campo, tal como conceituado por Pierre Bourdieu, pressupõe uma série de espaços autônomos que permitem a produção de saberes específicos e a sua reprodução, de tal modo a se perpetuar mesmo que as pessoas que o formularam originalmente tenham abandonado. Logo, trata-se de uma construção que pressupõe uma série de mecanismos que permitem o seu funcionamento independente das personalidades individuais. O que não quer dizer que estas não acabem influenciando no julgamento entre o que é considerado válido ou não. A questão é que estas pessoas são colocadas em cargos e que, a partir desses cargos, acabam impondo valores e regras. É, portanto, uma instância de poder.

Bourdieu possui uma vasta bibliografia sobre esse conceito e também se debruça especificamente sobre o Campo da Arte. Este é composto pelos artistas, críticos, professores universitários, agentes culturais, teatros, museus, entre outros mais. Entretanto, ainda que Bourdieu seja evocado, é necessário explicitar que o trabalho desenvolvido não pretende ser uma investigação sobre este Campo da Arte como um todo, mas sim de uma dimensão específica deste ou melhor, de um outro Campo que se relaciona com este. Trata-se de compreender a construção de um Campo de Pesquisa Científica sobre o teatro de animação.

Sendo assim, a pesquisa artística não assume a centralidade do presente trabalho, ainda que ela possa surgir por influenciar o modo como os cientistas observam a arte. Destaca-se que o principal objetivo é a pesquisa científica. Para compreender melhor as suas diferenças, é importante conceituá-las.

A pesquisa artística surge juntamente com a ideia de arte e está relacionada à composição de uma obra de arte. A investigação em arte pode possuir uma relação bastante particular com aquele que está pesquisando. O ator, por exemplo, faz toda uma exploração sobre si para encontrar os melhores modos para construir tal tarefa. Se a dramaturgia indica que o personagem esbravejou diante de uma situação, cabe ao ator saber como o seu corpo particular pode expressar esse tipo de estado.

Algo semelhante ocorre com outros tipos de artistas. O pintor pode conhecer as qualidades físicas de cada pincel ou a teoria das cores, contudo apenas esse conhecimento "técnico" não lhe é suficiente para fazer uma obra de arte. A sua pintura deve carregar consigo uma subjetividade que não pode ser simplesmente ensinada a partir de um livro ou da aula com um professor. Trata-se de buscar os melhores efeitos visuais para atrair um determinado público.

O poeta, ao exprimir os seus sentimentos, deve ter o conhecimento das letras, mas também carrega um tipo de saber muito próprio para poder fazer poesia. Para acessar esse estado de criatividade, cada pessoa pode encontrar um caminho único. Isso não significa desprezar o conjunto de técnicas que podem servir para isso e que podem ser ensinadas em oficinas ou classes, contudo, para a confecção da obra de arte, não há uma metodologia única para afirmar que algo será bom ou não para todas as pessoas.

Referências religiosas podem ser usadas para alguns e serem de extrema importância, contudo, para outros, tais elementos podem não ser o suficiente para fomentar criatividade ou expressar melhor. Horóscopo pode ser um instrumento precioso para a construção da personagem, mas nem todos os atores conseguirão ver nele tal potência. A ideia dos quatro elementos da natureza não possui nenhuma validação científica, mas são usadas em exercícios para que um elenco possa apresentar outras corporeidades. Caso não atinja o efeito esperado, o diretor pode sugerir a mudança do exercício e pensar em outros estímulos que funcionem ao grupo.

Para todos eles, pretende-se atingir um efeito de maravilhamento sobre um determinado público. Algo que possa justificar que seres humanos saiam do seu cotidiano

para simplesmente ter uma experiência distinta. Experiência essa que não tem nenhuma utilidade a não ser se concretizar como sendo ela mesma.

A pesquisa em ciência, contudo, não possui esse objetivo. Ela cumpre outras funções na sociedade e está associada à compreensão do mundo ao seu redor. Logo, há um dado material concreto para que a análise seja realizada. Ela deve estar ancorada diante da realidade e não somente na subjetividade de um indivíduo.

Entretanto, a "realidade" (ou melhor, a sua percepção) nem sempre foi a mesma para todas as sociedades do planeta. Povos possuíam compreensões distintas sobre o que ocorria, utilizando-se de conceitos mitológicos e pautadas em crenças no que hoje é considerado sobrenatural. As novas vertentes da história da ciência tendem a incorporar todos esses elementos ao estudar o passado, contrariando uma perspectiva tradicional que compreendia a história da ciência como a sucessão de eventos "vitoriosos" rumo à Razão. Essa nova postura deve-se ao reconhecimento das técnicas de outros povos não-ocidentais ou anteriores ao iluminismo. Além disso, até mesmo as interpretações "equivocadas" ou "erradas" tiveram o seu papel na consolidação de novos paradigmas na história das ciências. Logo, também se tornaram objeto de estudo e tiveram o seu papel reconhecido pelos pesquisadores.

Contudo, embora tudo isso possa ser levado em consideração como objeto de estudo da história da ciência, algo que se deseja explorar é a mudança ocorrida com a criação de um método específico para a validação e que aparta outras formas de pensamento baseadas em crenças e sistemas religiosos. Isso possui toda uma formação histórica, que está relacionada ao processo de laicização, da construção de um espaço público apartado do privado e da ideia de uma humanidade universal (Lowith, 1991). Esta humanidade universal não deve ser entendida como um tipo ideal a ser imposto a todos independente de sua cultura. Não se trata de um sujeito único universal a ser usado como modelo de comportamento civilizacional. Essa ideia, inclusive, surgiu para justificar diversas opressões ao longo da história como o colonialismo na África e Ásia e na construção de padrões de gênero e sexualidade hegemônicos até os dias atuais.

A ideia de uma humanidade universal está muito mais inserida nas relações estabelecidas entre os seres humanos ao firmar os seus pactos de sociabilidade. Ainda que a cultura e o comportamento de cada indivíduo possam divergir, há um elemento em comum que me faça sentir pertencente a uma mesma comunidade planetária. Apesar de distanciados pela língua e pelas vivências, uma moça em Tóquio, jovens pastores marroquinos, uma

doméstica imigrante mexicana e um casal norte-americano são seres humanos e fazem parte de toda uma rede de relações a qual denominamos de humanidade[1].

Esta ideia que pode parecer óbvia nos dias de hoje, contudo também é uma construção histórica possuindo uma origem datada no tempo. Tal senso de pertencimento não havia em sociedades anteriores à modernidade. A natureza do outro era entendida como algo essencialmente diferente. Povos indígenas da América nomeavam-se sendo os verdadeiros seres, enquanto aqueles que não faziam parte de sua comunidade era o "Outro". O Império Chinês era considerado como o centro do mundo, enquanto os restantes eram bárbaros, que não possuíam o mesmo *status* de qualidade. Sociedades nórdicas ficaram conhecidas pelos seus saques, contudo o roubo entre os seus pares era uma ofensa gravíssima. Os padrões morais estabelecidos com os seus eram diferentes daqueles estabelecidos pelos outros, pois não possuíam a mesma natureza. Os exemplos são inúmeros e podem ser presenciadas até mesmo dentro da composição do seu próprio povo com algumas sociedades apresentando divisões entre castas e estamentos

A dominação do outro perante o outro, contudo, persistiu mesmo após o advento do conceito de humanidade, contudo, há dois elementos que precisam ser destacados sobre isso. Primeiramente é que a própria dominação teve que se transformar diante dessa situação. A nobreza não poderia ser legitimada mais por apresentar uma composição natural diferente dos plebeus. A elite continuava a existir, mas ela era sustentada a partir do seu poderio econômico e, teoricamente, qualquer sujeito poderia alcançar esse patamar, independentemente de seu berço.

A partir do mesmo princípio, a Monarquia Absolutista sofreu o seu revés. O rei já não era mais uma entidade superior a ser honrada pelos seus súditos. Eliminada a noção de excepcionalidade natural, o monarca era uma pessoa tal como qualquer outra, assim não se justificava a razão do governo ser a sua vontade em específico. A administração da sociedade tornava-se uma coisa pública e que deveria ser exercida em nome da cidadania. Portanto, foram elaborados mecanismos para impedir a concentração de poderes como uma Constituição e um Parlamento. Em alguns casos, a própria monarquia foi substituída por um regime republicano. Ainda que se possa realizar a crítica de como o governo ainda se constitui

1 Referência ao filme "Babel" (2006), dirigido por Alejandro González Iñárritu, a qual conta a história de quatro núcleos de pessoas vivendo em países diferentes. Apesar da distância, de terem os seus próprios conflitos e de serem narrados no início de modo separado, a trama consegue se desenvolver mostrando como as ações de um impactaram o outro grupo. Mesmo em três continentes diferentes, há uma complexa rede de relações que nos une apesar das diferenças.

como uma forma de sujeitar pessoas, é importante destacar a diferença existente entre as relações de poder de um tempo e outro.

Mesmo após a consolidação desse espaço público e a ideia de humanidade, semelhante aos reinos do Antigo Regime, nações também submeteram outros povos aos seus domínios. A diferença está presente nas justificativas de inferioridade e superioridade. Ainda que seja possível encontrar argumentos semelhantes como a ideia de "serem ungidos de Deus", houve uma demanda também para que se pudesse explicar de forma "científica" a hierarquização entre pessoas. É o chamado "racismo científico", que foi usado como base ideológica para justificar a dominação na África e na Ásia e para o nazismo no século XX. Tal pensamento não surgiu no século XI, XII, XIII ou XIV, ele foi fruto de toda uma organização social específica. Assim, com o intuito de estabelecer controle em um mundo pós-revoluções burguesas, era dito que alguns eram "mais humanos" do que outros.

O Segundo aspecto é que, a partir da ideia de uma humanidade universal, foi possível também a crítica ao próprio sistema de dominação. Assim, a hipocrisia da hierarquização era escancarada diante dos donos do poder e isso não significava, de modo algum, ignorar as diferenças de identidades existentes entre as pessoas. Um exemplo famoso foi a revolução haitiana estudada por Cyril Lionel Robert James no livro "Os jacobinos negros". O Haiti era uma colônia da França que se procurava emancipar utilizando os mesmos princípios estabelecidos na Revolução Francesa que decretava "Liberdade", "Igualdade" e "Fraternidade". Assim, os perpetuadores da tradição revolucionária não eram os franceses que apenas propagavam esses ideais em torno de sua identidade nacional, mas sim os próprios haitianos que decretavam a universalidade de todos eles por se constituírem como seres humanos tais como quaisquer outros.

A dominação colonial era sustentada a partir de uma relação econômica baseada no controle dos meios de produção. Esta persistiu durante o Antigo Regime e a nova sociedade instaurada após a Revolução Francesa. Contudo, a partir do pensamento sobre humanismo, foi possível a ideia da união de todos que sofrem, independentemente da região geográfica a qual habitavam. Não é à toa que o vermelho foi usado como cor símbolo para as organizações de esquerda. Era uma cor representando algo que circula nas veias de todas as pessoas do mundo. Há uma dimensão de universalidade radical registrada nessa simbologia.

Isso fica bastante evidente também na clássica obra de Edmund Wilson, publicada em 1940: "Rumo à Estação Finlândia". Nela o pensamento utópico de uma liberdade plena para

toda uma Humanidade originou-se nos princípios presentes nos revolucionários franceses do século XVIII. Ou seja, a construção de um outro mundo caracterizado pelo fim da dominação de um ser humano para com o outro tinha como o seu "pai" todo esse processo histórico de formação de uma cidadania e da construção de um espaço público. Embora tal ideal não tenha se realizado completamente na Revolução Francesa, ela se constituiu como o evento chave para a construção de conceitos e reflexões que pudessem gestar uma crítica ao sistema e elaborar projetos políticos de emancipação.

Esse é todo um legado construído a partir da modernidade e que evocou mudanças significativas na forma de interpretação do mundo. Esse foi um longo processo constituído a partir de séculos, que possibilitou a organização de Estados Nacionais e o surgimento das disciplinas acadêmicas tal como se conhece atualmente. Ou seja, há uma relação umbilical entre o método científico e a formação desta organização política. Isso não quer dizer que um nasça do outro ou que seja necessário um para que outro exista, mas sim que nascem de um mesmo movimento histórico e que um acaba influenciando o outro.

Por isso, faz sentido tentar compreender como um determinado Estado Nacional (no caso, o brasileiro) influenciou um tipo específico de produção de ciência (no caso, sobre a arte do teatro de animação). E também por isso, a análise realizada parte de reflexões sobre o século XIX (momento em que o Brasil surge como emancipado), mesmo que a criação de um Campo acadêmico de teatro de formas animadas tenha ocorrido, propriamente dito, nos anos 70 do século XX. A questão é compreender as especificidades desse processo. Afinal, um grande esquema sociológico pode ser útil para fornecer balizas e reflexões, no entanto não consegue explicar os acontecimentos históricos em sua dimensão própria.

Cada país possui uma história única e é necessário estudá-lo para além dos modelos preestabelecidos. Como afirma o historiador marxista Edward Thompson (2004), a experiência concreta das pessoas não deve se subordinar simplesmente a uma teoria, é a teoria que deve se encaixar mediante a realidade que observa. Logo o estudioso deve compreender o arcabouço teórico mais como uma ferramenta de análise e não como uma etiqueta a ser colocada como se houvesse um ideal apertado da materialidade. Tal concepção de etiqueta deu origem a visões "etapistas" e evolucionistas da história como se todas as civilizações tivessem que passar inexoravelmente por um estado de comunismo primitivo, escravismo antigo, feudalismo e capitalismo. Assim, estudar uma comunidade indígena era visto como o estudo da "infância" da humanidade e não como algo distante tendo as suas próprias

particularidades de se inserir em um mundo que já não era o mesmo do IV milênio A.C. (período tradicionalmente reconhecido como o surgimento da escrita entre a humanidade). Pesquisadores como Edward Thompson, Raymond Williams, Christopher Hill atentaram para esse perigo e refletiram sobre um estudo que pudesse dar conta das especificidades das experiências humanas sem deixar de levar em consideração as transformações da base produtiva de uma sociedade. Esses são referências de extrema importância que ajudaram a construir o que convencionalmente foi chamado de "História Social".

Essas discussões não estão restritas apenas às áreas das ciências sociais. Em "Teorias do Teatro", Marvin Carlson relata a existência de uma corrente teórica que justamente busca compreender as artes cênicas e a cultura dentro dessa postura.

> O termo e a abordagem geral do materialismo cultural provêm da obra tardia de Raymond Williams, que numa série de trabalhos importantes publicados no final da década de 1970 e início da de 1980 aplicou o estudo fundamentalmente marxista da dinâmica social a uma vasta gama de fenômenos culturais, incluindo-se o drama. Segundo Williams, a literatura e a arte "podem apresentar traços específicos como práticas, mas não devem ser isoladas do processo social geral". A crítica materialista opõe-se assim, naturalmente, à tendência idealista de ver a arte como uma esfera particular da experiência ou conhecimento, distanciada da realidade social, todavia, opõe-se também à tendência da antiga crítica historicamente orientada de buscar uma "mundivisão" monolítica por trás das obras de arte específicas de qualquer período (Carlson, 1997, p. 504).

Portanto o marxismo continua sendo uma ferramenta de análise teórica que busca compreender os fenômenos sociais. Ao contrário do que os seus detratores dizem, o materialismo histórico dialético não se configura como um conjunto de modelos economicistas que ignoram as especificidades ou as características que dizem respeito à cultura ou ao cotidiano. Para que justamente haja uma análise material concreta, que se afaste dos idealismos, é necessário identificar esses traços que compõem o fenômeno estudado. A partir desse referencial teórico, pretende-se avaliar o processo de composição de uma ciência de arte do teatro de animação no Brasil.

De modo semelhante, ao analisar a rebelião de escravos de Demerara no século XIX, Emília Viotti da Costa (1998) aponta para a necessidade de reconhecer a agência dos indivíduos e relacionar com o contexto socioeconômico da época. Assim, não se trata de apenas compreender as ações das pessoas como meros produtos das forças econômicas ou entender a história como resultante somente de comportamento de personalidades ilustres. Mesmo em situações de opressão, seres humanos são capazes de se organizar, agir, negociar com os diversos poderes ou enfrentá-los. Isto não nega as limitações de liberdade proveniente

de um sistema autoritário, mas sim que a história também pode ser analisada a partir do prisma da resistência e o quanto isso evidencia comportamentos individuais e relações institucionais de força. Esse trabalho tornou-se um clássico da historiografia e serviu para que muitos outros historiadores passassem a refletir sobre as dinâmicas existentes entre o micro e o macro[2].

Influenciado por tal reflexão, o presente trabalho busca compreender as ações de intelectuais e pesquisadores na composição de um campo acadêmico em teatro de animação e como isso foi realizado a partir da retórica da ideia de nação. Retórica esta, presente quando se entende que o Estado brasileiro possui responsabilidade em fomentar a pesquisa científica na área ou quando a estrutura existente para isso é comparada com a de algum outro país. A partir disso, busca-se compreender que a história da intelectualidade, da ciência ou da arte não pode ser examinada a partir de nomes individuais. Não que eles não sejam importantes também, mas que há todo um mundo social que abarca as relações humanas. Trata-se, portanto, de realizar uma reflexão entre as instâncias particulares e estruturais.

Esta ciência pautada em uma metodologia própria e estruturada foi criada em um contexto histórico específico. Isso pode ser compreendido a partir de Gaston Bachelard em uma obra publicada originalmente em 1938, “A formação do espírito científico”. O autor analisa a diferença existente entre o pensamento pré-científico (anterior à construção desse método e que vai desde a antiguidade até o século XVIII) e o científico. O objeto de estudo privilegiado em sua análise é a alquimia e, a partir dela, são traçadas características que divergem do atual estado de pensar cientificamente o mundo.

Antes não havia um sistema organizado e bem decodificado que pudesse dar a condição de veracidade àquilo que era produzido pelos intelectuais, de tal modo a ser bastante

2 Norbert Elias (2001) também realiza uma reflexão a respeito sobre a necessidade de considerar as relações institucionais e as ações individuais das pessoas. Isso foi realizado a partir da análise da sociologia e da história e o que cada área de estudo pode contribuir no estudo da realidade social. Isso também foi importante para a presente pesquisa porque a hipótese inicial para responder a questão proposta pela tese estava bastante ancorada em reflexões sociológicas a respeito da universidade como um todo. Diversas leituras respondiam sobre as diferenças existentes entre o Ensino Superior de países desenvolvidos e subdesenvolvidos como Florestan Fernandes (2020), Álvaro Vieira Pinto (1994) e Jean-François Lyotard (2021). Basicamente, apontava-se para a precariedade existente nestes últimos em compor uma ciência que pudesse responder aos anseios de sua própria população. Isso porque tais nações não teriam um projeto autônomo de pensar a sua própria soberania, dependendo muito mais das dinâmicas de outros países que estão no centro do capitalismo. Esse era o quadro sociológico que poderia ser usado para compreender a razão pela qual os intelectuais e artistas brasileiros recorriam às outras nações. Essa seria uma forma de identificar supostos “atrasos” ou de indicar fragilidades e possíveis caminhos. Contudo, ainda que isso possa explicar o panorama geral, tal explicação não consegue dar conta da especificidade existente dentro do teatro de animação e nem dos diferentes tipos de comparação ao longo dos tempos. Para isso, foi necessária uma análise histórica que levasse em consideração as experiências e singularidades desse processo.

difuso o próprio entendimento sobre o mundo natural. Não era usual mesclar explicações técnicas com crenças pessoais e religiosidades. Buscava-se compreender um fenômeno não a partir de leis físicas que regem o universo, mas a partir de uma observação básica e de analogias com outros fenômenos, mesmo que não tivessem nenhuma relação comprovada.

Havia, por exemplo, uma convergência da riqueza com saúde. Assim, a busca por ouro dos alquimistas estava imbuída também pela busca da pureza, pois o seu valor apresentava-se não só como uma riqueza concentrada como também como algo virtuoso e relacionado ao sagrado. Muito desse pensamento pré-científico ainda está presente nos dias atuais ao se tratar de horóscopo, homeopatia, de atribuir valores a determinados tipos de pedras, amuletos e outras coisas a mais.

Para além disso, havia o desdém pela precisão e pelo pormenor, que muito contraria o conhecimento científico a qual torna-se imprescindível especificar e limitar. A forma de preparação de um experimento e os instrumentos de análise devem ser todos identificados para que se possa produzir e testá-los nessa mesma condição. Mesmo no caso das ciências humanas, é necessário deixar explícita a documentação utilizada para saber de onde venho as informações.

Trata-se de pensar que a natureza é comum a todos e que é possível compreendê-la. Tal compreensão independe da região geográfica, da opção religiosa ou diferenças étnicas, de classe ou de gênero. Isso tudo está associado à construção de uma nova mentalidade que surgiu na Europa e que culminou, politicamente, na formação dos Estados Nacionais. O desenvolvimento de uma pesquisa científica contribuiu para o questionamento do embasamento teórico que sustentava regimes políticos do Antigo Regime.

Como já foi dito, a produção de ciência não fica restrita a um caráter regional e, ao conseguir seu status de veracidade, é válido por todo um mundo público perpassando as fronteiras dos Estados Nacionais. Logo, embora haja todo um contexto de formação da ciência que se entrelaça com a ideia de nação, os seus frutos e descobertas possuem uma dimensão universalizante, pois referem-se à construção desse espaço público. Esta não é algo do mundo privado como se cada um de nós tivéssemos uma “ciência própria individual”. Ela é o contrário da crença pessoal ou da religião.

Tal caráter universalizante não significa que os saberes produzidos não são influenciados por uma dimensão local, afinal há todo um mundo social que impacta a sua formação e divulgação. Existem diversos fatores que influenciam as teses, dissertações,

artigos, livros e a própria comunidade científica. Entre esses fatores, destaca-se na presente tese o da figura do próprio Estado Nacional brasileiro. Procura-se compreender a seguinte questão: Como o Estado Nacional Brasileiro, que possui toda uma história *sui generis* e que está situado de uma maneira particular no cenário global, impactou e impacta na produção teórica da ciência da arte do teatro de animação?

A nação não é uma construção natural dos agrupamentos humanos, ela se transforma de acordo com o tempo conforme novas circunstâncias são postas a cada momento. Assim, ao indicar que há uma interferência dessa estrutura na Academia, torna-se necessário acompanhar a sua trajetória em uma dimensão temporal apontando para como em diversos períodos essa formação política surgida no final do século XVIII modificou a produção de uma determinada ciência.

O conceito de nação carrega consigo uma série de características que estão associadas à construção do espaço público, este que é uma inovação profunda da época. Um espaço que é uma construção coletiva de toda a humanidade. Entende-se que, nesse nível, os seres humanos são iguais e que não há nada em sua natureza que possa identificar hierarquias ou a sujeição de um pelo outro. O mundo público é um mundo laico, o que significa que toda a forma de crença deveria ser preservada em seu ambiente privado, afinal a construção religiosa e sobrenatural parte de uma série de prenúncios que envolvem a fé e que não necessariamente são compartilhados por todas as pessoas do planeta. Para essa nova conjuntura que se construía, as instituições cumpriram um papel essencial por afastar o poder personalista e para conseguir prestar serviços em massa para toda uma população que estava se moldando no princípio da cidadania.

Para citar um exemplo, antes o crime era compreendido como uma ofensa pessoal e, por isso, o sujeito criminoso estava sujeito a terríveis castigos que tinham como intuito evidenciar uma relação de poder e status. Quanto maior fosse o status da pessoa ofendida, maior seria a punição. E, por isso, os crimes de lesa-majestade eram os que possuíam os maiores requintes de crueldade, afinal não era só era uma contestação a um indivíduo, mas a um cargo de poder justificado, inclusive, por uma ordem divina. Com a formação do Estado Nacional, o crime passou a ser compreendido como um desajuste da sociedade. Assim, para poder resolver tal problema, era necessário criar um corpo de especialistas e construções especializadas, de tal modo a compreender esse acontecimento dissonante do padrão esperado e encontrar as soluções adequadas. A prisão seria uma dessas construções que apartariam o

sujeito a ser corrigido do restante da sociedade para que se possa não só prevenir novos crimes, mas como também avaliá-lo melhor para obter a condenação proporcional ao erro que ele cometeu. Há um princípio da possibilidade de regeneração e reinserção do sujeito às normas construídas pela sociedade. Cabe às instituições serem as reguladoras dos mecanismos públicos. Isso não acontece apenas com o sistema prisional, mas como também em outras, como o do complexo da saúde, o da educação e da comunidade científica (Foucault, 2014)[3].

Isso não significa que o conhecimento tenha surgido após a Revolução Francesa. Diversos povos da face da Terra construíram suas formas de saber e de técnica permitindo a agricultura, a arquitetura, o estudo sobre os astros, a matemática, entre muitas outras mais coisas indispensáveis à vida comunitária. No entanto, entende-se que após os acontecimentos políticos que deram fim ao reinado da nobreza e que se inaugurou toda uma dimensão da esfera pública, o próprio estudo da ciência teve que se remodelar assumindo um outro status e patamar. Relatos de história podem ser encontrados ao longo de toda a Antiguidade, Medieval e Moderna, mas a história como uma disciplina acadêmica (com todas as suas regras e pensamentos sobre si) surgiu no século XIX. Por isso, a análise da presente tese inicia-se com a emancipação do Brasil, que deixa de ser uma colônia e torna-se um Império com autonomia política.

Ainda que idealmente as instituições assegurem a formação de um espaço público, é preciso reconhecer que a realidade concreta se distingue substancialmente desse ideal. Para compreender as razões dessa dissonância entre o conceito da coisa pública e as práticas materiais, torna-se necessário o estudo da sociedade em toda a sua complexidade. Portanto, o presente trabalho busca também analisar as bases da sociedade em sua especificidade e indicar que, embora o princípio da cidadania indique a igualdade perante os indivíduos em sua dimensão pública, o sistema de produção e as relações de trabalho estão orientados para a formação do capital.

O sistema de produção é orientado a partir do desejo de um pequeno número de pessoas que constituem a classe dos que detém dos meios de produção de aumentar o seu

3 Portanto, toda instituição, por mais que tenha um discurso de transformação, possui um caráter conservador, ou seja, da manutenção e reprodução da sociedade. Sociedade esta que, por sua vez, reafirma como algo legal dentro das normas jurídicas. Assim, é interessante a reflexão trazida por movimentos sociais que buscam a remodelação radical do mundo que se vive. Os anarquistas recusam a participar de instituições como partidos políticos por justamente esse caráter conservador e interpretar, que mesmo defendendo uma nova sociedade, a adesão a algo sancionado pelo Estado já seria uma capitulação de seus ideais. Já os comunistas aceitam ingressar aos meios institucionais para conseguir acessar o poder e assim destruir estes mesmos aparatos de sustentação. O processo revolucionário não termina apenas com a destruição da antiga ordem e há a necessidade de erguer um novo mundo com outros tipos de instituições que regulam o espaço público.

capital. Capital esse que pode ser entendido como o valor que se valoriza a partir da apropriação da força de trabalho alheio. Ou seja, apesar dos fundamentos de igualdade que permite que os indivíduos realizem livres trocas de mercadorias e que possa escolher os rumos do seu destino sem depender de uma ordem estamental ou de castas; é necessário que um grande contingente de pessoas passe a trabalhar para um grupo seleto caso queira continuar vivendo nesse mundo. Os frutos da força de trabalho do trabalhador são recolhidos com o intento de reproduzir uma sociedade que organiza o seu sistema produtivo simplesmente por um aumento de riquezas dos capitalistas. Ainda que possamos encontrar trabalhadores que atuam por conta própria ou que estejam vinculados ao serviço público, a sociedade como um todo é muito mais influenciada por essa classe que detém do capital e do controle da maior parte dos mecanismos de coerção[4]. A sua influência perpassa para além do ambiente de trabalho propriamente dito e passa a agir com representação no Parlamento, a partir dos meios de comunicação de massa, sistemas de ensino e outras organizações. Em não raras ocasiões, tal poder deturpa o sentido do espaço público e corrompe os ideários de valorização da humanidade como um todo (Santos, M., 2024).

Tendo a sociedade organizado o modo de produção das coisas para a formação do capital, é de supor que a forma como o capital se estrutura em sua dinâmica global interfere no processo de concepção dos Estados Nacionais. O surgimento do capitalismo está associado umbilicalmente ao próprio conceito de nação, embora jamais consiga realizar a plena satisfação do ideário público por estar restrita a uma concepção privada do controle da força de trabalho de seus cidadãos.

Compreender isto está associado a forma como o Brasil se inseriu nesse sistema mundial e como operou em diversos tempos históricos. A organização do seu espaço público também esteve associada às relações econômicas, o que interfere também na relação com a arte. A Arte, a princípio, não possui uma serventia, ou seja, não serve a nenhuma coisa que não seja ela mesmo.

Segundo as palavras de Ortega y Gasset (2014), a arte permite ao ser humano um escape da realidade ao produzir um ambiente distinto de sensações. Sensações essas que fazem com que o indivíduo não se defronte somente com o ordinário da vida que, por sua vez,

4 Mesmo pessoas desempregadas acabam por contribuir, involuntariamente, para a organização desse sistema. A sua situação precária justamente cumpre um papel em rebaixar os salários de pessoas já empregadas e dificultar a mobilização da classe trabalhadora, à medida que o funcionário pode ser facilmente substituído por outro. Assim, o desempregado não seria propriamente um “excluído” da sociedade. Ele é parte componente para o pleno funcionamento desse mundo (Marx, 2017, p. 704- 716).

está destinada ao fim. A consciência da morte paira sobre todos aqueles que possuem raciocínio lógico. O extraordinário proposto pela arte concede um conforto a esse ser, algo semelhante ao êxtase e à festa. Assim, a arte, em sua "inutilidade", aproxima-se da vida humana.

Para uma sociedade construída em prol do capital, aquilo que obedece a outros propósitos acaba sendo pouco valorizado. Para conseguir maior patrocínio e incentivo, muitas vezes a arte deve operar nesse circuito de mercadorias. Algo que, por sinal, nem sempre é conseguido com tanta eficiência. Ao longo da tese, tal relação será evidenciada a partir das dificuldades existentes em se relacionar com uma modalidade de teatro que sequer é compreendida como a mais atrativa do ponto de vista do lucro.

Além disso, o capitalismo não atua uniformemente em todas as regiões do mundo. O Brasil assume uma posição específica construída no cenário mundial e que se modifica ao longo da história, conforme os eventos políticos nacionais e internacionais. O país carrega consigo, por exemplo, uma tradição colonial cujo propósito era servir uma Metrópole. Tal situação contribuiu para moldar uma determinada mentalidade no que concerne à sua própria identidade e cultura artística. Isso possui um impacto ao pensar o teatro de bonecos no Brasil, que difere de um contexto europeu ou asiático. Em muitos escritos, é possível perceber a existência de uma certa "síndrome de vira-lata" como se tudo o que fosse produzido fora fosse melhor ou como se o Brasil estivesse em um patamar inferior dentro de uma escala evolutiva da civilização. Esta é uma das possíveis relações estabelecidas ao longo da história entre a Nação e a produção artística.

Tal comparação é algo presente em diversos traços culturais como na música e na dança. No Teatro de Animação, tanto no que concerne à sua produção artística quanto a científica, isso também pode ser presenciado. Em muitos escritos, era indicado que o estudo da arte tinha atingido um patamar elevado e que ainda faltava muito para que o Brasil pudesse chegar a esse nível. Havia um desejo para que a Academia fosse tão pujante quanto aquela verificada em outros países (sobretudo o do Norte Global), mas que não era concretizado em sua realidade. Procurar entender a razão desses tipos de discursos foi uma das motivações que gerou este estudo. O que há na estrutura "Brasil" que fez com que os estudiosos almejassem um campo científico similar ao que ocorria em outras partes do mundo? Ao mesmo tempo, é preciso questionar os próprios discursos e não os entender como se sempre estivessem relatando um acontecimento real.

O discurso por si só já representa alguma coisa a respeito da mentalidade que o produziu, sendo assim, é passível de uma análise. Contudo, torna-se também importante não os aceitar de antemão como se todos os comentários reproduzissem uma realidade concreta. A análise do discurso, portanto, torna-se algo fundamental para a pesquisa realizada.

A forma como o Brasil enxergou-se é uma construção histórica, ou seja, transforma-se com o tempo e está associado como o país se inseriu diante de um sistema que se "mundializa". Isso é importante por, justamente, compor o mundo da arte e do teatro de animação. Ao mesmo tempo, conforme já frisado, não se pode simplesmente utilizar um modelo macroeconômico para definir todas as experiências produzidas por uma sociedade. Existem uma série de particularidades a serem observadas e a economia não é o único fator de transformação dos povos. Outras variáveis podem ser colocadas nessa equação e é preciso examinar os distintos agentes sociais do Campo da Arte como professores, críticos, atores, diretores, entre muitos outros. Todos estes em relação a uma sociedade que os permeia.

"Torre de Marfim" é uma metáfora bastante utilizada para expressar a posição dos intelectuais frente a sua sociedade. Eles, supostamente, estariam observando à distância, em um lugar de privilégio, as coisas que acontecem no mundo. Essa distância seria o que permitia a ele analisar de forma imparcial por não estar contaminado pelas influências do mundo. No entanto, como se espera evidenciar no presente trabalho, tal nível de "pureza" jamais é possível, pois a torre é construída em todo um ambiente específico. O seu mármore foi extraído de algum dente de animal caçado e os arquitetos e engenheiros precisam constantemente reformá-la para que ela possa resistir às intempéries do tempo e não se colapse. Os cientistas são seres humanos que precisam se alimentar, dormir, deslocar-se e realizar atividades de lazer para aproveitar a vida que lhe resta. Os seres humanos são seres sociais por definição e o isolamento completo apenas pode o levar a sandice e não a um estado de esclarecimento maior. Pesquisadores são afetados quando há um corte de bolsas ou quando governos se orientam por pensamentos pseudocientíficos.

Isso também não significa que cultura, arte e os artistas sejam meros reflexos das forças econômicas produtivas e das políticas macroestruturais. Afirmar que não se pode conceber uma Torre de Marfim intocável pelo mundo significa dizer não só que o seu entorno ajudou a construí-la, mas que também tal edifício contribui para a formação de um ambiente. Há uma razão pela qual a comunidade acadêmica e artística existe. Os seus integrantes trabalham, ou seja, realizam uma alteração no mundo utilizando a sua capacidade de intelecto

e razão. Diferentemente da aranha que pode construir a teia mais perfeita a partir dos seus instintos, o ser humano projeta em sua mente um modelo que pretende realizar e passa a modificar a matéria-prima para alcançar o seu resultado. Essa construção de imagens só é possível a partir de uma linguagem, um código que apenas possui significado construído em conjunto com a sociedade. Ou seja, o ser humano não consegue jamais se apartar absolutamente do mundo que é criado. Ele é, por definição, um sujeito social e com capacidade de influenciar a história.

A partir disso, concebe-se artigos, dissertações, teses e espetáculos. Essa produção permite inovações técnicas e reflexões que justificam a sua presença como elemento atuante na sociedade. Isso não significa que a universidade pública esteja totalmente imbricada com as discussões do seu povo e que não precisa mais se esforçar para construir esse vínculo. Todavia, considerar que ela não possui nenhum tipo de relação com a comunidade, é ignorar o seu potencial e as suas conquistas. Além do mais, se ela fosse tão distante assim da vida política não haveria a necessidade dos ataques realizados de políticos conservadores que tentam deslegitimar o saber produzido por essas instituições. A Academia age e possui a sua particularidade no que tange às diversas áreas de saber que engloba. Ela possui uma vida própria com relativa autonomia para decidir sobre os seus rumos, sem que isso signifique estar em uma dimensão fora da realidade.

A história e a análise da cultura contribuem para uma desnaturalização do mundo ao mostrar todo um circuito de operações que levaram o fenômeno a acontecer. Muitos eram os caminhos que se poderia tomar e o tempo flui transformando as coisas e destruindo a noção de perenidade. A realidade não se dá de modo preestabelecido, como se fosse algo “natural”; ela é construída por mãos humanas. Mãos que moldam Estados Nacionais, que montam peças de teatro, que constroem bonecos, que constroem saberes científicos.

Esse é o modo que se pretende analisar a construção de um campo científico-acadêmico sobre o teatro de animação no Brasil e a sua vinculação com os Estados Nacionais. Conforme mencionado, há uma série de comentários escritos em livros e outros manuscritos sobre o desenvolvimento da arte, como eles se relacionam com o país e com outras nações do Globo. A ideia é reunir esses discursos e realizar uma reflexão histórica apontando as suas diferenças e as similaridades de acordo com o tempo. Afinal, a própria relação de comparação do teatro de animação com o de outras nações não foi dada de forma monolítica ao longo de todos esses anos. A partir disso, busca-se fazer uma avaliação sobre como esses discursos

contribuíram para a formação de um Campo Acadêmico.

Assim, a segunda seção está associada ao Século XIX, pois a ideia de um Brasil emancipado surgiu nesse período. A questão é compreender sobre as origens de uma determinada nação e como isso influenciou a sua relação com a cultura produzida. Para isso, há uma série de estudos clássicos como o de Roberto Schwarz que perceberam que o processo de construção de uma mentalidade também envolve os seus aspectos políticos. O Brasil possui uma tradição colonial em que a sua função era subsidiar a economia de um outro reino, uma metrópole. Assim, tais terras eram compreendidas como uma grande empresa mercantil e possuíam uma elite que gerenciava esse ordenamento econômico. Apesar da Independência ter sido um movimento de inauguração de um novo Estado Nacional, a forma como esteve inserido no sistema mundial ainda permeava muitas características de subordinação perante a uma potência externa[5]. O pacto colonial com Portugal havia sido rompido, contudo ainda esteve inserido em uma relação desvantajosa na economia perante às outras nações desenvolvidas. Muitos teóricos (Marini, 2017; Santos, M., 2018; Bambirra, 2019; Ianni, 1988) explicaram isso utilizando-se do conceito de "Capitalismo dependente latino-americano", ou seja, a forma como foi estabelecido o capitalismo na América Latina estava condicionado às influências de um Centro. O "arcaísmo" das relações de trabalho e de sociabilidade na América Latina era o que justamente proporcionava o "desenvolvimento" de uma Europa pujante. Logo, não haveria uma real oposição entre essas duas categorias colocadas em aspas[6].

Nessas condições, a elite gestiona o bem público em prol das demandas de quem controla o Capital, atuando assim como uma espécie de sócia menor de uma elite internacional de países desenvolvidos. Essa interpretação sociológica refere-se ao modo como

5 Ao mesmo tempo que houveram permanências entre o Brasil colonial e o independente, também não é possível desconsiderar as novidades existentes dentro desse processo. Trata-se da construção de um novo Estado Nacional com um aparato jurídico diferenciado, uma política econômica e monetária própria e criação de um outro ambiente político distinto. Caio Prado Júnior, em "Formação do Brasil Contemporâneo", não deixa de perceber isso e, logo em seu primeiro parágrafo, menciona o caráter inovador da independência: "*O início do séc. XIX não se assinala para nós unicamente por estes acontecimentos relevantes que são a transferência da sede da monarquia portuguesa para o Brasil e os atos preparatórios da emancipação política do país. Ele marca uma etapa decisiva em nossa evolução e inicia em todos os terrenos, social, político e econômico, uma fase nova*" (2000, p.1). Mesmo com essas considerações iniciais, o autor não deixa também as permanências e como a história colonial contribui para acompanhar o estado atual do Brasil.

6 O dito "progresso" e o "atraso" caminhariam juntos na dinâmica do sistema mundial. A exploração de regiões e a submissão de outras na economia capitalista é o que proporcionaria o avanço de potências centrais. Sendo assim, seria falso o raciocínio de que para superar o "arcaísmo" seria necessária uma revolução burguesa para melhorar a capacidade produtiva. Afinal o problema estaria na própria burguesia que se beneficia nos termos do *status quo*. Seria impossível, portanto, seguir a mesma fórmula dos países europeus que romperam com o Antigo Regime. As condições históricas eram outras. Essa linha de raciocínio defrontou-se contra uma linha "desenvolvimentista" e contra a interpretação marxista do Partido Comunista nos anos 50. Estes estavam imbuídos de uma perspectiva de história etapista como se todos os povos seguissem por um mesmo caminho.

a América Latina se constituiu e permanece até os dias de hoje. Obviamente que, diante desse longo período temporal, existem uma série de particularidades históricas sobre como essa dominação se instaura na realidade. Ainda que se possa afirmar que o Brasil Imperial e o Brasil do século XXI sejam guiados por esse mesmo modelo, a forma como é expressa as relações de poder são distintas para cada um deles.

Os impactos dessa organização não são apenas econômicos, traduzindo-se também na cultura, artes e em outras áreas. Assim, a segunda seção da tese busca compreender a forma como o teatro de animação esteve inserido dentro dessa dinâmica no século XIX. Essa foi uma expressão artística não explorada pela intelectualidade da época, de tal modo que se considera que o processo de sistematização de teorias sobre o teatro de bonecos no Brasil foi dado apenas nos anos 30/40 do século XX. Isso contrasta com o romantismo europeu dado no mesmo momento, a qual esse tipo de teatro esteve associado a uma identidade nacional. O Brasil buscava compreender-se como uma continuadora do projeto civilizacional europeu de domesticação destas terras e, por consequência, se afastava de exercer a mesma postura de valorizar a sua própria cultura popular. Tal dinâmica é o que se procura estudar e avaliar.

Alguns poderiam contra argumentar afirmando que o teatro de bonecos não exercia um papel significativo no cotidiano das pessoas do Império. Logo, foi selecionado um conjunto de notícias de jornais que pudessem mostrar a forma como essa encenação esteve presente; incluindo também as censuras estabelecidas e a crítica ao “afrancesamento” do teatro.

O recorte temático da terceira seção refere-se ao início do século XX até os anos 60/70. Um marco fundamental nesse processo é a fundação da Sociedade Pestalozzi do Brasil. A sua importância deriva de ser a primeira instituição a sistematizar pesquisas e teorias relacionadas ao uso do teatro de bonecos; no caso específico da instituição, em situação escolar. Ela não tinha uma preocupação primária com as artes cênicas propriamente dita (embora também o fizesse). O seu objetivo era explorar novas estratégias de ensino e as marionetes foram pensadas como um possível instrumento pedagógico. Logo, nos anos 40, foram fomentadas uma série de oficinas para professores, educadores e interessados. Nos anos 50, começa a surgir uma literatura a respeito do tema.

A relação com a Nação também aparece nesse período. Afinal, há toda uma preocupação da época em remodelar o sistema educativo. Para isso, toda uma intelectualidade é convocada para participar dos quadros do governo e o teatro de bonecos recebe um apoio

institucional por se inserir dentro de uma concepção pedagógica. Há laços estreitos desses educadores-artistas com o movimento da Escola Nova, que preconizava, dentre muitas coisas, uma relação mais direta com o universo do educando. Diferentemente de outros países do Globo, este movimento tornou-se uma política de Estado no Governo Vargas e, assim, muitos valores do Regime estiveram atrelados a essa produção cultural.

Embora esta fosse a concepção dominante das temáticas do teatro de bonecos, o Brasil não estava isolado do mundo. Havia contatos estabelecidos com outros países que produziam outras perspectivas desse tipo de teatro. Através do estrangeiro, foi possível acessar espetáculos de marionetes para o público adulto e/ou que não possuíam uma mensagem de cunho moral. A vinda de artistas argentinos como Javier Villafañe para o Brasil e as pesquisas realizadas sobre os Estados Unidos e a Europa contribuíram para a formação de um cenário teatral mais complexo. Ainda que houvesse o predomínio de um teatro infantil de cunho moralista para o uso em sala de aula, circulavam informações sobre a diversidade que a técnica de animação poderia assumir. Essas informações, inclusive, foram fundamentais para a composição de um Campo de Teatro de Animação em que a Arte se constituiu como a principal área de saber sobre ele e não a Pedagogia.

Para além das concepções externas sobre o teatro de bonecos, há também pesquisas referentes à própria tradição popular no Brasil como o clássico trabalho de Hermilo Borba Filho, “Fisionomia e Espírito do Mamulengo”. Nele era examinado um tipo de arte que poderia apresentar temáticas bastante adultas e sexuais e que não estava inserido em um contexto de ensino. Isso é importante, pois, diferentemente do século XIX, surgiram obras de maior vulto que pudessem explorar essas dinâmicas. Algo que contribuiu para a construção do Mamulengo como uma espécie de boneco nacional, tal como foi o Guignol para os franceses ou o Punch and Judy para os ingleses. A adoção do mamulengo como patrimônio da cultura imaterial pelo IPHAN apenas deu-se no século XXI, contudo a ideia de apresentá-lo como algo a ser estudado e preservado por políticas públicas se constituiu há muito tempo atrás.

É preciso ressaltar também o momento histórico a qual o Brasil passava caracterizado pela constituição de uma nova identidade. Aspectos da cultura popular estavam sendo integrados à narrativa oficial como o samba, capoeira, folclore, entre outros elementos como o teatro de bonecos. Novamente, é possível estabelecer relações com a ideia de Nação e todo esse momento histórico de sistematização de teorias e saberes a respeito dessa arte cênica.

Embora o foco tenha sido educativo, as ações da Sociedade Pestalozzi do Brasil foram

importantes para a organização de grupos teatrais. Muitos artistas formaram-se nessas atividades constituindo companhias que, aos poucos, utilizavam essas técnicas. O desenvolvimento disto permitiu a criação de espaços especializados na discussão e divulgação da arte como os primeiros festivais de teatro de bonecos no Rio de Janeiro. Ainda que se possa fazer a crítica de que muitos desses espetáculos ainda estivessem sob a égide de um tipo bastante particular de peça, não se pode negar o seu valor como precursores de um movimento de constituição de um campo da arte da animação. Esse teatro começava a ser pensado como arte e não somente como instrumento educativo.

A quarta seção possui como ponto de partida os anos 60/70 do século XX. Esse é o momento efetivo de consolidação de um Campo da arte do teatro de animação. Para além dos festivais específicos, surgem instituições como a ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos), a revista Mamulengo e conteúdos próprios em cursos de graduação e pós-graduação nas universidades de artes.

Muitas das análises provenientes desse período possuíam a preocupação de se distanciar da produção da época anterior caracterizado, por sua vez, pela educação da infância. Isso não significava o abandono completo de tais concepções, mas sim que se poderia explorar novas facetas da técnica de animação. Um exemplo foi a peça “Palomares”, a qual encenava um desastre nuclear em um vilarejo na Espanha. O tom da peça era trágico, contrariando o tom cômico de muitas encenações, e não visava primordialmente o público escolar.

Em muitos lugares, o próprio termo “teatro de bonecos” foi substituído para “teatro de formas animadas” ou “teatro de animação”. O boneco era entendido como mais um elemento que poderia ser animado. Assim, o teatro de bonecos estaria incluído no conceito mais amplo de formas animadas que, por sua vez, incluía as silhuetas de sombras, as máscaras e outros tipos de objetos. Muita dessa transformação é tributária da tese de doutorado de Ana Maria Amaral, que popularizou o uso do conceito.

Isso também está associado às transformações proporcionadas pelo teatro contemporâneo e o teatro performativo. Estas foram tendências internacionais que visavam uma interpretação afastada da ideia de representação, explorando técnicas híbridas, privilegiando a imagem ao invés da declamação do texto e rompendo com as unidades da estrutura clássica de teatro (tempo, espaço, ação). O chamado “Moderno Teatro de Animação” ou “Teatro de Animação Contemporâneo” (como uma forma de se distinguir de um antigo)

justamente buscava tais concepções para a montagem de seus espetáculos. Assim, muito do seu referencial advinha também das experiências de grupos e trabalhos que ocorriam ao redor do Globo. Não se pode minimizar o papel dos intercâmbios dos pesquisadores para a composição de um teatro brasileiro. O próprio trabalho desenvolvido por Ana Maria Amaral não pode ser desvinculado de sua viagem nos Estados Unidos e da sua atividade com o grupo Bread and Puppet. Houve outros programas de intercâmbio oferecidos por instituições estrangeiras que possibilitaram que teóricos tivessem outros horizontes.

A retórica da nação também surge nesse contexto. Sendo o pensamento acadêmico não algo inerente a um país em específico, houve um esforço para que o Brasil não estivesse alheio ao que era discutido no planeta como um todo. Isso pode ser verificado em diversos discursos como em propagandas de festivais e nos âmbitos dos Institutos de Ensino Superior como no projeto de habilitação de teatro de formas animadas no curso de artes cênicas da Universidade de São Paulo. Neste há toda uma retórica a respeito da necessidade de o Brasil acompanhar as tendências de outros países e que isso poderia ser feito a partir de uma formação universitária mais aprofundada. Caberia aos acadêmicos estarem atualizados destas tendências para formar os futuros profissionais da área.

Por fim, a quinta seção refere-se ao século XXI. Enquanto no final do século XX a área de estudos e pesquisas estava em processo de constituição, nos anos seguintes houve uma verdadeira expansão dos estudos e trabalhos acadêmicos. Novas faculdades e institutos começam a apresentar disciplinas específicas para a arte da animação em suas grades curriculares de teatro.

A intenção é destacar esse período, pois a transformação não se deu apenas de um ponto de vista quantitativo. Muda-se também a forma de compreender a produção acadêmica brasileira e artística em relação ao restante do mundo. Conforme analisado, muita de uma ideia de uma ausência perante ao estrangeiro vai sendo substituída por uma visão mais complexa em que se valoriza a produção nacional. Isso não significa que os intercâmbios deixam de ter a sua importância ou que se deixe de buscar referenciais provenientes de outros países, mas sim que há uma visão mais otimista sobre o trabalho desenvolvido e que, em alguns aspectos, inclusive, poderia se sobressair perante o que possuía na Europa ou em outros lugares.

Tal relação também não indicava que todos os problemas tenham sido resolvidos. Ainda no século XXI, perduravam interpretações sobre o teatro de animação associado

exclusivamente à infância e os Institutos de Ensino Superior possuem as suas dificuldades para se manter diante de uma sociedade que visa o lucro acima de tudo. A ausência de professores contratados, corte de bolsas para pesquisa e a precariedade das instalações afetam o desenvolvimento da ciência. Isso não é exclusivo do teatro de animação ou do campo acadêmico da arte, contudo afetam significativamente sobretudo àquelas áreas consideradas de difícil retorno financeiro.

Novamente, sobre essas relações, é possível resgatar o conceito de capitalismo dependente latino-americano. Algo explorado no início do trabalho e que permeia todo o desenvolvimento do trabalho. O capitalismo possui uma dimensão internacional, mas se organiza a partir de relações nacionais. O mesmo pode ser dito do conhecimento científico. No fundo, o que está se tratando é sobre a relação com o espaço público. O teatro de animação é um estudo de caso sobre como uma ciência em específica é desenvolvida a partir do um mundo social que a envolve. Os intelectuais não estão apartados do restante da sociedade e, devido a isso, é necessário considerar tais fatores para repensar a própria produção desses profissionais.

Embora o conceito de Nação e a comparação com outras produções internacionais sejam evocadas em diversos tempos históricos, eles possuem características diferentes dependendo de quem fala e onde se fala. A presente Tese de Doutorado pretende discorrer sobre isso e como tais fatores contribuíram para a constituição de um Campo Acadêmico-Científico de Teatro de Animação tal como se conhece atualmente. Para isso, torna-se necessário uma análise crítica da documentação e fontes compiladas para o exercício do trabalho.

Uma das fontes utilizadas para a presente pesquisa foi a imprensa do jornal. O site da hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro realizou um trabalho de enorme envergadura e importância à pesquisa brasileira ao digitalizar diversas edições de periódicos, integralmente. Assim, é possível acessar dados e informações de diferentes anos, de tal modo a obter uma série histórica que pode servir para compreender as continuidades e rupturas sobre qualquer tema. No site da hemeroteca, é possível digitar um termo e todas as referências de notícias e reportagens sobre esse aparecerão. Isso permite um acesso muito mais fácil a uma valiosa documentação que antes apenas poderia ser analisada após um exame meticuloso de cada uma das páginas de todos os jornais que um arquivo poderia armazenar. Logo, para a presente tese de doutorado buscou-se as referências dos termos “formas animadas” e “teatro

de bonecos", conseguindo, assim, um amplo repertório de documentação que traz informações preciosas para a compreensão dos estudos desse tipo de teatro no país.

Organizou-se uma série documental de imprensa para entender o processo de formação histórica do campo de pesquisas de teatro de animação. Isso permitiu que fosse destacado dados primários que até então não foram analisados por nenhum pesquisador e que contribuíram para o panorama de estudos sobre a história do teatro de animação brasileiro. O levantamento de novas fontes pode complexificar o entendimento atual a respeito do cenário das formas animadas e pode arejar as discussões que muitas vezes ficam em torno de mesmas documentações que se tornaram canônicas.

Como exemplo, pode ser citado o trabalho de Luís Edmundo, que se tornou a principal referência ao tratar sobre esse teatro no século XIX, sem que houvesse, contudo, uma crítica a respeito das fontes utilizadas em sua pesquisa. O material de análise utilizado pelo autor não está bem discriminado, algo que não era uma preocupação tão forte no início do século XX. Ainda assim, o seu texto foi reproduzido letra por letra em obras clássicas como "Fisionomia e Espírito do Mamulengo", de Hermilo Borba Filho, e citado por muitos outros. Tal ressalva não significa que essa obra deva ser descartada ou ignorada, afinal ela já se constitui um clássico no estudo sobre o tema. Apenas afirma-se que os usos de outras referências podem dar uma visão mais ampla sobre esse período.

Aliás, torna-se também necessário revisar as fontes usadas pelos que já escreveram sobre o teatro, afinal a percepção que se possui sobre elas pode se transformar de acordo com os anos. Há uma frase conhecida que diz que toda história é história do presente. Isso porque o olhar do estudioso perante o objeto analisado é sempre uma construção do seu próprio tempo. Assim, apenas reproduzir o texto desses pesquisadores sem um olhar atento às fontes usadas pode significar uma perda de análise teórica sobre o tema e até mesmo uma carência de análise crítica do próprio autor que usou essas fontes. Portanto, a compilação de documentos que a presente pesquisa traz é um esforço não só no sentido de conseguir mais informações, mas também de apontar possibilidades de investigações e situar em seus contextos as obras e os autores consagrados pela historiografia.

A utilização da imprensa indica que o mundo acadêmico também pode ser entendido a partir dos escritos produzidos fora do escopo universitário, ressaltando ainda mais que este não está completamente apartado do cotidiano. Os festivais possuem cobertura dos jornalistas e, a partir dela, é possível acessar programações, palestras e atuações não só dos artistas em

questão, mas também dos críticos e intelectuais que participam deles. Livros de enorme popularidade aparecem em reportagens e há entrevistas de pessoas reconhecidas pela arte teatral. Sendo assim, é possível acompanhar debates estéticos e concepções sobre como se pensar o teatro de bonecos e de animação. Portanto, a análise sobre esse material revela um horizonte vasto e ainda pouco explorado pela Academia.

A documentação de jornal acabou assumindo grande parte do trabalho em questão devido ao seu grande volume. Está presente em todas as épocas estudadas e grande parte do que foi analisado sequer pode ser inserida integralmente na análise. Foram compiladas todas as notícias da hemeroteca nacional que tinham alguma referência ao mundo acadêmico ou algum debate estético, gerando um vasto dossiê próprio. A seleção para estar na escrita da Tese estava pautada em buscar as referências sobre a nação e a construção de um campo de investigações científicas em teatro de animação.

Apesar dessa importância que a fonte assume, esta não foi a única documentação utilizada. Buscou-se ter acesso aos próprios trabalhos produzidos por intelectuais e percebê-los também como fontes primárias de análise. Assim, foi selecionado um conjunto de livros considerados clássicos e importantes para o desenvolvimento da pesquisa sobre a arte. Embora nem todos eles tenham sido provenientes de universitários ou membros da Academia, tais textos contribuíram para a formação de marcos e cânones.

Muitos desses textos evocavam fortemente a questão nacional como, por exemplo, os que tratavam sobre o Mamulengo, uma espécie de boneco destacado como representativo do país. Estes foram analisados justamente por esse aspecto. Para além deles, os livros de teatro de bonecos orientados para a pedagogia contribuíram para a construção de uma imagem sobre a arte. Muito da imagem do teatro de marionetes associada à moralização da criança a partir de um teatro infantil provinham desses escritos. Essa moral também não pode ser dissociada dos valores pretendidos de um projeto político pensado para toda uma geração.

Há obras essenciais que influenciaram o Ensino Superior e o próprio mundo das Artes. A Tese de Doutorado de Ana Maria Amaral (posteriormente, publicado em formato de livro- "Teatro de Formas animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos") contribuiu não só para a fomentação das discussões acadêmicas como também para a denominação de toda uma área. Ainda que ela não tenha sido a primeira a utilizar o termo "teatro de formas animadas", popularizou o conceito de tal modo que os próprios festivais e artistas passaram a adotá-lo.

Para além dos livros, há também revistas como a "Mamulengo" e a "Móin-Móin", que

possuem artigos importantes para o entendimento do estudo sobre essas artes cênicas. Esses também foram analisadas como fontes primárias e constituem como mais uma forma para que os acadêmicos e artistas possam registrar e divulgar os seus trabalhos para um público maior.

Os congressos geraram anais de encontro e formas de registro variadas. Esse tipo de material também foi analisado. Trata-se de mais uma maneira de acessar informações a respeito do Campo. Os congressos são espaços especializados para as discussões acadêmicas e, a partir deles, é possível ter um contato com o que está sendo produzido no momento sobre o tema. Muitas discussões realizadas oralmente acabam se perdendo com o tempo, todavia o suporte textual permite com que alguns dados sejam preservados e passíveis de serem compilados.

As convocações das diversas edições do "Encontro do Poéticas do Inanimado", assim como as atas, estão na internet. Para o "I Encontro Nacional de Teatro de Animação vinculado à Universidade", em 1990, foi publicado um pequeno livreto com as principais reflexões do evento e que foi encontrado na biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Os anais do primeiro, segundo e terceiro congresso brasileiro de Teatro (organizados, respectivamente, em 1951, 1953 e 1957) foram todos encontrados no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo. Esses são alguns exemplos de material utilizado na análise e onde foram encontrados.

Outro repositório de extrema importância foi o site <https://teatrodeanimacao.com.br/>, na qual possui uma compilação de atas da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos e seus núcleos regionais, dossiês de teses e dissertações sobre o tema, registros de festivais e congressos, indicações de estudos e textos específicos sobre teatro de sombras, máscaras e objetos e muitas outras coisas a mais. Esse foi um projeto de 2010, a qual possuía justamente a intenção de preservar e difundir materiais sobre o teatro de animação. Isso constituiu um repertório fundamental para qualquer pesquisador que venha realizar um estudo da área.

Aliado a todo um conjunto de teóricos e referências, foi possível realizar a análise que se segue a respeito da formação de um Campo de Estudos científicos sobre o Teatro de Animação e as suas distintas vinculações com a ideia de Nação. Ideia essa que se refere à produção e contexto brasileiros, mas que também se relaciona com contextos distintos provenientes de outras regiões[7]. A questão que se coloca é compreender a relação de

7 Foram encontradas documentações de todas as macrorregiões do país, contudo o seu maior volume ficou concentrado no eixo sul-sudeste. Isto se deve a uma série de fatores como a localização das principais

comparação de uma nação com outra e a forma como elas são dadas em diversos tempos históricos. A partir disso, é possível tecer considerações sobre a composição do Campo e entender algumas de suas características que se estão presentes até os dias atuais.

instituições que foram formadas, o poder financeiro para a montagem destas e o acesso mais fácil a essas fontes. O próprio termo "Teatro de Formas Animadas", que modificou todo um campo acadêmico, foi difundido a partir da tese de doutorado de uma professora universitária do Sudeste. Entretanto, mesmo que haja esse foco maior em uma parte do país, é importante registrar que não se procura realizar uma análise de toda a produção artística do Brasil. Isso seria impossível diante da enorme diversidade existente. O objetivo da tese é compreender como uma interpretação de nação modificou a organização de uma pesquisa científica na área do teatro de animação e a maior parte das iniciativas, por uma questão histórica, esteve centrado em regiões específicas.

# 2 Estudo do Teatro de Animação no século XIX: Entre presenças e ausências

## 2.1 A concepção romântica do cientista e artista

Existem diversas histórias que relatam um pouco sobre a personalidade de Arquimedes de Siracusa. Conta-se que este resolveu um desafio do seu rei, que estava desconfiado de uma encomenda. O monarca havia pedido a um metalúrgico para criar uma coroa de ouro maciço, mas não tinha certeza de que o artesão tinha usado todo o ouro para confeccioná-la. O peso da coroa era idêntico ao peso do material fornecido, contudo o rei não estava satisfeito com isso e pediu para que Arquimedes, já reconhecido pela sua enorme inteligência, pudesse realmente determinar se o artesão realmente estava enganando-o ou não. O sábio grego passou o dia tentando resolver tal problema até que se deparou com um fenômeno que ocorria no banho coletivo. Quando um corpo era mergulhado, havia uma porção de água que se ascendia fazendo transbordar a piscina. Se o peso não era uma medida muito confiável, esse procedimento poderia informar sobre o volume das coisas. Ao ter esse momento de epifania, Arquimedes saiu do seu banho apressadamente e, sem trocar de roupa, foi correndo pelas ruas de Siracusa gritando a palavra “Eureka”, que significa “Encontrei”.

Arquimedes foi também responsável por diversas engenhocas que ajudaram na defesa da cidade contra o cerco imposto pelos romanos. Uma delas era um imenso espelho que concentrava a luz do Sol e queimava as velas dos barcos romanos. Tal resistência e astúcia fizeram com que ele ganhasse muito respeito pelo comandante invasor e, quando os romanos finalmente conseguiram tomar Siracusa, ele pediu para que os soldados o trouxessem vivo. Segundo Plutarco, nesse momento, Arquimedes estava em sua casa tentando resolver um problema matemático quando os legionários entraram. O cientista, no entanto, estava tão imerso em sua mente que não escutou as ordens dos militares, que se enfureceram e terminaram por matá-lo. Aqui não cabe discutir se essas histórias são ou não são verdadeiras, mas sim que elas contribuíram para a formação de um mito que ainda está muito presente em nossa sociedade: a do gênio desconectado de toda a sua realidade ao redor (Authier, 1996). Segundo tal interpretação, o gênio é um ser extraordinário que não se conspurca com o mundo material e mundano. As suas preocupações são de outra ordem e estão relacionadas à resolução dos problemas teóricos. O êxtase em resolvê-los faz com que ele ignore todas as

convenções sociais, pois este mundo não o interessa; apenas o fascina as ideias e a forma como o mundo funciona. A partir dessas mentes brilhantes que supostamente a história das ciências progrediram. Não é raro ver livros ou explicações que contam o desenvolvimento da ciência ressaltando fortemente a biografia ou pequenos casos de epifania de um cérebro extraordinário. Talvez o caso mais famoso seja o da descoberta da teoria da gravidade que, muitas vezes, é explicada por um ato episódico de uma maçã que cai na cabeça de um ilustre físico.

Isso não significa que se deve desprezar completamente a figura do indivíduo, afinal houve, de fato, um cérebro que refletiu sobre esses problemas. O que o Campo da História da Ciência chama atenção é considerar toda uma realidade material em torno deste sujeito. Siracusa não era uma cidade qualquer. Ela situava-se na Sicília e era um importante ponto comercial onde circulavam diversos produtos, pessoas e correntes de pensamento. Há que se pensar também em toda uma tradição filosófica que surge no interior das *pólis* gregas e o desenvolvimento de uma escrita alfabética que incluía vogais. Para além disso, é equivocado considerar que Arquimedes apenas se preocupava com o mundo das ideias. Nas próprias histórias já registradas é possível perceber que o cientista possuía todo um trabalho de criação de engenhocas para a defesa da cidade. Ele estava imerso dentro de toda uma conjuntura política e a sua atividade era requisitada de acordo com as exigências de seu mundo (Authier, 1996).

Além do mais, nem todas as descobertas científicas foram realizadas a partir do tão somente intelecto de alguém analisando mecanicamente o mundo e que possuía uma teoria pronta e acabada. O acaso pode muitas vezes ser incorporado na história das ciências. A penicilina, por exemplo, foi um fruto acidental de Alexander Fleming, que esqueceu de guardar de forma apropriada a sua cultura de bactérias que estava analisando em seu laboratório. Ao retornar das férias, percebeu a criação de um mofo que secretava uma substância bactericida. O estudo desse composto o permitiu compreender sobre as propriedades de tal elemento e reproduzir um medicamento importante que ajudou a salvar diversas vidas. Isso também não significa que se deve negligenciar todo o aparato tecnológico que envolvia Alexander Fleming como o seu laboratório e as suas ferramentas. Trata-se de não apenas considerar a figura do gênio como se ele estivesse em uma torre de marfim isolado de todas as preocupações com o mundo mundano (Latour, 2001).

Não foi apenas na figura do cientista que recaiu a ideia de genialidade. Esta é uma

concepção muito presente no mundo das artes. O artista seria alguém dotado de uma sensibilidade superior e que o seu fazer estaria dissociado das práticas políticas podendo até mesmo ser enunciado a possibilidade de uma arte pela arte. Isso acaba desconectando o sujeito de seu próprio mundo material. O território que envolve o ser humano é constituído por uma história e uma geografia própria. A forma como se desenvolve uma determinada região modifica os frutos das sementes que nela foram implantadas. Existem uma série de fatores que alteram a produção, a circulação e a reprodução de teorias e teses; sendo um deles o conjunto de políticas públicas tanto no que se refere à sua presença ou ausência.

A intenção deste trabalho é justamente discutir a influência do Estado Nacional na composição de um campo de estudos de teatro de formas animadas. Como será que o Brasil impacta na produção de um determinado tipo de conhecimento? O Brasil é este país cujo nome refere-se ao principal produto de exploração comercial no período inicial de sua colonização. Sua origem está associada a todo um projeto colonial em que a economia estava orientada sobretudo para atender as exigências do mercado externo. A forma como este se desenvolveu no cenário geopolítico contribuiu para a formação de um território específico, alterando materialmente a realidade do artista e do cientista.

A dimensão do conhecimento e da ciência extrapola os limites estabelecidos pelos Estados Nacionais, afinal as teorias produzidas na América, Ásia, Europa, África e Oceania são válidas para todo o mundo, não ficando restritas somente à sua região de origem. A lei da gravidade não é simplesmente uma lei inglesa porque foi estudada por um inglês. No entanto, também não se pode ignorar todo o impacto dos governos no investimento da produção em pesquisa, a forma como um país se desenvolveu historicamente e o que cada nação considera como patrimônio a ser preservado. A tese procura justamente discorrer sobre tal relação.

## 2.2 O que é uma nação?

Nas palavras de Benedict Andersen (2008), a nação é uma comunidade imaginada que faz com que membros de um determinado território se sintam parte de uma mesma coletividade, cultivando traços culturais, histórias em comum e todo um patrimônio que é eleito como representante de um povo. A nação é também constituída por suas leis e regras que se impõe à população, mas que também se rege sobre um princípio de que a soberania reside na própria população. Trata-se de pertencer a uma determinada ordem jurídica que

regula sobre a segurança, propriedade privada, os direitos do cidadão, entre outros mais sem realizar uma distinção formal pautada por castas ou títulos de nobreza.

Na Europa Moderna, anterior à formação nacional, a figura do Monarca e de sua Corte criavam esse elo de pertencimento a uma comunidade. Assim, ser português era, basicamente, ser súdito do rei de Portugal. As relações entre o rei e o seu povo eram pautadas sobre um princípio de lealdade perante a ordem imposta e que poderia ser até mesmo justificada a partir de argumentos religiosos. A administração era dada em nome do monarca (este visto como o representante do poder divino), e não do seu povo. A soberania pertencia à própria Corte e o restante das pessoas era considerado como súdito. Isso era o que unia o camponês de Granada, com o mercador de Toledo ou o nobre da região de Barcelona. O rei, inclusive, poderia ser alguém "estrangeiro". Carlos I da Espanha pertencia a uma casa de nobreza austríaca e, para além das terras da Península Ibérica, também administrava o Sacro Império Romano-Germânico sob o nome de Carlos V.

À medida que a figura do rei perde a sua força, a ideia de povo e cidadania vão ganhando cada vez maior potência. Esse foi um longo processo que pode ser traçado desde os escritos teóricos sobre a legitimidade do poder e que culmina na derrocada dos poderes absolutistas a partir das revoluções burguesas. O governante não deveria ser mais um ungido de Deus a ser bajulado, mas sim um funcionário público a serviço de seu próprio povo. Esse é o período que surge uma ideia diferente sobre comunidade e que para ser gestada conta com uma série de elementos como datas e festas comemorativas oficiais, hinos e símbolos nacionais, uma educação pública, políticas de preservação de determinados traços culturais, entre outras mais tradições que são criadas com o intuito de fortalecer a ideia de nação (Anderson, 2008; Hobsbawm; Ranger, 2012).

Um exemplo bastante elucidativo de como as tradições são criadas é a comemoração da Inconfidência Mineira. Durante a época do Império, Tiradentes era visto como um elemento sedicioso, não ocupando muitos espaços nos livros de história e muito menos das celebrações de cunho oficial. É necessário recordar que a mesma família reinante a qual Tiradentes fez oposição (a Casa dos Bragança) era a mesma que continuava no poder durante a fase monárquica brasileira. D. Maria I era a avó de D. Pedro I e a bisavó de D. Pedro II. Apenas com o advento da República, a imagem de Tiradentes foi alçada como herói nacional. Era um modo de criar uma narrativa histórica em que os cidadãos brasileiros cultivassem uma mesma identidade e que criava uma distância com o período da monarquia. Assim, Tiradentes

passou a ser analisado com maior envergadura pelos livros didáticos e acabou ganhando um dia de feriado nacional. O símbolo é uma forma de disputa política e, dentre os milhares de acontecimentos ao longo da história, o Estado Nacional seleciona o que considera ou não como relevante para ser rememorado em suas datas oficiais ou em seus espaços de memória (Balarotti, 2009). A Conjuração baiana, por exemplo, não teve o mesmo destaque do que a Inconfidência Mineira, embora ambas reivindicassem a emancipação da metrópole e tivessem ocorrido quase simultaneamente. Uma possível explicação para tal disparidade é que a Conjuração foi um movimento muito mais radical (incluindo amplos setores populares) do que o seu contraparte mineiro. O que se percebe de tal postura é como determinados eventos são ressaltados de acordo com a opção política de uma nação[8]. Isso impacta em diversos traços da cultura como o teatro de bonecos. Segue-se um fragmento de um artigo sobre a Tchecoslováquia na revista Mamulengo:

> Antes de possuir um teatro nacional, já a comédia dos títeres era uma realidade no meio popular. Os bonecos estão profundamente enraizados na história checa participando, também na luta pela emancipação nacional. Quando os Habsburgos quiseram sufocar o nacionalismo checo, os teatros ambulantes de títeres contribuíram para mantê-lo vivo e latente. Na primeira guerra mundial, os bonecos ajudaram a despertar os diversos movimentos de resistência popular. Josef Skupa, artista do Estado e figura célebre internacionalmente, utilizou a voz de seu pequeno e vivaz Kasparek- irmão gêmeo do Punch, Guignol e Polichinelo-para sublevar o povo de Pilsen contra a monarquia Austro-Húngara
> (…)
> Em 1948, foi sancionada uma lei que colocou o espetáculo de títeres ao mesmo nível das outras manifestações de arte dramática. Atualmente, há dez teatros profissionais de bonecos e funciona uma cadeira para o ensino da arte na Academia de Música de Praga. Nos colégios e escolas, os bonecos são amplamente usados como meio de desenvolvimento da expressão e como recurso de ensino de diversas matérias (Malik, 1974, p. 9-10).

Desse trecho é possível registrar como os bonecos estavam presentes dentro da construção de uma própria ideia de nação. Segundo o autor Jan Malik, esse tipo de teatro serviu para a mobilização de uma consciência nacional justamente em um momento em que esta era ameaçada por forças como os Habsburgos e os conflitos durante a Iª Guerra Mundial[9].

8 Há uma farta literatura a qual discorre sobre a influência da formação da identidade nacional com a pesquisa científica. Como uma nação constrói uma imagem para si, influencia as verbas destinadas e incentivos para que determinados estudos sejam propagados e difundidos com maior força. A título de exemplo, Tania Andrade Lima (2007) avalia como a arqueologia serviu como um instrumento para que as diversas nações pudessem construir um mito de origem. Mito esse que legitimava um certo discurso de poder e que forjava uma identidade coletiva.

9 Em seu livro "A history of European Puppetry from its origins to the end of the 19th century", Henryk Jurkowski e Penny Francis (1996, p.277) analisam o mesmo exemplo apontando como o teatro de bonecos criou um nacionalismo de uma região (Boêmia) que já havia perdido a sua autonomia desde 1620. No século XVII, não havia sequer o conceito de nação. Ou seja, nesse caso o boneco não serviu apenas para a mobilização de uma população, mas também para criar os seus mitos e a ideia de uma coletividade que antes

Tudo isso deu embasamento para que os governos adotassem políticas públicas para a preservação e fomentação desse tipo de teatro. Por consequência, 1948 foi o ano em que houve uma lei para a formação de teatros profissionais referentes à manipulação da matéria e, logo, uma expansão dessa arte. Isso permitiu também a formação de toda uma dramaturgia própria que cada vez mais incluísse as particularidades do boneco e não fossem apenas uma cópia da dramaturgia para atores. Por fim, em 1952, foi inaugurada a primeira escola superior de títeres no mundo nesse país: a Cátedra de Títeres de Teatro da Academia de Artes Musicais de Praga (Malik, 1974). As particularidades da história da Checoslováquia foram responsáveis por conceber uma determinada forma de incentivo de sua produção científica e artística.

Há casos semelhantes a esses em que o teatro de bonecos também foi usado para a formação de um espírito nacional a fim de se contrapor a uma potência estrangeira. A Polônia (ameaçada pela Rússia, Prússia e Áustria) foi o berço de marionetistas como Michal Ezenekier, que inseriu batalhas patrióticas em suas peças com camponeses expulsando o exército russo (Jurkowski; Francis, 1996, p. 275). Na Grécia, muitas peças evocavam personagens como Alexandre, o Grande e Athanasios Diakos (combatente de uma insurreição de 1821) para elevar um sentimento de união entre os gregos, principalmente em um momento em que a região estava sob o jugo do Império Turco Otomano. Por fim, durante o processo de unificação da Itália, surgiram diversas peças com fantoches e marionetes que evocavam batalhas militares como "*La Battaglia di Palestro*", "*La Battaglia di Agordat*", "*La vittoria di Goito*", "*La tappa di un soldato*" (Jurkowski; Francis, 1996, p. 276-277).

Para a presente pesquisa, cabe a discussão sobre como também o Estado Brasileiro foi mobilizado para a construção de seu aparato de produção e divulgação de pesquisa acadêmica sobre o teatro de formas animadas.

## 2.3 A formação da nação brasileira: as relações de dependência, a ideia de cidadania e apresentações teatrais

A nação brasileira foi formada a partir de uma base de dominação colonial. Foi necessário um largo processo histórico para que houvesse a transformação destas terras dentro de um contexto de uma economia mundial. Esta que estava sendo construída sob a égide das potências europeias que, no momento, dominavam a técnica de navegação e da construção de

não se possuía.

assentamentos em diversos continentes. O processo de colonização implica a sujeição de recursos e das pessoas viventes nas áreas dominadas para o maior poderio das elites metropolitanas. Assim, a administração e o sistema de produção estavam muito mais voltados para atender as demandas do mercado externo do que as necessidades da população que habitavam o continente americano. Tal postura organizou toda uma forma de existência da organização social que se constituía nas terras do Novo Mundo.

Nos séculos XVI e XVII, o açúcar era um produto bastante rentável e, por isso, era incentivado o seu plantio no Brasil a partir de enormes fazendas de monocultura. Tais plantações ficavam justamente próximas ao litoral para permitir uma evasão mais eficiente deste produto. Aliás, os gêneros de produção que não visavam à exportação poderiam até mesmo ser impedidos de ocupar esses pedaços de terras litorâneas. Havia uma lei que inclusive proibia a criação da pecuária na faixa de até 10 léguas distantes do mar (Prado júnior, 2000, p.191). Criava-se, assim, todo um circuito comercial que interligava diversos cantos do planeta em prol do enriquecimento de uma determinada elite que estava em processo de constituição na Europa. Para essa formação tão alheia ao bem-estar da maior parte da população, um elemento era importante para a sua estabilidade: a violência. A violência funda o processo colonial a partir da devastação dos modos de vida nativos, da submissão de um largo contingente de pessoas para o trabalho compulsório, da prática extrativista de destruição da natureza, do controle e da fiscalização para evitar traços de rebeldia e da modelação de todo um território para os desígnios de um determinado projeto de espoliação. Isso não aconteceu somente nas Américas, mas em todas as regiões ocupadas por esse processo que Karl Marx analisou como sendo a “então chamada acumulação primitiva de capital”.

> A descoberta das terras auríferas e argentíferas na América, o extermínio, a escravização e o soterramento da população nativa nas minas, o começo da conquista e o soterramento da população nativa nas minas, o começo da conquista e saqueio das Índias Orientais, a transformação da África numa reserva para a caça comercial de peles-negras caracterizam a aurora da era da produção capitalista. Esses processos idílicos constituem momentos fundamentais da acumulação primitiva. A eles se segue imediatamente a guerra comercial entre as nações europeias, tendo o globo terrestre como palco. Ela é inaugurada pelo levante dos Países Baixos contra a dominação espanhola, assume proporções gigantescas na guerra antijacobina inglesa e prossegue ainda hoje nas guerras do ópio contra a China etc. (Marx, 2017, p. 821)

A construção do mundo moderno implicou na destruição do antigo modelo de propriedade comunal e da expropriação das ferramentas de produção. Isso ocorreu na própria

Inglaterra com uma grande camada de pessoas que perdem as suas terras e a sua principal fonte de sustento para a criação de ovelhas cuja lã era usada na indústria têxtil. Conjuntamente a isso, proliferou na Inglaterra do século XVI uma pesada legislação anti-vagabundagem para submeter a sua força de trabalho a um regime específico. Se isso ocorreu dentro de um reino considerado como o centro da civilização, a espoliação assumiu proporções ainda maiores se comparadas às possessões como na Irlanda (que também sofreu um processo de colonização) e nas Américas.

A violência e a dominação são os elementos que permitem a sujeição de todo uma porção de terras ao sistema econômico em formação na época. Caio Prado Júnior (2000) analisou o processo de constituição da nação brasileira, a partir de um certo sentido da colonização. Esse sentido não deve ser entendido como uma linha do tempo que impreterivelmente percorre sob um único trajeto de modo determinista, mas sim como as marcas de uma dominação colonial contribuíram para a composição de diversas características do povo brasileiro. Diferentemente de diversos teóricos dos anos 30/40, Caio Prado Jr. não compreendia o Brasil dentro de uma dinâmica feudal a ser superada por uma revolução de caráter burguesa para eliminar os traços de "arcaísmo". Traços estes que organizavam a nação como a forte presença do latifúndio monocultor, do agrarismo e das parcas condições de trabalho (Prado junior, 2019). Para ele, foi justamente a inserção das terras do Brasil no "moderno" sistema econômico é o que fez com que assumisse tais traços. As fazendas de açúcar com o uso intensivo de mão de obra escravizada estavam totalmente conectadas ao que era entendido como desenvolvido na Europa[10].

10 Há uma extensa bibliografia acadêmica e uma tradição de teoria política de considerar que o processo de formação da nação na América Latina deu-se a partir de uma soberania limitada. Apesar da independência, os países do continente estavam submetidos a uma posição desvantajosa no cenário econômico internacional. A economia capitalista está orientada para a concentração cada vez maior de capital. Capital este que, por razões históricas, esteve controlado sobretudo por países que foram colonizadores. Tal posição subalternizada impedia o pleno desenvolvimento das forças produtivas e o acesso aos recursos a serem investidos para o bem-estar de sua população. Para impulsionar o desenvolvimento de países latino-americanos foi criada a CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe). Nela, houveram teóricos como Celso Furtado (2003), que passava a compreender o Brasil a partir de sua formação colonial. A solução política seria justamente desenvolver uma burguesia com projeto nacionalista para se contrapor ao imperialismo de nações estrangeiras do Centro do capitalismo. Nos anos 50, tal tese foi aceita pelo Partido Comunista, aflorando teses sobre a Revolução Brasileira. Contudo, nem todos os comunistas aceitaram os seus pressupostos, com alguns rompendo com tal interpretação. Para estes era necessário dar uma conotação socialista à Revolução Brasileira, pois a burguesia nacional não aceitaria fazer parte de tal projeto por já estar comprometida com os interesses de uma classe dominante estrangeira. Luiz Bernardo Pericás (2019) organizou uma coletânea de diversos artigos, a qual discorre sobre o conceito de Revolução Brasileira e como ele foi se alterando ao longo dos anos e com a análise do teórico. Também é possível mencionar o artigo de Octavio Ianni (1988) a respeito da construção da América Latina e como o nacionalismo foi usado justamente para questionar o status quo da dominação estrangeira. Logo, ao contrário das clássicas revoluções burguesas na Europa em que a nação serviu para justamente efetivar o modo de produção

Roberto Schwarz (1992) aponta como o café, tão barbaramente cultivado, movia as avançadas fábricas da Inglaterra e o próprio pensamento liberal. Em seu ensaio "idéias fora do lugar", é discutido como que as ideias do centro do capitalismo que proclamavam conceitos de liberdade e igualdade acabavam ganhando outras conotações quando atravessam o Atlântico. Isso porque as regiões estavam materialmente subordinadas às outras e a aplicação plena de tal ideário colocaria em ameaça toda a relação capitalista que compunha a sociedade. Ou seja, o dito "moderno" convive lado a lado com o dito "atrasado", criando uma amálgama que cimenta todo esse cenário. O avançado "subdesenvolvia" o resto para manter a sua posição privilegiada.

Tal fato é essencial para compreender as posições que as elites nacionais dos países subdesenvolvidos assumem em termos culturais. Estas procuram cultivar uma imagem que se assemelhava muito mais aos modelos advindos do estrangeiro "desenvolvido" em sua vertente imperialista e dominadora. Isso porque é justamente a estrutura de dominação estabelecida por esse centro que permite o contexto privilegiado que os favorece. Assim, a cultura europeia será alçada como a superior mesmo entre os que nasceram em outros continentes e a cultura nativa como algo bárbaro ou selvagem. Essa posição subalternizada remete ao famoso complexo de vira-lata em que o indivíduo se inferioriza por considerar que há um outro detentor dos ideais de civilidade e que, por mais que se almeja, não consegue atingir o mesmo patamar. Buscava-se a Europa como um modelo de cultura, no entanto não são todos os seus traços que são buscados para serem efetivamente transpostos para as terras do Terceiro Mundo, já que é justamente essa dominação metropolitana que faz com que esse modelo socioeconômico persista (Schwarz, 2007).

Sobre essa relação, é bastante elucidativo um episódio ocorrido durante os eventos da independência do Haiti, em que para formar uma nação nova, os haitianos tiveram que guerrear contra os mesmos soldados franceses que conclamavam os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade da Revolução Francesa. Segundo uma anedota analisada por C.L.R. James, em seu livro "Jacobinos Negros" (2010, p. 289), os soldados marchavam contra um determinado batalhão. Ao fundo, soavam-se as canções e músicas que remetiam aos dias gloriosos da Revolução Francesa contra a aristocracia. No entanto, elas não eram entoadas pelos franceses, mas sim pelos haitianos. Em sua luta pela independência os haitianos justamente reivindicavam os ideais universais da cidadania e dos direitos dos homens. Nesse processo, os revolucionários haitianos foram os mais fiéis seguidores dos princípios

capitalista; na América Latina, ele teria o potencial de realizar o efeito oposto.

estabelecidos pelos jacobinos e, ao fazê-lo, simplesmente contrariou toda uma ordem de dominação socioeconômica que emanava da Metrópole. Não é à toa que na época houve um enorme medo das elites de que a influência desse evento no Caribe pudesse atingir outras partes do continente. Isso foi chamado de "haitianismo" e serviu como um alerta para os donos do poder e um farol para os escravizados que lutavam pela emancipação (Azevedo, 1987). Ainda que as elites dos países subdesenvolvidos tivessem uma fascinação pela Europa e procurassem emular muitos dos seus hábitos, não se admitia que os setores populares buscassem as suas próprias inspirações nesse mundo europeu. Afinal uma "colônia" jamais poderia estar no mesmo patamar que uma "metrópole", pois a "metrópole" depende dessa "colônia" para existir[11].

Tudo isso produziu um certo desprezo pelas próprias culturas que existiam nas terras americanas. Mesmo com o processo de independência que constituía um Estado Nacional próprio, os ideais de civilidade encontravam-se para as terras do além do Atlântico. Ainda que, no período do romantismo, o elemento indígena fosse ressaltado como uma forma de identificar a gênese do povo brasileiro e assim se distinguir dos europeus, este era representado como uma versão idealizada na pintura e literatura que mais se assemelhava do espírito dos cavaleiros medievais com seus códigos de conduta. O nativo era valorizado como uma imagem idílica de um passado já inexistente e que servia para aclimatar o branco nessas terras diferentes. Enquanto na arte havia esse ímpeto, diversas políticas de governo eram criadas com o intuito de assimilar o indígena dentro da estrutura do Estado Brasileiro (Almeida, 2010).

O processo de homogeneização afetava não só a população indígena, como também a negra. Enquanto as repúblicas da América Latina que se formavam logo decretavam a ilegalidade do uso de mão de obra escravizada, o Brasil, com a sua estrutura imperial, foi o último país do continente a abolir a escravatura recebendo, portanto, um grande fluxo migratório compulsório. Essa mão de obra possuía todo um estigma pejorativo advindo das

11 Maria Odila Dias (2005) analisou publicações que circulavam no Brasil no século XVIII e percebeu que se tratavam muito mais de manuais de ciências naturais, física, química, agricultura, medicina e farmácia. Havia a preocupação da intelectualidade "brasileira" em acompanhar as novidades científicas provenientes da Europa, afinal buscava-se integrar a América Lusitana à cultura ocidental. Os membros dessa intelectualidade estavam incorporados à administração do Império Português e o desejo de transformação deles não estava associado tanto a uma emancipação da metrópole, mas sim desenvolver o sistema produtivo na região. Assim, o liberalismo do século XVIII chegou às terras do Brasil com uma feição mais moderada do que democrática. Havia uma concepção muito mais pragmática de "conquista" da natureza e os livros de ciências eram vistos como superiores do que artes ou outras linguagens. Impressos associados às técnicas rurais e de preparo do solo eram muito mais consumidos pela intelectualidade. Essa mentalidade pode explicar o caráter moderado que a Independência possuiu nas terras da América Portuguesa.

teses de superioridade racial que circulavam na época. No século XIX e início do XX, inspiradas na teoria da evolução de Darwin, surgiu uma série de estudos que procuram identificar "cientificamente" a inferioridade do homem negro. Lombroso ficou conhecido por suas análises de crânios para identificar tipos criminosos que coincidiam com pessoas racializadas. Isso mostra o quanto eram desprezadas tais pessoas. Em consonância a isso, o Estado Nacional brasileiro patrocinou a vinda de uma grande leva de imigrantes europeus fornecendo hospedagem e criando diversas propagandas com o intuito de atraí-los com a promessa de um ambiente hospitaleiro.

Havia, inclusive, uma intenção de substituir o negro pelo trabalhador branco a partir do incentivo à miscigenação. Tal endosso estava associado às políticas de eugenia, que percebiam o elemento branco como um estigma de desenvolvimento e civilidade. O aperfeiçoamento da sociedade estaria associado à cor dos indivíduos que o compunham por essa característica supostamente ser um indício de uma série de comportamentos inatos que moldariam todo um entorno social. Ao estudar sobre a eugenia, Lilia Schwarcz (1993) distingue dois tipos dessa política racial: a negativa e a positiva. A primeira relaciona-se com a ideia de que o entrecruzamento de pessoas de diferentes "raças" levaria a uma degeneração. Assim, o ideal era que as pessoas vivessem de modo apartadas tendo pouco contato com grupos diferentes e evitando a "corrupção" do seu agrupamento. Esse foi o modelo adotado nos Estados Unidos, África do Sul e Alemanha Nazista. Já o segundo tipo de eugenia, compreende que é necessário o aperfeiçoamento da raça mesclando com outras consideradas de maior valor. Esse foi o padrão adotado pelo Brasil, que concebeu a miscigenação como política de Estado. Pensava-se que para civilizar o Brasil era necessário que houvesse um predomínio da raça branca para orientar a nação na marcha do progresso[12]. Isso pode ser exemplificado em diversas obras como o quadro "A Redenção de Cam"[13], de Modestos

12 Muitas das interpretações de história retomavam esse tipo de argumento. A sociedade brasileira seria composta pelas três raças- branca, indígena e africana. A primeira era metaforizada como um grande rio caudaloso e as outras duas como afluentes. Assim, sobretudo no século XIX, o elemento branco seria o principal condutor da ideia de civilização a ser construída. O ideal da civilização atuava, inclusive, na explicação da origem dos povos indígenas. A partir de uma relação linguística, o historiador buscou traçar a gênese destes como sendo os resquícios de povos derrotados na Guerra de Tróia (Varnhagen, 1975, p.55-56). Essa explicação atualmente pode possuir uma conotação absurda, mas servia a um propósito político. Vinculá-los a uma origem mediterrânica tinha como intenção justamente dar um maior senso de "dignidade". Basicamente, era necessário apontá-los como provenientes da Europa para que se pudesse dizer que era possível formar uma civilização decente nas terras do Brasil (ainda que esses povos ainda fossem vistos, pelo autor, a partir do viés da degeneração). Nesse sentido, ainda que se analisasse a cultura indígena, imperava-se uma lógica de superioridade do europeu.

13 O próprio título da obra remete a uma história bíblica na qual Cam, um dos filhos de Noé, teria recebido uma marca de maldição após rir de seu pai que estava em uma situação vexatória após embriagar-se. Posteriormente, na Idade Moderna, essa marca acabou sendo associada à pele negra. Assim, a redenção de

Brocos. Nele uma senhora preta ergue as suas mãos como se estivesse agradecendo aos céus a bênção recebida. A bênção em questão é um neto branco que acabara de nascer. Essa cor só foi possível devido ao relacionamento com pessoas de pele mais clara dadas a cada geração. Esse projeto de embranquecimento é enunciado em diversas interpretações sobre a sociedade brasileira no século XIX e primeira metade do XX.

As teses raciais eram hegemônicas dentro de um cenário político e apenas sofreram um duro revés a partir da derrota do nazismo na Segunda Guerra Mundial. O horror perpetuado pelo holocausto e por um conflito que envolveu milhares de pessoas fez com que as popularidades dessas teorias declinassem significativamente. Aliado a esse cenário, o enfraquecimento das potências centrais permitiu o desenvolvimento de uma série de movimentos emancipacionistas que reivindicavam a libertação das colônias na África e Ásia. Eram pessoas não-brancas que estavam construindo suas próprias nações sem o jugo metropolitano.

Não é à toa que grande parte da cultura nacional foi desprezada ao longo da história brasileira. Muitos elementos autóctones eram entendidos como sinônimos de uma barbárie a ser superada com o advento de um tipo ideal de civilização. Isso tudo impacta na produção de conhecimento, pois define quais os tipos de estudos serão (ou não) valorizados e incentivados. É comum que toda nação que se forme passe a criar as suas próprias instituições e campanhas para conhecer o próprio território tanto do ponto de vista político, histórico, cultural e ambiental. Essa foi a proposta do IHGB (Instituto Histórico Geográfico Brasileiro), um dos primeiros órgãos de pesquisa que foram montadas na época do Império.

Apesar de tais intentos, pelos motivos já citados, nem todas as expressões dentro do Brasil eram consideradas dignas de análise. Havia um estigma civilizacional que pairava sobre a instituição e que moldava as suas ações. O Brasil procurava-se compreender como herdeiro do processo civilizatório português iniciado em 1500[14] e, para isso, contava com um modelo de uma escrita da história muito inspirada em pensadores clássicos como Plutarco que considerava o estudo do passado como uma mestra da vida em que os nomes e eventos eram ressaltados como virtudes a serem copiados no presente. Assim, havia toda a construção de

Cam seria o livrar-se dessa "maldição".

14 Isso ocorria ainda que, ao mesmo tempo, afastava-se de Portugal pelo fato dela ter sido a Metrópole. O Brasil Independente cultivava uma herança cultural pautada na ideia de civilização europeia e a França foi vista como o principal modelo de arte e cultura. Isso pode ser visto a partir das comparações existentes entre o teatro de bonecos realizados no Brasil e o Guignol francês. Sendo que, muitas vezes, este último era entendido como superior e fomentado nos espaços públicos.

uma moral fomentada pelo governo e a ideia de uma missão civilizatória nos trópicos[15]. Os traços almejados para o futuro da nação eram hegemonicamente brancos e com uma dinâmica evolucionista (Guimarães, 1988). Isso pode ser visto em um dos primeiros textos publicados pelo IHGB em que Von Martius orientava como deveria ser a escrita de uma história nacional, algo que era uma novidade na época e que estava envolta em uma série de debates. Essa monografia serviu como base para diversas obras e é possível encontrar elementos de influência até mesmo em livros contemporâneos.

Nas revistas do IHGB é possível perceber um enfoque maior nas artes plásticas se comparado aos da arte da cena. No entanto, ainda assim, há alguns textos que permitem compreender um pouco dessa dinâmica eurocêntrica e que não está tão afeito à produção popular realizada pelos nativos desta terra. O artigo "O teatro antigo e o moderno" (Sousa, 1905) pretende realizar um panorama histórico sobre o teatro ocidental, não fazendo sequer uma menção sobre a produção brasileira. Cita-se desde o nascimento do teatro na Grécia e perpassa diversos elementos da Antiguidade Clássica como Homero, Ésquilo, Aristóteles, Platão, Plutarco, Menandro, entre outros. Em seguida, a interpretação do texto conduz para autores como Corneille, Moliére, Diderot, Victor Hugo, Lemercier e outros que vão desde o século XVII até XIX. Estabelece-se um fio condutor que vai desde os festivais na Tessália até a França pós-revolucionária. Este estudo publicado no Brasil justamente contrasta com a pouca informação sobre o continente americano.

Nas revistas, há um outro artigo denominado "Cousas do Passado" (1908) escrito por Luiz Gastão Doria, o lente catedrático[16] do Ginásio Nacional. Nele é realizado um estudo sobre personalidades e eventos que marcaram o Brasil. A primeira seção chama-se "Artistas de outro tempo" em que faz uma pequena biografia de Rosina Stoltz, Sigismundo Thalberg, Henrique Tamberlick, Juliana Deljean, Rozina Laborde, Emílio Wrobleski, Eduardo Gottschalk, Adelaide Ristori, Carlota Patti, Theodoro Ritter, Pablo Sarasate, Julião Gayarre, Domingos Santinelli e Eleonora Duse. Todos eles estrangeiros que aportaram no Rio de

15 José Murilo de Carvalho (2003) estudou como a construção de uma ordem administrativa depois da independência não partiu somente do acaso. Houveram escolhas e projetos políticos pensados que conduziriam o Brasil a adotar determinadas camadas como o fato de ser um Império pautado na escravidão. Isso significa que diversos outros projetos foram vencidos, como o de José Bonifácio, que possuía um horizonte abolicionista. Assim, a ideia de manter a estrutura imperial pode ser compreendida como uma maneira de se afastar das repúblicas latino-americanas, vistas como violentas e bárbaras. Leslie Bethell (2009) analisou como o Brasil, no século XIX, afastou-se da ideia de América Latina, a partir da construção de uma identidade de estabilidade política.

16 "Lente" era o nome dado ao professor que possuía o controle de uma determinada disciplina em uma instituição de Ensino Superior ou considerada de bastante renome.

Janeiro e que estão associados à ópera e aos musicais. O destaque dado a esses artistas revela também o que o autor do texto considera como relevante para aparecer em sua escrita. Há uma valorização de uma determinada forma artística e que acaba negligenciado outras. Ora, a ópera está bastante associada a uma prática de distinção social sendo um ambiente frequentado por uma elite. O que ocorre em seus palcos é alvo de discussão de toda uma Corte que está se distanciando do mundo das ruas. Mundo esse que, como será visto posteriormente, é o local de muitos trabalhos de teatro de bonecos.

Para além do destaque das personalidades, o autor de "Cousas do passado" faz algumas observações de peças nacionais na seção "O Theatro na Exposição (Estudos retrospectivos) " como "O noviço" e "Os irmão das almas", de Martins Penna; "As doutoras" de França Junior; "Deus e a Natureza", de Arthur Rodrigues de Rocha; "Asas de um anjo", de José de Alencar e "História de uma moça rica", de José Pinheiros Guimarães.

Isso não significa uma ausência completa das práticas populares nas edições da revista do IHGB do final do século XIX e início do XX. Em 1937, foi publicado um artigo de Basílio de Magalhães sobre o folclore no Brasil a qual elenca diversos estudos sobre o tema como o de Sílvio Romero, Lindolfo Magalhães e Gustavo Barroso. Nesse mesmo texto, discute-se mitos e influências advindas da Europa, África e populações indígenas na construção de um imaginário coletivo. Para além deste, em 1907, houve um estudo do folclore pernambucano nas edições da revista do IHGB e que promovia reflexões sobre o fandango, bumba-meu-boi, cavalo-marinho, congos, caboclinhos, entre outras festividades, canções populares e até mesmo superstições. Muitas dessas expressões utilizam recursos de animação da matéria. No entanto, tal dado contrasta com aquilo que é estabelecido como a forma teatral por excelência. Não há um investimento muito profundo por um teatro realizado nas ruas e que estava no cotidiano das pessoas de classe mais baixa. O teatro destacado era aquele que estava nos grandes edifícios e que clamava por um certo público habituado aos grandes salões.

O Teatro de Rua, festividades populares e outras expressões que utilizavam máscaras e bonecos eram muito pouco explorados na escrita dos críticos ou dos analistas sociais. Ainda não havia um estudo sobre esse tipo de arte no Brasil que tivesse o intento de catalogar essas experiências, compreender as suas potencialidades artísticas ou realizar uma história de suas práticas e técnicas como houve na Inglaterra ou França. Isso também não significa que não houvesse esse tipo de arte durante o século XIX no Brasil. A partir das notícias de jornais, é possível perceber um panorama muito mais complexo no que concerne à arte teatral da

manipulação de objetos do que está registrado nos estudos acadêmicos da época. Existem anúncios que conseguiram espaço na imprensa escrita para divulgar as suas peças, como os dois que podem ser vistas logo adiante (um referente à Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro e outro referente ao Diário de Pernambuco).

> Depois de uma escolhida ouvertura, exhibirá a companhia um até agora nunca visto
> Variado divertimento
> Hoje Hoje Hoje
> Começará ás 7 horas em ponto
> (Theatro de Bonecos no Campo d'Acclamação, 1879, p. 3)

> Hoje Domingo de julho 12 ás 6 horas da tarde
> Em actos
> Representar-se-ha grande e apreciavel gargalhada de D. Lalá e sua querida filha D. Maria Quitéria, influída com seu namorado. Tudo debaixo da maior modestia.
> 15- Rua da Florentina- 15
> Entrada 500 réis
> Ver para crer!
> (Grande Theatro de Boneco na Fábrica de Cerveja Phenix, 1885, p. 4)

Na análise desse material, é possível identificar nomes que possuíam destaque com o trabalho envolvendo o teatro de bonecos, como o empresário João Baptista, que organizava espetáculos no Rio de Janeiro. Segundo a pesquisadora Ana Pessoa (2018), devido ao seu sucesso, a Companhia de João Batista foi responsável por um novo impulso no teatro de bonecos. Após iniciar suas apresentações no dia 30 de abril de 1882, na Cervejaria Guarda Velha (um café-concerto do Rio de Janeiro), o grupo passou a atuar em diversas sessões tornando a marionete João Minhoca bastante conhecida. Sua popularidade é tão enorme que tal nomenclatura foi usada para designar teatro de bonecos como um todo.

> Aos senhores que tiveram cartões para o espectaculo em homenagem à mãi de um operario militar, o qual devia realizar-se hoje 12 do corrente mez, avisa-se que fica transferido para quando se annunciar. No dia o Sr. Antonio Bocó tocará uma ouvertua de seu repertorio, a pedido de diversas pessoas, para o Sr. Emprezario João Baptista dansar com os seus bonecos; n'este dia vendem-se cartões para o benefício a 400 rs., na entrada da Guarda Velha (Theatro de Bonecos, 1882, p.4).

Não foi apenas no Gazeta de Notícias que se percebeu a presença de teatro de bonecos de Batista. Há outros veículos de imprensa que passam a divulgar sobre esse tipo de trabalho, como o jornal "O Bond", conforme pode ser visto logo adiante. Isso é importante ressaltar porque uma única notícia não pode ser usada para evidenciar o sucesso ou a popularidade de um grupo, mas a partir das recorrências destas e em veículos comunicativos distintos é possível inferir algo sobre como este se mostra diante do seu público.

> Empreza Baptista
> Jardim da Guarda Velha
> Hoje Domingo, 5 de novembro Hoje
> Grande funcção!
> O Baptista com seus Bonecos
> Deleitará os seus espectadores com um
> Espectaculo Variano
> As 7 horas
> Entrada 200rs.
> (Theatro de Bonecos, 1882, p.4)

A partir da análise das reportagens, é possível identificar algumas das temáticas que eram exibidas. Em muitos deles, para além do divertimento, havia um cunho religioso permeando a narrativa criada. O exemplo a seguir trata sobre uma encenação dos primeiros capítulos de Gênesis da Bíblia, desde a criação do mundo até a morte de Abel. O cenário principal a qual se passa a história é o Paraíso Cristão e nele é visto passagens clássicas como o convívio de Adão e Eva e a tentação de Lúcifer.

> Theatro de Bonecos
> (Entrada pela Rua dos Invalidos)
> Representações ás 4 horas da tarde e ás 8 ½ da noite.
> Terá logar a 3ª representação dos muito applaudidos bonecos, com muita decencia e aceio, cujo divertimento principiará da maneira seguinte:
> Acto I
> 1º A creação do mundo
> 2º O peccado de Lucifer
> 3º Adão e Eva
> 4º A embaixada infernal
> 5º O Tribunal da Gloria
> 6º A Absolvição do peccado
> 7º Caim mata Abel
> Acto II
> 1º O baile do commandante
> 2º A brincadeira do Caboclo, negro e negra
> 3º O uzurario doente e o negro
> Acto III
> 1º A filha astuciosa ou a beata fingida
> 2º A dança do Caboclo, negro e negra (obra prima)
> Ás 8 horas finda este divertimento, e principia outro ás 8 ½.
> Haverão cadeiras reservadas para senhoras.
> Entrada 1$000; os meninos 500 rs.
> O diretor espera que o respeitavel publico o coadjuve, a quem se cofessa grato. O pavilhão e a chacar offerecem um lindo recreio a quem se quizer divertir.
> (Paraiso, 1856, p. 4)

O que é interessante notar é que os atos II e III escapam da tradicional liturgia cristã e passam a incorporar outras histórias que não estão no cânone bíblico. Estes possuem referências populares em que a cultura negra brasileira passa a estar em maior evidência. Isso

em pleno século XIX, quando o regime escravocrata vigorava. Para além disso, teve a sua propaganda divulgada no noticiário com o intuito de atrair um vasto público. Vasto público esse que estaria disposto a participar desse espetáculo que possuía por volta de 4 horas e era apresentado duas vezes no mesmo dia.

Esse tipo de espetáculo que mesclava religiosidade cristã negra e teatro de bonecos não foi apenas uma excepcionalidade. Como pode ser visto na reportagem de 1868, ou seja, 12 anos depois daquela que foi apresentada, esse tipo de teatro continuou a ser exibido e noticiado na imprensa.

> Theatro de Bonecos
> 2 Rua do Alcantara 2
> Em frente da Igreja de Sant'Anna
> Grande e variado espectaculo com differentes actos do caboclo e o negro, e o grande apparatoso acto de Abel e Caim, e o Padre Eterno descendo entre nuvens, finalisando com o boi, a velha, o caboclo e o negro. Principiará ás 8 horas.
> (Theatro de Bonecos, 1868, p. 4)

Ressalta-se que, embora se possa observar essas práticas do teatro de bonecos com traços da cultura negra, não havia muitos estudiosos que explorassem esse aspecto da sociedade brasileira. Isso pode ser entendido a partir dos discursos eugenistas que caracterizavam a ciência da época. Práticas da cultura negra não eram valorizadas enquanto um componente da identidade brasileira ou como algo que merecesse ser resguardado ou analisado criticamente. Demorou algum tempo para que se pudesse perceber que essa diversão clerical não estava dissociada de um aspecto racializado.

Esta tradição clerical do teatro de bonecos que remonta cenas da origem do mundo e outros episódios bíblicos foi analisada por folcloristas como Manuel Quirino e outros estudiosos como Olga Obry que faz uma retomada histórica desta cultura em seu livro “Teatro na Escola”. Uma dessas modalidades de exibição de episódios bíblicos ficou conhecida também como Presépio de Fala.

> Armava-se um barracão ao ar livre, no Largo do Bonfim, na Barra, no Rio Vermelho, na Graça, etc., ou em casas particulares. Um grande pano de bôca com uma abertura dava ideia da bôca de cena do pequeno teatro com o respectivo tablado, fingindo palco. Ao fundo, uma vista da cidade. Na parte posterior a esta, ficavam as pessoas que falavam, cantavam, sambavam e os encarregados de fazer os movimentos dos bonecos, com o auxílio de cordéis. O Presépio de Fala costumava funcionar além do Natal, na Festa do Espírito Santo, no Sábado de Aleluia e no domingo de Páscoa. Um côro de vozes, com acompanhamento de flauta, pandeiros, castanholas, canzás e violas, dava comêço à função, cantando. Ao levantar-se o pano, aparecia o Padre Eterno, no ato da criação do mundo; vinha em seguida a expulsão do Paraíso, a

> divisão das Terras, Caim e Abel, o Dilúvio e Noé… Satanás, que apareceria várias vêzes, chamava-se também Compra-Barulho. Terminava a representação com um soberbo samba. "O trabalho", acrescenta Manuel Quirino, "era realmente interessante, produzindo a ilusão tanto quanto possível na época, e aproximadamente dava a ideia de um cinema primitivo". Sorrimos hoje do singelo tom "blasé" do simpático Manuel Quirino, como sorria êle da singeleza daquele espetáculo, cuja tradição lamentamos não ter sido conservada (Obry, [s/d], p. 27).

Olga Obry cita também uma crônica encontrada na edição de 10 de janeiro de 1896 do jornal "Estado de Minas". Nela, Afonso Arinos relatou o trabalho do marionetista José Ferreira que possuía como obra principal uma peça chamada "A Criação". A peça contava com bonecos e um maquinário para mostrar a gênese do mundo, o pecado de Adão e Eva e o Dilúvio da Arca de Noé (Obry, 1956, 27-28).

Outra característica a ser debruçada sobre o teatro de bonecos é a proximidade com a área da arte circense, embora o termo "circo" em específico não fosse tão utilizado[17]. Existem diversos números como o de palhaço e de destreza física que foram relatados pela imprensa da época. Os grifos não são originais e apenas foram postos como forma de destacar a arte da marionete no espetáculo da Companhia.

> Theatro do Salão do Paraíso
> Entrada pela rua dos Invalidos
> Companhia gymnastica dirigida pelo artista Pedro de Assis
> Hoje quarta-feira 7 de maio de 1856 terá logar a 2ª repetição dos trabalhos gymnásticos e **bonecos** que foram muito applaudidos no domingo, os quaes foram muito applaudidos no domingo, os quaes principiarão da maneira seguinte:
> 1ª parte. Volteio corrido por toda a companhia
> 2ª parte. O Sr. João sobre duas argolas perpendicular, executará difficeis trabalhos, finalisando com a carreira dos antipodas.
> 3ª parte. Os tres Alcides Romanos no Egypto.
> 4ª parte. Equilibrios de armas e bayoneta- caladas, de adarme 17 e outros objectos, executados por um jovem de 12 annos.
> 5ª parte. O homem elastico ou o caixão mysterioso, pelo jovem Pacheco.
> 6ª parte. Difficil trabalho sobre a columna de giro, executado pelo director e finalizando com a veloz carreira.
> 7ª parte. Os dous Hercules, executados pelos Srs. Joao e Marcos.
> 8ª parte. O marinheiro inglez sobre pernas de páo fará difficeis trabalhos, e findará dansando a polka Lulú sobre uma só perna.
> 9ª parte. Trabalha o engraçado **theatro de bonecos.**
> 10ª parte. Finda o divertimento com a engraçada pantomina-o Arlequim ou o Papa-moscas.
> O director espera a concurrencia do respeitavel publico, a quem se confessa summamente agradecido. Entrada 1$. Os meninos 500 rs. Principiará ás 7 ½ horas.
> N.B. Tem logares separados para os ilustres Srs. Chefes com suas famílias.
> (Theatro do Salão do Paraíso, 1856, p.4, grifo nosso)

17 A relação do boneco com o circo pode ser percebida mesmo depois do século XIX. Há toda uma tradição de ventriloquia presente nesses espetáculos até os dias atuais, que merece ser estudada com maior profundidade.

As festas também eram eventos em que se podia perceber a presença do teatro de bonecos. Estas integraram à sua programação um conjunto de atrações com o intuito de prestar homenagens ao tema principal da festividade em questão. Assim, encontram-se os traços de arte da animação da marionete nessas circunstâncias e com uma série de outras atividades que também contribui para a construção de todo um cenário social da época.

> Grande manifestação de apreço ao coitado e intelligente Faustino, organisado pela Exma, Dona M. Uri e, de uma primorosa corôa de martyrios feita toda de aspas. Hoje, ás 4 horas, terminando o divertimento com grande patinação pelos amadores F., A., M. U., F. P.; nos intervallos haverá muita cachaça, misturada de protestos de maor e arrependimento, fidelidade perpetua, concerto de violão, terminando com um grande Sampar minha negra, musica original do professor Francelino. Entrada 240 rs.
> (Theatro de Bonecos, 1878, p.4)

Como pode ser analisado, o teatro de bonecos não está associado somente ao público infantil como o senso comum costuma acreditar. Na notícia, ele está creditado como um tributo a Faustino e envolvia todo um cerimonial que incluía dança, bebida alcoólica e música. Também se registra concertos de violão com a temática negra presente evidenciando os aspectos raciais nesse espetáculo.

Para além desta, existem os mais diferentes grupos associados ao carnaval e às outras festas populares, realizando uma programação diversa (o que inclui o teatro de bonecos) para as suas celebrações. A fonte a seguir é um outro exemplo de como o teatro aparece com o intuito de prestar homenagem. Nesse caso em específico, há a comemoração da inauguração do estandarte.

> Auxiliada pela sociedade de musica Recreio da Ponte de Pedra eu grupo do Club Mephistopheles Bilontras Carnavalescos, que inaugurará n'esta occasião o seu estandarte.
> Duas bandas de musica
> tocarão durante o festival, que começará ás 4 horas da tarde, constando das seguintes diversões:
> 1º- Leilão de prendas em um vistoso coreto
> 2º- **Theatro de Bonecos Automaticos**
> 3º – Exhibição do Phonographo ou machina que falla, ri, canta e chora!
> 4º- Bandeiras, foguetes e fogueiras
> 5º- Illuminação electrica
> 6º- Grande marcha auac flambeaux, até à caixa d'agua.
> 7º- Grande fogo de artificio ás 10 horas.
> Durante o dia, até ás 6 da tarde, trabalhará o bond electrico.
> Haverá bonds extraordinarios até o fim da festa.
> Nictheroy, 14 de agosto de 1834.
> A Comissão.
> (Grande Festival no Fonseca […], 1884, p.5, grifo nosso)

Os grupos que estavam comprometidos com o carnaval não organizavam

comemorações apenas no início do ano. Haviam diversas festas celebradas ao longo de todos os meses, a qual o teatro de bonecos surgia como um divertimento para os convidados.

> Club dos Destemidos- Os denotados Destemidos preparam para o dia 9 do futuro mez uma festa que deve ser mais uma victoria para os alegres folgazões da rua Haddock Lobo.
> O programma da festa é supimpinha, pois além da banda de musica que tocará no creto, teremos patinação, **theatro de bonecos**, sob direcção de Ferrinho, touradas dedicadas ás crianças e reunião familiar. Nesse dia será inaugurado o novo mastro, onde será hasteada a bandeira do club.
> A directoria, composta dos seguintes cavalheiros, muito se tem esforçado pelo engrandecimento e prosperidade dos Destemidos:
> Presidente- Manuel Lopes Ferreira; 1º secretario- José Lazary Filho; 2º secretario- Antonio Pereira da Silva; 1º thesoureiro- Luiz Manuel da Silva; 2º thesoureiro- Oscar Macedo; 1º Procuraodr- Jorge Lazary; 2º procurador- José I. De Brito.
> A´s 2 horas da tarde do mesmo dia realisar-se-á a assembléa geral para eleição do vice-presidente e tratar-se do Carnaval de 1903.
> (Theatro e […], 1902, p.2, grifo nosso)

As festas são plurais e poderiam ter cunho totalmente diferentes entre si dependendo de quem organiza, como organiza e com qual intuito. Na edição de 30 de março de 1889, a Gazeta de Tarde (RJ) publicou um chamado para as pessoas participarem das exposições patrocinadas por um empresário que possuiu o objetivo de exibir produtos e mercadorias. Como pode ser visto abaixo, muitas destas estão associadas à lavoura e ao comércio de gado traziam consigo um amplo conjunto de atividades destinadas ao lazer com o aval do poder público.

> Será marcada a inauguração das grandes e imponentes festas de exposição, mercados e feira franca, bazares e divertimentos diversos, bem assim uma grande raia com diversos divertimentos sob a denominação
> Follies Champêtres
> Para corridas a pé, velocipedes e patins, **theatro de bonecos**, de cançonetas, musicas, jogos romanos, etc., etc.
> Premios aos expositores de industrias nacionaes e productos da pequena lavoura
> Grande Feira de Gado e animaes a cargo do conhecido sr. Enéas Pontes
> É a primeira empreza desta ordem que se estabelece nesta Corte, por um contracto legal com a Illma. Camara Municipal, sob sua immediata fiscalizasação e não podendo ter concurrencia de festas semelhantes, durante dois annos, na cidade e arrebaldes.
> Os interessados que marcaram locaes para exposição, bazares e divertimentos queiram comparecer no escriptorio da empreza para quitarem-se e não cahirem em comisso.
> (Empreza de exposição municipal […], 1889, p.4, grifo nosso)

O poder público organizava também diversas festividades em honra a determinadas datas comemorativas oficiais. No jornal “O Mercantil”, em 18 de abril de 1888, foram publicados os gastos com a comemoração da emancipação da cidade de Petrópolis. Entre esses gastos, há uma quantia reservada ao teatro de bonecos. Percebe-se que se comparada aos

outros, a verba destinada era menor, no entanto é importante ressaltar que, de qualquer forma, houve um destaque para esse tipo de arte.

> Em seu n.20, de 15 do corrente, publicou o Correio Imperial o balanço da receita e despeza effectuadas para o grandioso fim da libertação desta cidade.
> Ei-lo:
> Receita
> Donativo de Suas Altezas.....1:000$000
> Donativos entregues a Sua Alteza Imperial.... 18:500$000
> Recebido das escolas de Mm. Viard, D.Cornelia David, Sr. Jorge F. Schorsch, D.Emiliana Torres, D. Isabel de C. Barbosa e D. Emilia Pinto R. Darbely.....96$240
> Varios outros donativos..... 166$000
> Baile em 11 de fevereiro no hotel de Bragança..... 2:155$000
> Bando precatorio em 12 de fevereiro..... 514$790
> Baile popular em 13 de fevereiro no salão da Floresta.... 513$080
> Baile de crianças em 14 de fevereiro no Pavilhão Horticola..... 796$500
> Theatro no salão da Floresta..... 54$000
> Baile em 14 de fevereiro no hotel de Orleans..... 594$000
> Concerto de 26 de fevereiro no hotel de Bragança.... 1:355$000
> Baile Popular de 26 de fevereiro no salão da Floresta.... 171$400
> **Theatro de Bonecos.... 15$000**
> Baile Popular na Cascatinha.... 195$960
> (A Emancipação em Petrópolis, 1888, p.2, grifo nosso)

Podem ser citadas diversas notícias de jornais em que comemorações públicas contavam com a presença do teatro de bonecos como uma forma de divertimento para um público mais amplo. Segundo consta no jornal "A República", no dia 11 de novembro de 1892, preparava-se uma série de programas, entre eles o da arte da animação, para celebrar o terceiro aniversário da proclamação da República.

> Grande Kermesse
> Com feira Franca por 30 dias
> Vasta Praça da Republica
> Para solemnisar o terceiro anniversario do glorioso dia 15 de Novembro
> Em que será inaugurada, constando de fogo de artificios, musicas, **theatro de bonecos**, estradas de ferro, cavallinhos, tiro ao alvo e uma infinidade de sorpresas.
> Quem quiser arrendar terrenos para construcção de barraquinhas, dirija-se ao sr. Augusto José Ribeiro.
> Rua Treze de Maio n. 172 A
> Que é o encarregado da construcção e embelesamento do pavilhão central
> (Grande Kermesse, 1892, p.4, grifo nosso)

O teatro de bonecos também esteve no orçamento público de outras cidades como a de Antonina (PR). Essa prestação de contas públicas aparece de forma esporádica no jornal "A República" e nela sempre há uma verba municipal destinada aos chamados divertimentos públicos, que acaba incluindo a modalidade de manipulação de bonecos.

> O Coronel Libero Guimarães, Prefeito Municipal do Antonina.
> Faço saber que a Camara Municipal decretou e eu sanciono a seguinte lei do Orçamento
> (…)
> Idem, idem para cosmorama, theatro de bonecos, exposição de vistas ou outro qualquer divertimento publico, cada um.....5$000
> (Lei Orçamentaria n.72 de 3 novembro de 1907, 1907, p.5)

Ao contrário do que se pode imaginar, nem todo grupo de teatro de bonecos apresentava perambulando pelas ruas e praças. Alguns possuíam lugar fixo com prédios construídos com a finalidade de abrigá-los como mostra a notícia do Jornal do Commercio (RJ), do dia 26 de dezembro de 1883, que revela a existência de um teatro de "bonecos authomaticos" chamado Philomena Borges na rua do General Caldwell. Em São Paulo, na avenida Rangel Pestana, houve um que teve dificuldades em funcionar plenamente devido à ausência de uma licença ofertada pela prefeitura. Assim, para além da existência desse prédio, a partir da fonte destacada abaixo, é possível identificar a existência de uma regulação para o funcionamento dessa arte. Esse alvará é citado em outras referências e pode constituir uma documentação valiosa para o estudo da marionete.

> Como se recusasse o sr. Achille Greco, proprietário do Theatro de Bonecos na Avenida Rangel Pestana a effectuar o pagamento do imposto de estacionamento a locação, e não tendo o mesmo alvará de licença, o sr. dr. Prefeito municipal mandou suspender hontem os espectaculos.
> Os lançadores Jorge Nascimento Rocha e Eduardo Wolff executaram a ordem, multando o sr. Greco em 208, de accordo com o artigo 24 da tabella de impostos, lavrando ainda o auto de apprehensão dos bonecos existentes no theatro.
> Para essa diligencia os lançadores requisitaram força do 2º subdelegado do Braz.
> (Como se recusasse [...], 1899, p. 1)

Toda essa documentação ainda carece de uma análise mais profunda. São poucos os estudos sobre o teatro de animação do século XIX no Brasil e muitas dessas fontes como os alvarás de funcionamento e orçamentos de cidade sequer foram explorados em pesquisas acadêmicas. Logo, existem diversas lacunas que mereceriam uma atenção maior para um entendimento mais completo dessa arte nas terras brasileiras e que podem revelar um panorama muito mais rico do que se tem atualmente. Diversos nomes acabaram por ser negligenciados pela cultura acadêmica da época, o que acaba também resvalando para os dias atuais.

Para além de edifícios temáticos e espetáculos, uma figura que acabou ganhando proeminência a partir do seu trabalho com teatro de bonecos foi Joaquim Duarte Telles. Este personagem tão pouco conhecido nos estudos acadêmicos surge em várias notícias dos jornais

do Rio de Janeiro do século XIX. O seu grupo estava vinculado a diversas atividades envolvendo também o universo circense.

> Hoje segunda-feira 4 de junho de 1855
> Beneficio do Joven Adrião, que faz os papeis de dama
> Para este beneficio a companhia do Telles pretende-se esmerar o mais que puder, principalmente no gostoso theatro de bonecos, executando também o Telles a arriscada scena verdadeira de engolir a espada de ferro. A ordem do divertimento será annunciada no cartaz da porta, e principiará ás 7 e meia horas da noite.
> O beneficiado conta com a protecção do respeitavel publico, a que promette ser grato.
> (Companhia do Telles, 1855, p.4)

Um comentário a ser destacado é o do Jornal "A Nação" (RJ), no dia 29 de julho de 1872. Nele o escritor lamenta o fato de Telles não estar mais vivo e que, com sua morte, a própria arte havia entrado em decadência. O texto segue elogiando os seus feitos e lamentando os tempos que já se passaram.

> Que saudades tivemos da nossa infancia!
> As barracas de hoje já não são as mesmas de outr'ora.
> Falta ali o que falta ao partido liberal- uma cabeça!
> Falta-lhes o Telles.
> Entrámos no theatro de bonecos, e com dôr vimos que aquella arte tambem prostituio-se como as outras.
> O classico caboclo, com o facão sempre em punho a ameaçar a cara dos interlocutores, e a cabeça de aguardente à tiracolo, é um pallido arremedo do seu Gregorio dos tempos que lá vão.
> O caboclo Telles fazia versos deliciosos, dansava magistralmente o fado, e tinha um pigarro especial, que morreu com o seu crador.
> Pôde-se dizer que o Telles creou aquelle typo popular, como o Sr. Galvão creou o Mephistopheles do Fausto.
> Então as barracas estendiam- e quasi em frente à Igreja de Sant'Anna, no logar, onde se levanta hoje a estação da estrada de ferro de D.Pedro II.
> Ao lado da Igreja havia o Imperio, theatro das glorias do Gostoso, de saudosa memoria.
> O Gostoso era o leiloeiro typico daquelles tempos,
> Quando envergava a opa do Divino, e apparecia na plata-fôrma do Imperio apregoando um casal de pombos batedores cheios de fitas, ou alguma rosca, solemne exclamação partia de todas as bocas.
> (Argesilão, 1872, p.1)

Nesse trecho, pode-se perceber que Telles era uma pessoa não-branca e que, mesmo com a estrutura racista que predominava na época, conseguiu o seu espaço no mundo do divertimento, estando presente nos escritos de jornais por décadas. Algo que contrasta profundamente com a ausência de discussões e informações em revistas especializadas em arte. Isso mostra também a distância da Academia[18] em relação aos costumes e práticas de

18 Academia entendida aqui como o conjunto de "homens de letras" e os seus trabalhos escritos. Ainda que pudesse haver pessoas de uma elite cultural que gostasse dessa modalidade teatral, não houve estudos aprofundados sobre ela nesse período. Assim, para conhecer o teatro de bonecos do século XIX, torna-se

grande parte da população. Havia uma noção de Alta Cultura que hierarquizava sobre aquilo que era produzido pela sociedade indicando o que deveria ou não ser estudado. Essa Alta Cultura era também um símbolo de status acessado por uma elite. Logo, muitas práticas populares e cotidianas acabaram sendo negligenciadas pelos estudos sociais, ainda que estas pudessem ter tido bastante visibilidade para os habitantes do período.

Para além da recorrência de Telles, também é perceptível a existência de barracas, as quais exibiam espetáculos de manipulação da matéria e que ocupavam o cenário urbano perto das Igrejas. Ou seja, era algo muito presente dentro dessa sociedade e no cotidiano das pessoas formando todo um circuito voltado ao lazer.

Apesar de toda essa cultura que envolvia a arte do boneco, nem todo o espetáculo era visto com bons olhos pela população. Havia uma censura bastante balizada a partir de marcos moralizantes e de cunho religioso presente na época e que procurava limitar temas considerados sensíveis.

> "Com pasmo assistimos em um pequeno theatro de bonecos, scenas que bem revellam o estado de desmoralisação que caminha o paiz.
> "Na cidade de Taubaté onde observamos em sem sua população todos os costumes religiosos, deixou-se representar naquelle pequeno theatro scenas improprias aos bons costumes de um povo moralizado.
> "Um composto de bonecos com as vestes de sacerdotaes de conegos e outros sacerdotes da Egreja, dentro de um pequeno recinto com a cruz alçada representando um templo sagrado, ahi batucabam o fandango com bonecas que representavam as filhas de Jerusalém!
> "E o que mais nos admiramos foi o eynismo com que a maxima parte dos espectadores applaudiam freneticamente este escandalo atirado à nossa Santa Religião.
> "Pedimos à autoridade competente providencias sobre este abuso que tanto nos deshonra".
> O Correio de Taubaté presta um bom serviço à Religião censurando taes abusos e chamando para elles a atteação da autoridade civil.
> (Escandalo, 1875, p. 4)

O que causou espanto aos editores da revista foi o fato de haver uma dança festiva em uma cena fictícia cujo contexto era algo religioso. O fandango dos bonecos com os aplausos acaloradas da plateia eram atentados contra a seriedade exigida em um ambiente sagrado. Isso bastou para que se procurasse as autoridades para fazer algo a respeito. Esta questão moral é algo recorrente ao se compreender a forma como a censura se dava.

Na coluna seguinte, Artur de Azevedo conta a sua experiência de ida a um teatro de bonecos em que ele levava a sua filha para assistir uma peça. No entanto, antes que acabasse, ele saiu do espetáculo indignado pelo o que a peça exibira e condenando o Conservatório

necessária a análise de outras fontes para além das revistas de ciência ou arte.

Dramático por não realizar a sua fiscalização, ao seu ver, de modo correto. O Conservatório foi uma instituição de controle da produção teatral e que autorizava o funcionamento das apresentações. Conforme pode ser visto no relato adiante, o próprio Artur de Azevedo foi vítima da censura por esse órgão. Apesar disso, não se criticou a censura propriamente dita, mas a forma como foi aplicada.

> Veio depois o Theatro Automatico, e, por ultimo, o que há dias se inaugurou, tambem no jardim do Polytheama, não sei si com ou sem Minhoca, e que escede, dizem, tudo quanto se tem visto no genero.
> Levado pela curiosidade... da minha pequena, dirigi-me uma das noites passadas ao tal Automatico.
> Está construído no quintal de um estabelecimento de banos à praia do Flamengo.
> O emprezario d'esse estabelecimento, inaugurando um theatro de bonecos em o próprio quintal de sua casa, naturalmente quiz aproveitar as noites que a sua industria lhe deixava completamente livres.
> Até ahi não lhe vejo mal.
> Representava-se, porém, a Festa da Gloria, e eu fui obrigado a retirar-me, com a pequena, ao fim do 1º acto, como SS. Magestades quando pela primeira vez se representou no Sant'Anna a Flor de Liz.
> Imaginem que na Festa da Gloria há entre outras coisas, um dialogo de amor entre um frade e uma preta, dialogo constantemente interrompido por beijos, abraços e desaforos quejandos!
> Em peças, destinadas exclusivamente ás crianças, misturam-se ingredientes de tal natureza, tão grande e tão perversa é a dose de toleima dos respectivos auctores!...
> Parece-me que o Conservatorio Dramatico devia ser ouvido sobre as representações desses theatros infantis.
> Porque motivo é recusado o Escravocrata, que o Sr. Urbano Duarte e eu escrevemos para a "gente grande", sem a maldosa intenção de mostra-ás crianças e ás meninas solteiras as "pustulas" de nossa sociedade, e é permittida, sem a presença, ao menos, de uma autoridade qualquer, que se ensine às criancinhas o que só ellas podem saber por um instinto precoce e poderoso do mal?
> (Festa da Glória, 1884, p.2)

Artur de Azevedo e Urbano Duarte escreveram uma dramaturgia de cunho abolicionista a qual denunciava as mazelas da instituição escravista. A peça chamada "O Escravocrata", no entanto, foi censurada pelo Conservatório por tratar de temas polêmicos e com eventos ousados como uma sinhá que trai o seu marido com um homem negro e uma revolta armada contra o fazendeiro. Todavia, apesar de ser acossado pelo Conservatório, o autor não defende a sua extinção e sim que a instituição assuma uma outra postura: a de defesa da criança e da "*menina solteira*". O teatro de bonecos chocava com uma certa ideia de infância que estava se postulando[19] ao mostrar uma cena de amor entre "*um frade e um preta*".

19 A ideia de infância é uma construção histórica criada com a ascensão da burguesia que remodelou o conceito de família. A criança não era vista como um mini adulto, mas alguém que precisava da supervisão de um adulto e que era dependente deste. Assim, surgiu todo um discurso de defesa da infância que vai se consolidando ao longo do século XIX e XX. O depoimento de Artur de Azevedo exemplifica esse processo. Processo este que, posteriormente, tornou-se muito caro ao teatro de bonecos.

Um outro texto que permite uma interessante análise a respeito da censura do teatro de bonecos foi um que foi publicado no Diário de Notícias (RJ) em 1872. Ele é uma crítica às ações do Conservatório do senhor João Alfredo e um ataque contundente ao aparato repressor da polícia.

> O Conservatorio foi creado para gerar um theatro normal, brazileiro; ora um theatro normal, brazileiro, não nasce de palavras de um ministro, postas núm papel, e menos da approvação de peças anti-brazileiras.
> Por consequencia, eu francamente me dirigiria aos taes da conservação e lhes diria:
> "Vós nada tendes feito, e nada fareis. Quem não tem cão caça com gato; deixai-me, portanto mostrar os meus bonecos. Diga a Europa, diga o mundo inteiro ao menos, que se nos faltam outras cousas, não nos faltam bonecos déngonço até com farda de ministro.
> Creio que o Conservatorio se conservaria apesar de uma approvação em caso tal.
> Mas a polícia! Hoc Opus!
> Sabem todos que a polícia arvorou o pendão de guerra aos capoeiras. Ora, movendo-se, por angoços, os meus bonecos certamente seriam por ella considerados capoeiras, não haveria salvação para elles.
> Detidos, como leval-os à scena?
> (…)
> França é a nossa mestra, não será intenção do Conservatório que seja francez o nosso theatro normal!
> A língua já anda tão afrancezada!
> (Theatrinho de bonecos, 1872, p.1)

Nestes escritos, há uma defesa da valorização do teatro nacional brasileiro e de que a arte do boneco poderia se apresentar como parte constitutiva da identidade do país. O Conservatório, no entanto, segundo o autor do texto, impediu esse desenvolvimento por estar muito associado a uma cultura europeia, principalmente francesa. Assim, o projeto de censura acabou por limitar uma série de espetáculos produzidos em solo pátrio, algo visto como problemático já que o boneco brasileiro não teria nada de inferior se comparado aos de outras partes do mundo.

Mesmo que o Conservatório passasse a ter um outro olhar para o teatro, ainda assim enfrentaria a repressão realizada pela instituição policial. É interessante perceber que a perseguição aos bonecos realizados pela polícia é comparada às perseguições realizadas aos "capoeiras". Ambos sofreriam com detenções arbitrárias e com pouco direito à defesa.

Aliás, muitos estudos sobre a cultura popular no Brasil são realizados a partir da documentação encontrada em delegacias de polícia[20]. Isso mostra como o Estado Nacional

20 Essa é uma afirmação sustentada pela pesquisadora Izabela Brochado no filme que acompanhou o processo de registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como patrimônio imaterial da cultura brasileira. O seguinte documentário pode ser acessado através do seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=lOtm7HflEMM&t>.

compreendia aspectos da cultura como objeto de repressão e que deveria ser contido. Isso impactou a forma como se constituiu um campo de pesquisas sobre o tema. Em um primeiro instante, a animação não era alvo de interesse de estudos do ponto de vista das instituições e da ciência. Afinal, grande parte das fontes foram "aprisionadas", literalmente. O fato de muitas delas não estarem em um arquivo orientado para a pesquisa acadêmica dificulta também o acesso dos estudiosos a elas.

Os estudos sobre teatro de animação no século XIX ainda continuam bastante incipientes. Luís Edmundo conseguiu uma certa proeminência nessa área por ter escrito um capítulo referindo-se a esse tipo de teatro em sua obra sobre o cotidiano do Rio de Janeiro[21]. No livro, "O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis- 1763- 1808" (escrito originalmente em 1932), o autor cita a existência de três tipologias de uso de marionetes: os títeres de porta, os títeres de capote e os títeres de sala. Nesse estudo sobre o chamado teatro de Bonifrates, é mostrada a forma como se adequavam no espaço e montavam as suas apresentações. Alguns perambulavam pela cidade armando estruturas móveis, de tal modo a se constituir como um homem palco, e outros já possuíam uma sala mais bem definida para os seus espetáculos. Este é um capítulo não muito grande e sequer constitui como algo central na obra de Luís Edmundo. Apesar disso, ele surge como uma referência a diversos estudos que procuram fazer uma análise sobre o passado da arte da animação. Não raras as vezes, como sendo o principal texto (ou o único) para se tratar sobre o século XIX em panoramas históricos[22]. O fato de haver uma recorrência dele mostra que este se tornou um clássico, mas também a dificuldade de muitos realizarem um estudo que vá além dos marcos estabelecidos por Luís Edmundo. Torna-se, portanto, necessárias maiores investigações sobre o período sobre o período que utilizem fontes primárias e acervos documentais para identificar as características do teatro daquele tempo. Um novo olhar sobre esses dados pode revelar uma série de aspectos que não estão vislumbrados na atual historiografia ou no estudo de Luís Edmundo.

Os esforços realizados no presente capítulo de compilar informações do teatro do século XIX, busca compreender as possibilidades de investigação acadêmica que foram negligenciadas devido uma concepção de nação que, por sua vez, organiza os aparatos

21 Para além deste capítulo, Luís Edmundo também realizou uma palestra sobre teatro de bonecos em 1931 (Theatro de bonecos, 1931, p.6). Tratava-se de todo um conjunto de falas que era divulgado na Rádio Sociedade Mayrink Veiga e que tinha como tema o Rio de Janeiro na época da colônia. Isso não deixava de ser um prelúdio e uma divulgação do seu livro que viria ser publicado um ano depois.

22 A própria clássica e reconhecida análise de Hermilo Borba Filho, em seu livro "O Espírito e Fisionomia do Mamulengo" (escrito originalmente em 1966), utiliza-se quase que integralmente desse capítulo de Luís Edmundo ao realizar o seu panorama histórico sobre a marionete.

institucionais de repressão, de cultura, de educação e de pesquisa científica. Para além disso, foi possível toda uma construção narrativa sobre a época do Império que traz à tona questões como os aspectos raciais envolvendo a arte, a hibridação do catolicismo com traços de uma cultura afro, a censura de temas vinculados às marionetes, dotações orçamentárias de municípios para a organização desses espetáculos e muitos outros aspectos que não foram contemplados na obra "O Rio de Janeiro na época dos vice-reis", mostrando uma gama variada de elementos sobre o período. Isso não serve de maneira alguma para deslegitimar o trabalho de Luís Edmundo que continua sendo uma referência até os dias atuais, mas sim de fazer uma análise crítica de seu texto e de acrescentar novos dados à produção historiográfica.

A historiografia brasileira de teatro surgiu bastante influenciada pelas obras de literatura que concediam ao menos um capítulo para tratar sobre a dramaturgia. São obras que foram escritas por Sílvio Romero ("História da literatura brasileira", de 1880), por José Veríssimo ("História da literatura brasileira", de 1916) e Ronald de Carvalho ("Pequena história da literatura brasileira", de 1919). Pela própria natureza do estudo realizado, estes não se focaram na análise da cena propriamente dita, mas sim nas palavras grafadas das páginas de um texto. Nessa dinâmica, eram valorizados, sobretudo, os dramas em detrimento de outras formas artísticas, como o do teatro de bonecos (Leite, 2013).

Mesmos livros de história do início do século XX que possuíam como tema principal a arte teatral não destacam os espetáculos de animação realizados nos anos anteriores. Dentre essas obras, pode-se citar "O theatro brasileiro" (de Henrique Marinho, escrito em 1904), "O theatro no Brasil" (de Múcio da Paixão, escrito em 1917 e editado em 1936) e "História do teatro brasileiro" (de Carlos Sussekind de Mendonça, escrito em 1926). Essas obras tiveram uma importância em destacar alguns aspectos do fenômeno teatral para além da literatura. Havia, por exemplo, reflexões sobre o espaço teatral com a apresentação de alguns edifícios. Apesar de suas inovações, as marionetes ficaram um tanto distantes desses livros que discutiam o teatro de uma forma geral. Todos esses escritos, contudo, contribuíram para estruturar o estudo do passado formando balizas para a compreensão atual sobre o tema (Leite, 2013).

O processo de fundação da nação brasileira deu-se através da égide de um modelo escravagista em que uma grande parte da população não era considerada cidadã ou considerada como elementos inferiores. Conforme explicado anteriormente, o modelo civilizacional que inspirou a formação do país negligenciava aspectos culturais autóctones do

próprio território que constituía o Brasil e percebia a Europa como um norte a ser seguido. É importante ressaltar que, apesar dessa bússola, nem tudo do Velho Continente era entendido como algo benéfico para esse mundo que se construía. Ideias subversivas que questionavam a estrutura administrativa eram tratadas como alheias ao povo brasileiro e sem enraizamento na cultura brasileira[23].

O teatro de bonecos brasileiro surgiu com um forte apelo popular e com as marcas que a sociedade imperial considerava como aspectos de uma barbárie a ser superada ou como algo menor, não merecendo amparo do poder público. A partir das notícias, é possível perceber a conotação racial que marcava essa expressão cultural, tanto no que refere aos bonecos usados quanto aos seus manipuladores. Em uma sociedade com o desejo de "embranquecer-se", não havia o ensejo necessário para estudar essas práticas. Para além da precariedade das instituições de pesquisa e educação de um território que foi concebido para se tornar uma colônia (e não uma nação), o regime escravagista e o pensamento racista fizeram com que a produção científica nacional fosse atravancada. A formação social do Brasil influenciou a trajetória de como se deu a pesquisa no país, afinal as condições que se dão o trabalho do pesquisador não são apenas determinadas por características individuais, mas também pelos aspectos materiais que o circundam. Outras eram as condições de outros países que, ao invés de ignorar, passaram a destacar suas próprias práticas populares para se reafirmar enquanto nações. Nestes há uma produção teórica sobre o Guignol (França), Pulcinella (Itália), o Punch & Judy (Inglaterra)[24], o Kasperle (Alemanha), Petrushka (Rússia), Kasparêc (Áustria), Jan Klaassen (Holanda), entre outros.

O século XIX constituiu um processo de reafirmação da categoria "povo" e de publicação de diversas coletâneas de histórias, contos, músicas, canções de caráter "popular" que tinham como intento expressar o "espírito" de uma nação. Ao analisar o teatro de bonecos

23 Essa é uma dinâmica estudada por Roberto Schwarz em seu texto denominado "Nacional por subtração" (2007). A mesma elite político-econômica que compreendia determinados aspectos culturais estrangeiros como a ópera e o teatro realista como símbolos de civilidade a serem adotados percebia outros como o socialismo e o anarquismo como algo que não deveria estar presente nas terras do Brasil por justamente não ser algo nativo. Assim, para Roberto Schwarz, a questão não é "copiar" ou não elementos do exterior, afinal a relação de trocas é inerente a toda sociedade e não é possível clamar por uma cultura "pura". A preocupação do autor torna-se muito mais saber qual grupo social está incorporando essas ideias, quais são as ideias e por qual finalidade elas estão sendo incorporadas.

24 A influência do Punch & Judy na cultura inglesa é tão forte mesmo nos dias atuais que, em um concurso realizado no século XXI, este foi considerado como um dos dez ícones que simboliza a Inglaterra. Ou seja, a identidade inglesa está associada a esse pequeno teatro de marionetes. Isso faz com que haja toda uma preocupação especial por parte de políticas do Estado para salvaguardá-lo e fomentá-lo. Algumas ações podem ser pontuadas como, em 2002, em que surge uma tiragem de selos com figuras do Punch & Judy. Em 2004, o titiritero John Styles recebeu o prêmio de Membro da Ordem do Império Britânico e, em 2005, houve o fomento de um projeto de escrita de novos roteiros para esse teatro de bonecos popular (Edwards, 2018).

na Itália, John McCormick (2018) afirma:

> Há um paralelo que pode ser traçado entre o culto do pupi, interpretando materiais heroicos na Sicília, e o despertar da consciência nacionalista em outras partes da Europa, mais notadamente na Irlanda e na Finlândia. Entre 1858 e 1860, Gustavo LoDico, um professor de escola primária com pouca educação, publicou seu Paladini di Francia, um compêndio de estórias dos ciclos Carolíngios e Arturianos, trazendo uma forte influência de Ariosto, Boiardo e Pulci. Gradualmente, ele tornou-se um tipo de vade-mecum para os pupi, oferendo-lhes uma fonte própria de material sobre cavalaria (McCormick, 2018, p. 42).

Havia nisso tudo também um desejo de construir uma nova ordem diferente do que viviam antes e que era marcada por uma cultura aristocrática e por uma série de regras de conduta. O modelo de uma arte clássica era questionado em prol de uma maior liberdade das formas e o jeito de se expressar de outras camadas sociais que não pertenciam a esse mundo da Corte e da política institucional foi entendida como ideal. Goethe, por exemplo, chegou a escrever uma comédia para títeres chamada "A feira de Plundersweiller" e a sua obra magna, "O Fausto", foi inspirada por uma peça medieval de bonecos.

> Goethe também se rebelava contra as regras do teatro clássico e escreveu: "A unidade espacial parecia tão opressora como uma prisão, as unidades de tempo e ação como pesados grilhões sobre nossa imaginação". O teatro de bonecos e peças de mistério suscitavam interesse justamente por ignorarem essas unidades. Assim se deu com Shakespeare, traduzido por Tieck e Geijer e objeto de um ensaio de Herder. (Burke, 2010, p.34)

A famosa romancista do século XIX, George Sand (pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin), creditava grande parte do seu trabalho ao teatro de marionetes de seu filho. Os dois escreviam peças e fabricavam os bonecos para a encenação. Trabalho esse que ela não tratava como se fosse insignificante e que, inclusive, fazia críticas sobre como poderia melhorá-lo. Conta-se até mesmo que as dramaturgias dos grandes teatros de Paris escritas por ela foram primeiramente testadas nesse pequeno palco de arte da animação (Obry, 1956, p. 24-25).

Tratava-se de uma redescoberta da categoria popular e o estudo do teatro de bonecos esteve inserido em todo esse processo. Peter Burke (2010) salienta que esse movimento teve uma força maior, em seu início, de países periféricos da Europa, como Espanha e regiões da Alemanha, que não estavam tão afetados pela cultura do iluminismo. No entanto, esse olhar sobre o passado e sobre as tradições marcaram grande parte do continente produzindo diversas obras escritas que visavam a pesquisa e a salvaguarda dessas práticas culturais.

Podem ser citados os estudos de Thomas Shap sobre os bonecos gigantes do teatro medieval, de Charles Magnin que realizou um dos primeiros trabalhos de história do teatro de bonecos da Europa e de Richard Pischel que atenta para os pontos de contato entre o Teatro de Bonecos da Europa e da Ásia (Bell, 1997, p. 16-17).

Foi nesse momento também que surgiu com bastante intensidade o estudo relacionado ao folclore. Ainda que muito do trabalho desses folcloristas tivessem a perspectiva de preservar algo que supostamente seria superado pela marcha da civilização e do progresso, as suas ações permitiram uma importante compilação de dados sobre bonecos e essa sociedade.

Para além de ressalvar esse patrimônio, a técnica da manipulação de matéria foi usada para as reflexões em torno do próprio teatro em geral. Esse ideário acompanhou as tendências realistas/naturalistas do final do século XIX e as vanguardas do início do XX. Não era apenas um resgate romântico das tradições de um passado, mas também o seu uso para responder às demandas do presente. Cabe, então, uma reflexão sobre como a animação era entendida em um lugar que teve uma formação sociopolítica bem distinta da do Brasil. Na Europa, desenvolvia-se estudos, ainda que incipientes, sobre as potencialidades sobre esse teatro que continha o objeto como o elemento central do espetáculo. Tratava-se de um movimento de renovação da arte teatral em que se procurava afastar da concepção tradicional de um espetáculo orientado para o ator principal ou a “estrela” do palco.

## 2.4 A Modernização do Teatro Europeu

A tradição ocidental relacionada ao teatro constituiu-se a partir de uma enorme valorização do texto escrito e do modo como o ator/ atriz principal recitava suas falas. As análises destacavam muito mais os sentidos das palavras nas folhas do que a forma como era representado no palco. Esta extrema valorização implicava em um reconhecimento social maior às atividades escritas e, no caso do teatro, o dramaturgo torna-se a grande figura central. Esta tradição “textocêntrica” não é a única presente na Europa e dentro do panorama cultural europeu existem variações que evidenciam a própria pluralidade do pensamento em arte (Roubine, 1998). Todavia, o que se percebe, até o século XIX, é uma reafirmação mais forte deste ideário de valorização da palavra grafada.

Aos poucos, no final do século XIX, outros elementos são adicionados à estrutura do espetáculo teatral questionando a primazia do conteúdo escrito. O desenvolvimento da

iluminação elétrica, por exemplo, representou um importante avanço tecnológico na construção das peças. Devido também ao próprio aumento da circulação de ideias, a partir da vulgarização da imprensa escrita, a luz artificial deixa de possuir apenas um caráter de iluminar o escuro e passa a se tornar também um elemento de expressão simbólica podendo ressaltar acontecimentos, expressar emoções, etc. (Roubine, 1998). Algo semelhante ocorre com o som que passa a produzir sensações e exploram significados para além da vocalização dos sons das palavras do texto.

Isso faz parte de todo um movimento de uma aproximação maior do teatro com as artes plásticas em que a visualidade da imagem passou a possuir um destaque maior do que possuía antes. Os debates sobre a potência de expressão da matéria bruta foram ganhando cada vez mais vulto e o objeto surgiu com ênfase nas teses e manifestos sobre arte e teatro.

Tudo isso gerou um corpo de saberes especializados nas diversas técnicas que compõem o espetáculo teatral. O cenário, o treinamento de atores, a iluminação cênica, a sonoplastia, entre outros passaram a ter teorias próprias sendo desenvolvidas e até mesmo um profissional envolvido no trato de cada um desses elementos. Para organizar esses fragmentos em torno de uma totalidade do espetáculo, nesse momento, surgiu a figura do diretor encenador. Este acaba instaurando uma concepção cênica própria, de tal modo que a obra passa a ser reconhecida pelo seu trabalho, ao invés de estar associado apenas ao ator principal. Todo esse processo de transformação ficou conhecido como o momento de modernização do teatro.

Imbuída de uma crítica ao modelo de teatro realista-naturalista, Gordon Craig chegou a anunciar os seus conceitos sobre a arte de animação em um texto-manifesto chamado “O ator e a supermarionete”. Segundo ele, o ator é muito influenciado pelas paixões e emoções pessoais, que o impede de chegar a um estado de perfeição exigida pela arte. Tais emoções são consideradas empecilhos para o trabalho do encenador que precisa manejar com total precisão os elementos do espetáculo. A liberdade do teatro consistiria justamente em retirar o imprevisível, aquilo que não pode ser controlado. A marionete estaria para além de apenas um pequeno instrumento, ela representaria esta posição do inanimado com a capacidade de expressar de uma maneira até mesmo superior ao ser humano. A manipulação desse objeto permitiria um apuro técnico, de tal modo a garantir um aspecto visual com maior primor. Os gestos e os movimentos passam a ser entendidos como fundamentais no espetáculo. O foco não deveria estar apenas na fala dos atores.

Aliás, dependendo da peça, tal elemento pode assumir um plano secundário ou até mesmo irrelevante. Nesse processo, Gordon Craig, inclusive, chegou a criar algumas dramaturgias chamadas de dramas de silêncio, por justamente ressaltar elementos da visualidade, ao invés de somente o texto declamado. Um exemplo é a peça chamada "A Escada" ou "Os Degraus", em que figuras humanas percorrem o espaço, mas era o cenário que deveria ter maior destaque. Isso pode ser verificado a partir do seguinte trecho extraído do livro "Rumo ao Novo Teatro & Cena".

> Alguma coisa um pouco mais velha apareceu sobre os degraus. É muito tarde da noite por ali. O movimento começa com a passagem de uma única figura- um homem. Ele começa a decifrar seu caminho pela trilha deixada sobre o chão. Ele falha em atingir o centro. Outra figura aparece no alto da escada- uma mulher. Ele não se move mais, e ela desce os degraus devagar para segui-lo. Não parece muito claro para mim se ela jamais vai se juntar a ele, mas quando eu desenhava isso cheguei a esperar que ela o pudesse. Juntos eles poderão uma vez mais arriscar-se a decifrar a trilha. Mas ainda que o homem e a mulher me interessem até um certo ponto, são os degraus em que se movem que me movem. Acredito que algum dia eu deva me aproximar dos segredos dessas coisas e possa contar-lhes que é muito excitante abordar tais mistérios. Se eles estivessem mortos, o quão maçantes seriam, mas eles estão vibrando com uma grande vida, mais até do que aquela do homem- do que aquela da mulher (Craig, 2017, p. 110).

Em 1908, Craig lançou uma revista de divulgação de ideias teatrais chamada "The Mask" e, em 1914, junto com Adolphe Appia, organizou uma exposição com bonecos javaneses, máscaras orientais e africanas (Amaral, 2011, p. 52). Nota-se também a influência dos contatos realizados em distintas partes do mundo cujas distâncias tornavam-se cada vez menores com o avanço das redes de transmissão de comunicação e transporte. Estes contribuíam para reflexões e debates sobre arte.

A viagem realizada por Craig na Itália permitiu que ele tivesse contato com o tradicional teatro de bonecos local, os Burattini. A partir deles, o autor organizou uma série de peças curtas denominadas "Drama for Fools" (Drama para os Bobos). O projeto inicial era a apresentação de um texto por dia, de tal modo a concluir um ano inteiro. Assim, seriam 365 peças para serem encenadas ao público infantil. Dentre os personagens, destacava-se uma minhoca com cabeça de ave chamada Cokatrice e um menino conhecido como "Blind Boy", que enxergava tudo, exceto coisas feias. Esse projeto monumental, no entanto, não foi concluído, sendo apenas realizado 35 dramaturgias, recentemente, publicadas pelo Instituto Internacional da Marionete (Ramos, 2017, p. 21-23).

O conhecimento de tradições teatrais de regiões distintas possibilitou um processo de

renovação da própria cultura da arte cênica. Diversos pensadores procuravam se afastar das concepções hegemônicas que imperavam em sua época e, para isso, buscavam inspirações em outros modelos de conceber a cena. Não se tratava simplesmente de um retorno a um passado ou de uma emulação de outras culturas, mas conhecer práticas distintas e criar a partir delas. Portanto, a arte da manipulação do boneco é compreendida como essa fonte de debates e discussão.

Este pensamento não é exclusividade de Craig e existe um grande movimento de questionamento do dito tradicional utilizando-se da animação. Em 1897, o crítico teatral Arthur Simmons escreveu o texto "Apologia da Marionete" em que defendeu a potência artística do boneco perante os gestos exagerados do ator humano. Em uma argumentação semelhante ao de Gordon Craig, explicava-se sobre o controle a se possuir sobre cada movimento colocado no palco e sobre a necessidade de eliminar o que era considerado supérfluo (Amaral, 2011, p.179). Outro texto clássico foi "O teatro de androides", de Maurice Maeterlinck (2013, p.91), na qual é afirmado sobre como a presença do homem no palco tem o poder de destruir o símbolo.

> Toda obra-prima é um símbolo e o símbolo jamais suporta a presença ativa do homem. Há uma divergência ininterrupta entre as forças do símbolo e as do homem. O símbolo do poema é um centro ardente cujos raios se perdem no infinito e esses raios, quando partem de uma obra-prima absoluta como as de que tratamos agora, possuem um alcance limitado apenas pela força do olho que os persegue. Mas eis que o ator avança para o meio do símbolo. Imediatamente se produz em relação ao sujeito passivo do poema, um extraordinário fenômeno de polarização. Não se vê mais a divergência dos raios, mas sua convergência; o acidente destruiu o símbolo e a obra-prima, em sua essência, permanece morto durante o tempo dessa presença e de seus traços.

Segundo o autor, essa seria a razão dos gregos antigos usarem máscaras em suas encenações. Tratava-se de atenuar a presença do homem e enfatizar o símbolo. Assim, Maeterlinck[25] sonhava com a ideia de valorizar ao máximo o aspecto simbólico da arte e, para isso, o palco não deveria se prestar tanto ao elemento humano.

Ressalta-se da interpretação desses teóricos é que a posição do encenador ganha um destaque cada vez maior no momento, juntamente com outros aspectos da linguagem. Isso permite também o advento de novos debates em torno do estado da arte

25 É possível citar outros estudiosos belgas que também contribuíram para o estudo da marionete como Michel de Ghelderode. Ele foi responsável pela compilação de peças de teatro de bonecos e uma delas foi comentada e traduzida por Yvonne Jean para o público brasileiro na edição 22 (1963) na revista Cadernos de Teatro. Yvonne Jean emigrou da Bélgica para o Brasil nos anos 40 e passou a escrever em revistas e colunas de jornais, principalmente sobre teatro e arte. Estudar a trajetória da intelectualidade pode contribuir para compreender como alguns pensamentos e teorias chegam ao Brasil.

> A arte do teatro não é nem a representação dos atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; é constituída pelos elementos que o compõe: pelo gesto que é a alma da representação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores que são a própria existência do cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança (Craig, 1963, p.158)

No trecho a seguir, é possível compreender o deslocamento do eixo da importância dada sobre o texto. Outros elementos são postos como essenciais para a própria significação do espetáculo teatral.

Sobre o uso da animação nesse processo de modernização da arte cênica, pode-se citar o exemplo da peça "Ubu Rei", de Alfred Jarry, que foi estreada com bonecos em 1888, antes de possuir a sua estreia como atores humanos em 1896. Além disso, para a preparação dos atores, foram usadas máscaras para criar estilizações e moldar um espetáculo que escapasse da estética realista. Havia toda uma postura corporal diferente que se almejava.

É necessário reconhecer também o papel das vanguardas neste processo de questionamento do dito tradicional. Elas permitiram um revigoramento das formas de se pensar a marionete, as máscaras e outros objetos que estão além de apenas servirem como instrumentos de expressão do ator. Tal reflexão explorou uma vertente inovadora de descobertas, de experimentações da matéria e visualidade. Para exemplificar, pode-se citar outras correntes como o surrealismo, o construtivismo, o futurismo, o cubo-futurismo, Expressionismo e o Dadaísmo.

O Surrealismo atentava para um universo de imagens e signos e, em nome da plena liberdade do ser humano, valorizava o subconsciente e a experiência onírica como fundamento da arte. O seu foco não era sobre o papel do ator na linguagem realista, mas como o abstrato e os sentidos podem servir para a constituição de uma nova obra ou de uma nova sociedade.

Já o Construtivismo foi um dos primeiros pensamentos filosóficos do início do século XX que passou a questionar a centralidade da personalidade do indivíduo no processo de criação artística (Cintra, 2012, p. 34). O construtivismo está intrinsecamente ligado às mudanças de base produtiva ocorridas na sociedade a qual se adota com maior vigor os princípios da organização racional do trabalho para aproveitar o máximo de rendimento no menor tempo possível. Princípios estes que são encontrados na arte com a precisão dos movimentos. Buscava-se um outro tipo de arte, contribuindo para a formação do novo homem no espírito científico e na produção em larga escala.

No futurismo, existem diversos experimentos cênicos que utilizam bonecos como

símbolos (como na peça “Bonecos elétricos”) e objetos que assumem um destaque muito mais acentuado. Um dos principais líderes do movimento, Marinetti, escreveu os chamados “dramas de objetos”, em que a matéria bruta era “chamada” a participar dos espetáculos. Cadeiras e mesas não eram dispostas apenas para serem o cenário de fundo do diálogo entre seres humanos. Giacomo Balla, outro representante dessa vanguarda, apresentou uma peça chamada “Drama de Geometria”, em que as formas geométricas eram as protagonistas das cenas exibidas. Algo semelhante ocorreu também em “Estados Desconcertantes da Mente” em que formas coloridas são usadas para substituir os atores. Estava-se inaugurando uma nova postura para se compreender a relação entre objeto e ser humano na arte cênica e que influenciou diversos outros movimentos (Amaral, 2011, p. 185).

O cubofuturismo buscou inspirações no teatro de feira e no teatro popular a qual utilizava marionetes. Um dos representantes dessa corrente foi Maiakóvski, que foi responsável por peças que exploravam um pouco desse universo do objeto. O artigo de Valmor Beltrame (2003) possui como foco analisar a influência da animação em suas peças como “Vladimir Maiakóvski: uma tragédia”, “Mistério Bufo”, “O Percevejo”, “Os banhos” e “Moscou em chamas”. São apresentados exemplos de cenas em que bonecos foram usados como alegorias ou que objetos foram “humanizados” surgindo como personagens que dialogam com as pessoas de carne e osso. Na peça “Moscou em chamas”, a rubrica indica que a czarina deve ser um enorme boneco com um pescoço medindo cerca de 1,5 metro e, em “Mistério Bufo”, os operários chegam na Terra Prometida onde se deparam com uma série de instrumentos falantes.

O expressionismo, ao buscar o interior do ser humano, passa a explorar um conjunto de imagens visuais que simbolizam a consciência. Assim, a visualidade ganha uma importância fundamental no processo de confecção de sua arte.

E, por fim, os dadaístas. Estes também exploraram o universo da animação com peças como “O Ventríloquo Desacordado”, de Paul Dermée, e “O Canário Mudo”, de Ribemont-Dessaignes. Coloca-se também todo um caráter performático nas criações dessa vanguarda. As suas exibições eram ricas em matéria visual e com figurinos extravagantes usados por comporem parte do espetáculo.

Os movimentos das vanguardas artísticas do início do século XX criaram reflexões em torno da matéria que foram essenciais para se pensar a arte da animação. Esse foi todo um processo em que o objeto foi compreendido como algo além de um simples suporte. Isso

advenho de uma série de estudos as quais destacavam os utensílios usados entre rituais performáticos europeus e não-europeus e investigações sobre como os diversos aspectos da tradição popular poderiam ser usados nos experimentos cênicos contemporâneos. Para além disso, é importante ressaltar o uso que se fazia de enormes maquinários na composição da cenografia do espetáculo ajustando movimentos realizados no palco. Criava-se toda uma visualidade distante diante do público. Assim, com o intuito de refletir todas essas dinâmicas, houve diversos textos em forma de manifestos, peças, pesquisas e livros, constituindo uma importante literatura sobre o tema. São conhecimentos propagados, de tal modo a contribuir para a formação de um campo de estudos próprio.

## 2.5. Contatos entre o Brasil e o estrangeiro: a arte da animação em construção

A pesquisadora Christine Junqueira, em seu artigo "Histórias Globais do teatro: novas perspectivas para a historiografia" (2015), chama a atenção para considerar a influência dos contatos transnacionais do século XIX e início do XX para a formação do teatro. Existe todo um circuito criado que trazia companhias e atores de diferentes meios culturais. As novidades estéticas e tecnológicas eram difundidas a partir dessas rotas marítimas que conectavam continentes distintos. Com o advento da tecnologia da impressão à vapor e, posteriormente, a litografia em larga escala, foi possível uma produção de propagandas em massas. A telegrafia e telefonia permitiram aos empresários organizar turnês sem a sua presença física direta. Existe todo um cenário de colonialismo, trocas comerciais e modernização dos transportes e da comunicação a ser analisado com maior profundidade. As rotas entre Brasil e Portugal eram dinâmicas trazendo reflexões que não cabiam apenas dentro dos limites dos Estados Nacionais.

A partir desses contatos, a presente tese desenvolve o raciocínio de que o olhar que a nação possui sobre as outras contribui para que a mesma possa se auto avaliar e reconstruir a sua identidade no mundo. Quando os estudiosos e artistas brasileiros percebem a produção artística e acadêmica referente ao teatro de animação de outros países, estes também estão repensando e reconstruindo as suas áreas de saber. As "Torres de Marfim", em que estão os cientistas, observam também as outras "Torres" em cantos distintos do Mundo e procuram copiar certos traços, ressaltar outros ou rejeitá-los dependendo da ocasião. O olhar sobre o outro também define o próprio observador. Logo, para perceber como vai se constituindo um

campo de estudos no Brasil sobre a arte do teatro de animação, torna-se necessário também perceber a posição do Brasil diante de todo o planeta.

Ainda que o Brasil não tivesse desenvolvendo plenamente as suas teses e teorias a respeito do teatro de animação no século XIX, isso não significava uma completa ignorância das ideias provenientes da Europa e de outras partes do mundo. Diversas técnicas de manipulação e de montagem de espetáculos circulavam pelas terras sul-americanas. A notícia abaixo mostra um indicativo de apresentação de um diretor chamado Joseph Marie que utilizou bonecos japoneses[26]. No entanto, é possível perceber também que não se trata de um teatro exclusivamente oriental. Ele possui elementos de uma cultura popular brasileira que se mesclam com a técnica proposta pela encenação.

> Theatro de bonecos japonezes
> Ao largo da Matriz de Santo Antonio n.4
> Hoje Hoje
> Domingo, 5 do corrente
> Em 5 actos
> A comedia apresentada por D. Lalá, velha rabugenta do Arco Verde e Zé Povinho
> Ás 7 ½ horas.
> O director,
> Joseph Marie.
> (Theatro de bonecos japonezes, 1885, p. 5)

Registra-se também companhias estrangeiras em solo brasileiro e apresentando em grandes palcos. Nem sempre conseguiam o sucesso esperado, mas é importante destacar que o Brasil não era um país isolado do mundo e que havia contatos entre o que era produzido para além do Atlântico. O documento a seguir é sobre uma companhia que realizou uma turnê em São Paulo.

> As folhas diarias desta Capital, desfizeram-se em elogios, à Companhia Holden´s Fantoches, citando-a como uma das maravilhas da mechanica e encarecendo a graça, naturalidade e espirituosa desenvoltura, que tinham aquelles titeres, movidos por verdadeiros artistas theatraes, em toda a extensão da palavra!
> Os cautelosos paulistanos, porém, hesitaram, julgando comprometter a seriedade dos seus colarinhos e o seu exquisito tacto artistico, frequentando um theatro de bonecos!
> O empresario teimou, dando espectaculos todas as noites e todas as noites perdendo dinheiro; mas como os paulistanos não quisessem descer a suéter nos camarotes do theatro Apollo, nem mesmo a enfiar-se pela plateia, que era caminho mais plano e economico, resolveu-se dar o ultimo espectaculo.

26 Essa companhia aparece em mais notícias e é possível acompanhar parte de sua trajetória como algo especializado para o divertimento na Corte do Rio de Janeiro e que foi para Pernambuco apresentar diversos trabalhos. Em um deles, foi até mesmo apresentado uma lanterna mágica, uma espécie de aparelho de projeção de imagens em que era possível realizar algumas ilusões de movimento a partir da manipulação de placas de vidro. De certo modo, pode-se considerar como uma técnica de animação e uma espécie de ancestral do cinema.

> Ante-hontem, porém, a casa quasi que se encheu; havia, nos camarotes, a nata das famílias paulistanas e da colonia extrangeira! Riram-se muito, applaudiram com enthusiasmo, chegaram mesmo a pedir bis a algumas scenas, mas..
> Agora é tarde
> Ignez é morta!
> (Notas diarias, 1898, p.1)

As Companhias europeias levavam novidades artísticas e tecnológicas para outros cantos do mundo e, sendo o Rio de Janeiro a Capital do Brasil na época, muitos grupos passaram a visitá-la. A pesquisadora Ana Pessoa (2018) realizou um estudo sobre a presença das companhias das marionetes na chamada *Belle-Époque* carioca trazendo consigo uma série de dados sobre a presença desses contatos com pessoas de outros países e sobre o uso de máquinas pelos grupos de animação. Isso trazia também uma outra dimensão desses espetáculos para além da manipulação do boneco.

> A empresa portuguesa Cia. de Operetas, Mágicas e Revistas trouxe o Kinetografo; o prestidigitador espanhol Enrique Moya, o cinematógrafo Edson, e Vittorio di Maio, anunciado como professor italiano, o cinematógrafo. O cinematógrafo Lumière mereceu duas iniciativas, uma, pela empresa de variedades Germano Alves, que promoveu, no Teatro Lucinda; a exibição do equipamento apresentado pelo francês Henry Picolet; e outras pelos empresários Paschoal Segreto e Cunha Sales. Contudo, a primazia pela apresentação sistemática de cinema, ainda que com precárias condições de projeção, que lhe valeram o nome de treme-treme, foi de Arnaldo Gomes de Souza, o manipulador de bonecos que montara seu teatrinho junto ao bar do Passeio Público (Pessoa, 2018, p. 195-196).

Criou-se, assim, na Capital, Rio de Janeiro, todo um circuito de divertimentos associado, sobretudo, ao universo da criança. Assomado a isso, há toda uma produção literária surgida no final do século XIX e início do XX que adaptavam contos e fábulas de origem europeia. Tais histórias possuiriam um viés moralizante e tiveram um papel essencial para se pensar modelos educativos posteriormente conforme será visto. Destaca-se a criação de todo um mercado de lazer em torno dessas marionetes. Mercado esse remodelado a partir das reformas urbanísticas de Pereira Passos.

Tais reformas tinham clara inspiração ao que ocorreu em Paris, em que houve um vasto programa de remodelação do espaço da cidade orientado por Georges-Eugène Haussmann. A ideia era destruir assentamentos antigos estruturados de forma caótica e, a partir dessas ruínas, erigir avenidas amplas, vias de circulação e organizar a cidade de modo racional. Essa concepção modernizante de pensar a cidade foi modelo para diversas metrópoles ao redor do mundo. Havia um princípio de planejamento de como deveriam estar situados os serviços e os espaços públicos. No caso do Rio de Janeiro, houve uma fixação dos

grupos ambulantes de teatro. Foram instalados uma série de “casteletes” em alguns pontos da cidade para abrigá-los reestruturando a forma como se dava o divertimento. Tal processo teve seus apoios, mas também as suas resistências.

> Ecos dessa mudança foram comentadas por João do Rio, na revista Kosmos, em 1905, na crônica “O fim de um símbolo” (JOÃO DO RIO, 191: 285-297), onde ele narra encontro com Batista e sua tradicional companhia, com o anti-herói negro João Minhoca, o “alegre agitador” de sua meninice. Ao vê-lo relegado a divertir crianças de um garden-party, em um autêntico guignol mandado vir de Paris, João do Rio o toma como símbolo de rebeldia e resistência ao espírito “cosmopolita” das mudanças: Batista recusara a manipular as legítimas marionnetes, exemplo da influência francesa, e representava com seus próprios personagens, matreiros e populares, cenas de O Guarani, obra máxima da identidade nacional forjada sob o Império. A instalação dos guignols é também tributária da experiência francesa, pois Haussmann havia mandado incluir o castelete entre os vários equipamentos instalados nos parques e praças para o lazer dos parienses, estabelecendo uma tradição que pode ser até hoje observada em Paris (Pessoa, 2018 p. 198-199)

Apesar do discurso de João do Rio recorrer a uma ideia de nação contra o cosmopolitismo, é possível perceber que o próprio aparato oficial do Estado favoreceu muito mais uma ideia de restringir os espaços de atuação de grupos ambulante (igual ao que ocorrera na França) e de assumir a sua influência parisiense. O discurso sobre o que é necessário à Nação pode ser apropriado por diversos setores e por diversos modos, o que resulta em tensões e debates.

Percebe-se, portanto, que esses contatos com o estrangeiro não se davam apenas pela presença física de companhias, mas também da circulação de ideias divulgadas por escrito. A notícia abaixo é uma compilação de um jornal italiano realizada pela imprensa de Pernambuco e mostra como uma ópera se utilizou de bonecos para ser apresentada. Isso era uma novidade e representava uma ruptura com o que era entendido como uma arte correta ou bela.

> Lê-se n'um jornal italiano a seguinte noticia:
> “Não se horrorizem, não escondam o rosto os admiradores do delicioso duetto de mais e do sublime final de opera, aquelles que no ultimo inverno, por entre a neve e vento frigido, vieram inebriar-se, em um theatro quasi vazio, com as bellezas transcendentaes da musica do poeta de Beyreuth, não voltem, sim, o rosto de admiração, gritando contra a profanação: “Sim, Walkyrie foi representada em Pariz em um theatro de bonecos, mas não de bonecos propriamente dito”.
> A Walkyrie foi representada em casa de Judith Gauthier, a filha de Theophilo, a Musa de wagnerismo, como a chamavam, a esplendida creatura de perfil de camapheu, poetiza e pintora, que somente o wagnerismo a une ainda a Catulle Mendés, o esposo artista e caprichoso, de quem vive separada.
> Ella mesma foi quem esculpio em cera as figurinhas dos personagens, que procurou tirar da materia molle e maleavel a altiva a resplandescente belleza da Walkyre; a graça mais delicada e feminil de Siegliade, e altivez generosa de Siegmund, a austera

> magestade de Waton, o que tudo coinseguio perfeitamente.
> A musica, representada por essas figurinhas tão bellas, foi cantada por dous artistas excellentes, ardentes wagnerianos, com acompanhamento de piano, diante de um publico, cerca de vinte ou vinte e cinco pessoas, todas artistas amestradas, todas apaixonadas de Wagner, e o espectaculo, dizem, chegou a ser uma delicia, de uma ingenuidade gentilmente archaica, quasi religiosa.
> E, de facto, não é o wagnerismo uma das ultimas religiões que ainda perduram nesta época, em que os deuses, em geral acham melhor ir-se embora deste mundo, para não esperarem que os mandem retirar-se?"
> (Theatros e salões, 1894, p.2)

Apesar de praticado há muito tempo no mundo ocidental, a discussão sobre o teatro de bonecos começou a ganhar maior vulto em publicações escritas e divulgadas para o público no século XIX. Criou-se todo um corpo teórico para a discussão sobre esse tipo de arte. Assim o aprendizado passou a não se constituir em apenas uma relação privada entre o mestre e o aprendiz, mas também em livros, textos e com debates que eram ofertados a toda uma sociedade.

> Nesta época de investigação scientifica, de grande actividade dramatica e intellectual, o importante assumpto de bonecos tem estado em um abandono desmerecido.
> Em Pariz, onde todas as paixões más dos Realistas, dos Symbolistas e dos Decadentes fazem tanto ruido, que até La Manche foi uma isca que não logrou exito, pareceria que a "Marcha Funebre de Gounod era o derradeiro tributo que se poderia prestar a uma boneca esquecida e desconsolada. Em Pariz, entretanto, tomão-se as cousas ao serio, e a representação da Princesse Maleine do Sr. Marterlinck por uma bem ensinada companhia de títeres é symptoma evidente de um renascimento sadio. Não há muito tempo que se fizerão na Inglaterra sérias allegações e imputações de immoralidade, contra certas bonecas, que, depois de haverem sido compellidas a apellas para um tribunal superior, virão-se completamente justificadas. Por isso, a deliciosa Histoire Anecdotique des marionnettes modernes, por Lemercier de Neuville, para a qual Jules Claretie escreveu um prefacio, e que a casa Calmana Levy acaba de publicar,- não podia chegar mais a proposito.
> O Sr. De Neuville, com uma grande modestia, pretende para a primeira parte de seu livro o lugar de um post(ineligível) à obra clássica de Charles Magnin- Histoire des Marionnettes. Trata especialmente da historia moderna dos bonecos, e nos primeiros capítulos deu um esboço erudito das investigações de Magnin.
> (…)
> Desse livro do Sr. De Neuville, de que cada pagina é uma delicia, não constitue certamente o menor attractivo o brilhante prefacio de Jules Claretie, que, como director da Comedia Franceza, escreveu com muita agudeza uma introdução à historia dos bonecos, esses interpretes impeccaveis do drama.
> Para nós, brazileiros, se alguma cousa falta no livro é a história do nosso João Minhoca, o representante da classe no Brazil, e que, como todos os fantoches, deveu tambem a sua origem à Italia, pos foi seu creador aqui um typographo italiano chamado Baptista, que fez fortuna com o seu theatrinho de bonecos e consta que ainda vive.
> (Bonecos,1892, p. 3)

Na Europa, surgiu toda a produção de uma literatura sobre teatro de animação e como pode ser visto na reportagem, o Brasil possuía contatos com essa ainda que de maneira

bastante incipiente. Essa literatura relatava uma série de experiências, as conservava em páginas e produzia reflexões tanto no que se refere aos aspectos mais práticos da arte como os de criação de bonecos até o de pensamentos sobre a estética e a história.

Trata-se de uma ciência da arte sendo desenvolvida e que estuda toda uma produção cênica de um território. Conforme as pesquisas vão se aprofundando, são criados espaços especializados para o desenvolvimento da investigação sobre a animação. Em outras palavras, um campo de estudos vai se constituindo. O objetivo principal da tese é justamente compreender as interferências do Estado Nacional Brasileiro na conformação da pesquisa acadêmica mostrando um pouco do mundo social que rodeia o trabalhador responsável pela produção desse tipo de conhecimento. Todas essas notícias e dados compilados mostram a existência de um multifacetado e popular teatro de bonecos no século XIX e início do XX que marcou o cotidiano. Todavia os estudos acadêmicos e instituições de pesquisa da época não resgatam essa diversidade contrariamente ao que ocorria em países que estavam consolidando seus Estados Nacionais na Europa. Como já foi apontado, estes investiram nesses tipos de estudos para justamente se reafirmar enquanto povo.

O século XIX, a qual se consolida a esfera do mundo público com as suas instituições que organizam um sistema educacional, de saúde, prisional, de preservação do patrimônio, entre outros. Todo esse processo culmina no desenvolvimento de uma ciência laica e de cunho universal. Essa forma de conhecimento abrange todas as pessoas independentes do credo ou região geográfica, pois parte da realidade material e não de um salto de fé ou de características individuais de um determinado grupo. Assim, para ser validado é necessária uma instituição “impessoal” que possua as suas regras e critérios próprios. Todavia, ainda que idealmente a ciência surja com esse discurso; as instituições, conforme analisado durante o percurso da presente tese, possuem todo um contexto social que influenciam as suas ações.

No caso brasileiro, é possível perceber a dificuldade que elas tiveram na compreensão de um povo por se entender como parte de um projeto civilizatório que tinha como base a manutenção das estruturas de poder de uma elite colonial. A cultura autóctone era vista como barbárie a ser superada ou divertimento que não merecia ser estudada. Em muitos casos, até mesmo como alvo da repressão policial. Ora, o teatro de animação surgiu como um alto cunho popular e estava presente na vivência das pessoas do século XIX. Todavia, isso não era valorizado como objeto de investigação.

Izabela Brochado (2018) analisou a influência de tradições africanas no tradicional

teatro popular de bonecos brasileiro, o mamulengo. Segundo a pesquisadora, existem diversas características deste que se assemelham a aspectos culturais de marionetes do continente africano como temáticas de cunho sexual presentes no festival da Sociedade Gelede/Ifo dos povos Yorubá da Nigéria e do Benin, as representações de imagens de trabalho, estátuas de corpo inteiro de madeira que podem estar relacionadas às estátuas votivas presentes no Brasil e na África Ocidental e músicas que acompanham os espetáculos. Muitos trabalhos sublinharam as influências advindas da Europa, como se houvesse apenas uma única rota de difusão de práticas e tecnologias. Ainda restam muitas lacunas sobre o nosso entendimento a respeito dos contatos culturais que marcam as marionetes brasileiras, contudo a compilação de notícias de jornais realizada no presente trabalho pode preencher algumas delas e fornecer um panorama mais completo de comunicações entre as diversas regiões do mundo.

Há uma forte presença da cultura negra nesses relatos de teatro de bonecos do século XIX que, para além de indicar a influência da diáspora, pode também ter sido a causa de não ter havido um interesse por parte do mundo acadêmico da época de estudar tais fenômenos como ocorreu na Europa. Obviamente, como o próprio conceito de Academia e conhecimento científico surgem no continente europeu, é de se esperar que houvesse inicialmente uma compilação de estudos maior nessa época; no entanto esta causa não pode ser registrada como a única que explique a discrepância do desenvolvimento de pesquisas.

O processo de constituição da Nação e suas políticas de Estado interferem decididamente na criação de uma ciência. A Nação é uma construção social e, logo, histórica. Ou seja, transforma-se de acordo com os tempos e, com ela, a própria ciência. O Estado Brasileiro da Época do Império cultivava a ideia de ser guiada por uma certa missão civilizatória. Este não se considerava absolutamente branco e incorporava elementos indígenas e negros na sua composição identitária, mas acreditava que o elemento branco deveria ser o principal condutor de seu desenvolvimento. Assim, haveria características a serem sublimadas e outras superadas pela marcha do progresso. A afro descendência era valorizada enquanto força de trabalho que construiu todo um mundo material, mas não enquanto cultura. Isso impactou como o Brasil enxergava a si mesmo e diversas expressões da cultura popular, como o teatro de bonecos. Diferentemente de muitos Estados Europeus que passaram a impulsionar tais elementos como símbolos de uma nacionalidade.

# 3 O Início de uma Sistematização de Estudos de Animação no Brasil: O Teatro Infantil e a Sociedade Pestalozzi

## 3.1 Formação de peças de teatro de animação no início do século XX

Conforme já foi explicado, para a compreensão dos estudos sobre a arte da animação, deve-se considerar a circulação de ideias, pensamentos, informações e noticiários que extravasam para além das fronteiras políticas, mas que, de alguma forma, também contribuem para a formação de um cenário artístico e científico regional. As companhias de teatro não ficavam restritas a um único lugar para apresentar os seus trabalhos e continuavam a expandir, de tal modo a possuir um sucesso registrado no noticiário da época. Como exemplo pode ser citada a companhia dos fantoches de Yambo trazida para o Brasil pelo empresário Domingos Segreto e que conseguiu um grande sucesso na Europa e nos Estados Unidos, atraindo um público considerável e a atenção de personalidades políticas do seu tempo. O espetáculo trazia consigo técnicas do teatro chinês, bonecos representando as celebridades do momento e um elenco com um importante trabalho de direção. Isso era apontado como uma diferença fundamental com o teatro tradicional brasileiro encenado nas ruas. Ou seja, já era possível perceber em terras brasileiras companhias que exploravam a arte da manipulação do boneco de uma forma distinta. Tal forma consistia na relação grupal com cada pessoa possuindo uma função especializada na formação do espetáculo.

> O dr. Domingos Segreto, o conhecido empresario, anda desde hontem atarefadissimo, tomando as últimas providencias para a estréa hoje, dos Fantoches de Yambo, acabados de chegar a esta capital.
> Os dois mil bonecos da companhia já estavam convenientemente accommodados no Carlos Gomes quando o dymnamico homem de theatro sentou-se por um instante para nos falar sobre os fantoches, que há mezes vêm divertindo a garatoda europea.
> - Os Fantoches de Yambo são, sem dúvida, uma novidade que as crenças brasileiras vão ter a felicidade de apreciar. Não é isto um simples thetaro de bonecos, como os que havia antigamente no Passeio Publico e na Quinta da Boa Vista. É alguma coisa de novo na mais antiga modalidade do theatro chinez, pois o que vae ser apresentada no Rio é uma verdadeira companhia theatral, como todos os seus directores, cantores e pessoal de carpintaria. É uma verdadeira multidão de gente trabalhando anonymamente, representando peças de grande attenção e cantando operas e operettas conhecidas.
> (…)
> - Nos demais paizes da Europa o sucesso foi enorme. A França teve no presidente Herriot o maior admirador dos bonecos. Por várias vezes o chefe de Estado compareceu aos espectaculos da troupe de Yambo, e na Allemanha, Hitler esqueceu as complicações politicas por varias vezes, assistindo as representações dos fantoches. Uma noite Hitler applaudiu um trecho escandalosamentem quando “trabalhava”

> Norma Shearer. E os jornaes frisaram que o escandalo dos applausos não estava no exagero de gestos do chefe nazi mas sim no facto de ser Norma Schearrer judia....
> Na Inglaterra, o paiz de gente tradicionalmente calma, os fantoches deram uma movimentação desusada ao ambiente londrino. Cavalheiros sizudos abandonaram as mesas de bridge para ouvir o "Barbeiro de Sevilha" e a meninada deixou gostosamente os parques da velha cidade para passar horas alegres com as pochades dos artistas de páo. Como se vê, os Fantoches de Yambo tiveram na Europa um successo fôra do comum.
> - Como transcorrei a serie de espectaculos em Nova York?
> - O americano é o home brincalhão por excellencia. Conserva sempre um bom humor sadio, mesmo numa situação de depressão economica como esta. De maneira que não nos admirou a maneira ruidosa com que foi a companhia de bonecos recebida nos Estados Unidos.
> Os mais gravez problemas de falta de trabalho e de super-producção desappareceram durante alguns dias deante dos pequenos fantoches que levaram aos theatros da Broadway verdadeiras multidões.
> Entre os que escreveram e falaram sobre a troupe de Yambo contam-se humoristas como Bill Rogers e Chil Sale, estadistas como o presidente Franklin Roosevelt e o ex-ministro Stimson, industriaes como Edsel Ford e Alfred Smith, o alegre chefe democrata, proprietario do Empire State (O que são os fantoches de yambo, 1933, p.8).

Havia uma circulação das apresentações ao redor do mundo trazendo novidades de técnicas e temas a serem apresentados. Assim, as ideias e conceitos difundiam-se permitindo reflexões e comparações ao que era produzido fora e dentro do território nacional. O Brasil não era uma ilha isolada de todo o planeta e os estudiosos e curiosos sobre o tema sabiam o que ocorria em termos de artes cênicas no cenário internacional.

> O "guignol", em Paris, é uma preoccupação de arte. Os francezes têm, no genero, theatro de toda ordem, desde os pequenos, em que os actores são bonecos mais ou menos articulados, até os grandes em que os bonecos, isto é, os personagens são actores dos dois sexos dotados de uma articulação sufficiente. Como "guignol" pequeno nada temos além daquelle lamentavel João Minhoca da praia de Botafogo. E quanto ao grande, somos obrigados a nos satisfazer com a chronica policial dos jornaes.
> Isso que ahi está só foi dito para fazer ressaltar o amor que pelo genero têm os parienses, que acabam de fundar um admiravel theatro de bonecos- ou de "marionettes", se preferem- sob a direcção de Saupault e Henri Gad, em pleno coração de Paris, com verdadeiros artistas na scenographia, na musica que acompanha as peças e até no especialista, que, como um pequeno deus dirige a comedia ou o drama da representação (Pequenas notas, 1924, p.9).

O autor da seguinte nota sinalizou a importância que o guignol tem na cultura francesa indicando o investimento dado com a fundação de um novo teatro orientado para essa arte em específico. Ele possuiu, inclusive, profissionais que se preocupam com áreas específicas das artes cênicas como a cenografia e a música. Contudo, todo esse elogio ao teatro francês é acompanhado também por um certo menosprezo pelo que é realizado nas terras brasileiras. O mais próximo equivalente seria o João Minhoca, que não teria a mesma qualidade artística do

que é verificado na Europa. Para além disso, um dado trazido pelo autor é o fato de parte deste teatro estar relacionada às crônicas policiais mostrando que a perseguição e censura da polícia continuava infligindo sobre essa arte.

A incipiente República brasileira ainda carregava consigo muitas das permanências de um modelo civilizacional pautado na Europa como principal exemplo. Logo, a produção cultural local era compreendida como algo menor se comparado ao do continente europeu e isso pode ser identificado com clareza ao se analisar os discursos a respeito do teatro de bonecos. O historiador Nicolau Sevcenko percebe alguns princípios que remodelaram o Rio de Janeiro nesse momento como a:

> (…) condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento da cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas, e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida pariense (Sevcenko, 1999, p. 43)

A cultura popular (e o teatro de bonecos estava incluída nela) foi não só desincentivada, como também perseguida. Enquanto isso, artistas de Paris eram valorizados. Algo recorrente ao longo da história do teatro de bonecos é a comparação existente entre a arte brasileira e a estrangeira, sobretudo europeia. Muitos desses discursos, principalmente o do século XIX e início do XX, estiveram sob a égide da hierarquização, colocando o Brasil em uma posição inferiorizada.

O processo de "modernização" da cidade era acompanhado por uma recusa do passado local. Este entendido como algo a ser suplantado. Isso não ocorreu apenas no Rio de Janeiro e, em muitas outras cidades, é possível perceber a adoção de padrões arquitetônicos europeus e a exclusão de elementos simbólicos que antes acompanhavam o cenário urbano. Ao analisar a cidade de São Paulo, o historiador Elias Saliba (2004) registra o quanto o esquecimento foi uma marca constituinte da ideia de urbanização.

Apesar de todas essas sinalizações ao exterior, o teatro de bonecos continuou bastante presente nas terras do Brasil. Uma notícia bastante divulgada em diversas edições e em diversos jornais foi a de uma festa de inauguração do zoológico no Rio de Janeiro. A festividade incluía atuações circenses e teatro de bonecos com o intuito de atrair crianças. Duas áreas essas que, como visto no capítulo anterior, possuíam uma origem quase umbilical e que estavam bastante associadas à esfera do divertimento.

> Pelo interesse que tem despertado, a festa annunciada para hoje no Jardim Zoologico, promette uma concorrencia avultada.
> Do inicio ás 5 horas, haverá distribuição de bonbons as creanças.
> As principaes attracções serão as seguintes: inauguração dos brinquedos na jaula dos tigresinhos, à 1 hora; theatro de bonecos, ás 2 horas; funcção de acrobatas, palhaços, comicas, ás 3 ½ horas, terminando ás 4 ½ horas corridas rasas e com o roiginal, acto da ração a onça "Suzana", jamais apreciado em jardins zoologicos, baile infantil, ás 5 1//2 horas.
> As creanças menores de 10 annos, portadores de um exemplar do nosso numero de hoje, terão entrada gratis no Zoologico, com direito a bonbon e à exhibição, com direito gratis da "aranha que fala" (A Grande festa de hoje[...], 1920, p.7).

Mesmo que jamais perca a sua dimensão de divertimento[27], é possível perceber que esse tipo de teatro começou a apresentar outros tipos de discussões não associados somente a uma esfera lúdica e outros campos de saberes passam a incorporá-los. Um que se tornou bastante proeminente foi o da pedagogia e, em virtude deste, foi se constituindo todo um campo de conhecimento sistematizado. Essa influência da área da educação esteve presente em grande parte dos países e tinha como objetivo ensinar modelos de conduta e possibilitar ao estudante uma melhor expressão.

> A fim de demonstrar os intuitos do "Conselho de Segurança", de um modo attrahente, os alumnos de uma classe installaram um theatro de bonecos, que diverte e instrue o auditorio. Eis um exemplo interessante do renascimento de uma diversão antiga, que era, ha ainda poucos annos, desconhecida nos Estados Unidos. As creanças descrevem assim o seu pequeno theatro:
> O pequeno Theatro de Herril
> Os alumnos da 6ª classe (12 e 13 annos) construiram recentemente um pequeno theatro.
> Dois dos escolares fizerem a maior parte do trabalho de construcção durante as lições de arte. As meninas pintaram os bonecos e os scenarios. Os bonecos medem, no maximo, 15 a 20 centímetros de altura. Ha quatro scenarios. Até agora os bonecos representaram tres pequenas comedias (Slavia, 1920, p. 18-19).

A partir desse âmbito da educação, a criança passou a se tornar um dos principais seres envolvendo o universo de bonecos. Surgiu toda uma série de publicações voltadas para ela. Escritos que vão compor um mundo da infância. Na revista Tico-Tico, que possui como subtítulo "O jornal das crianças", há um incentivo para que as próprias pudessem montar o seu próprio teatro de bonecos para a sua diversão. Edição após edição, era ensinado como compor cada parte dessa estrutura. Como será visto posteriormente, o como fazer um palco e bonecos para encenação constituiu como uma das principais preocupações das publicações em formato de livro sobre o tema.

27 Como escreveu Brecht em "Um pequeno Organon para o Teatro" (1948), a função do teatro é divertir, proporcionar prazer. Mesmo com o intento político de engajar o público para as questões de sua sociedade, o dramaturgo não se exime da responsabilidade de fazer com que sua arte possa proporcionar "êxtase", fruição estética.

> Vamos dar a nossos queridos leitores um theatro para bonecos. Publicaremos, pouco a pouco, as diversas partes dos scenarios: frontão, panno de bocca etc.
> Explicaremos no texto como devem fazem a armação de madeira, daremos personagens, ensinaremos a fazer mutações magicas, alçapões etc.
> Para começar, damos hoje o frontão do theatro, dous bastidores e uma parte do mobiliario do scenarion. 1 (salão nobre).
> Arma-se o frontão, collando a trave superior pelos pontos A e B, aos pontos A e B dos pilares lateraes. Depois ligam-se os pilares pela parte de baixo no meio da trave inferior.
> Quanto aos bastidores e peças de mobilia collem-nos em papelão, recortem-os, marque-os pelas costas com a indicação scenario n.1 e esperem a publicação do resto.
> (O Theatro de bonecos, 1911, p.17)

Tudo isso vai construindo a ideia de um novo teatro de bonecos e que se contrapõe a um tradicional teatro popular. Diferentemente deste, o novo estaria mais associado às práticas artísticas e pedagógicas e poderia ser utilizado pelos mais distintos profissionais em seus ofícios. Ou seja, busca-se uma forma de arte que esteja para além do divertimento e que poderia ser usada como intermédio para outros tipos de ação.

> I Festival de Teatro de Bonecos
> A palavra de Suzana Rodrigues
> - Muita gente me pergunta porque e de que maneira e quando me iniciei no mundo dos bonecos. Foram inúmeras as causas. Razões existiram de tôda ordem. Mas a maior delas foi o fascínio que êsses mágicos comediantes sempre exerceram sôbre a minha sensibilidade. Quando comecei há 13 anos atrás em São Paulo, essa modalidade de diversão era totalmente desconhecida. A não ser o teatrinho primário, feito por um homem do povo, sem nenhum interêsse pedagógico e artístico, que realizava espetáculos domingueiros no Jardim da Luz não tenho informação da existência de outro. Hoje, porém, o interêsse e a valorização do teatro de bonecos se faz evidente. Educadores, médicos, psicológicos e artistas demonstram grande curiosidade por essa especialidade de teatro, cujos resultados são os mais positivos e benéficos.
> (I Festival de teatro de bonecos, 1958, p.13)

Algo que pode ser questionado dessa declaração de Suzana Rodrigues é o porquê dela considerar o teatro tradicional, feito nos parques e ruas, como algo sem interesse artístico. A arte é definida por todo um sistema que alça objetos, performances ou encenações como detentora de um status próprio. A fonte selecionada não permite levantar considerações muito profundas sobre se isso era uma percepção individual da autora ou se era algo relacionado ao sistema de artes da época que, de fato, não considerava essas expressões populares como sendo pertencentes ao mundo da arte. Aliás, ainda hoje, tal debate pode ser explorado com bons argumentos de todos os lados sobre a questão da conceptualização da categoria arte. Independentemente de tal debate, é possível perceber que há todo um movimento que procurava afastar-se do que era produzido até então. Esse movimento surgido no período republicano ganha força cada vez maior com o advento da Escola Nova como política de

Estado e com a formação de um sistema educativo durante o período Varguista.

## 3.2 A construção de um Sistema Educativo na República Brasileira

A transição do Império para a República não foi apenas uma mudança de estilo de governo, mas representou toda uma postura diferenciada no que concerne a ideia de cidadania. Se antes havia o compromisso de servir o Monarca e sua Corte Ilustrada, o ideal republicano consistia em um apelo popular mais forte para garantir uma boa governabilidade. Era necessário que a população fosse instruída para que ela pudesse ditar os rumos do futuro da Nação[28] (Carvalho, M., 2002; Souza, 1998; Maciel, 2006). Com o advento da República, um dos requisitos básicos que passou a ser exigido para poder votar era, inclusive, a alfabetização[29].

A forma como se constituiu a I República no Brasil, no entanto, foi marcada pelo seu autoritarismo e controle do público votante a partir de diversos mecanismos que basicamente determinavam quem exerceria o poder executivo ou o legislativo. Parte desse controle pode ser visto nos seguintes versos em que o ministério é comparado a um teatro de bonecos em que os personagens são manipulados por uma força maior.

> O dr. Washington, ladino,
> ministros arranjou sete:
> cada qual mais “burattino”,
> cada qual mais “marionette...”
>
> Vendo os lustrósos chavécos,
> diz o Jéca: - E' um caso sério!
> Isto é mesmo ministerio
> ou é theatro de bonecos?

28 A Escola Republicana era compreendida como um signo de progresso e o analfabetismo como um empecilho para o desenvolvimento do país. Algo que a pesquisadora Marta Maria Chagas de Carvalho (2002) analisa é, como a partir desses auspícios, foi construído um sistema escolar com prédios monumentais e um ensino enciclopédico. Havia todo um elemento civilizacional que estava concatenado com os novos ideais de cidadania mediados pela nova forma de governo que o Brasil apresentava. Esta cidadania, contudo, possuía ainda elementos de exclusão de uma boa parte da população e a educação acabava também por reforçar tal estrutura hierárquica.

29 No Império, para votar, o cidadão deveria comprovar uma renda mínima de posses estipulada por volta de 100 mil réis por ano. Os que possuíam esse valor, eram considerados eleitores de paróquia e apenas poderiam votar nos chamados eleitores de província (que possuíam acima de 200 mil réis). Por fim, estes eleitores de paróquia eram os que poderiam eleger os representantes nas Câmaras e no Senado. Era um sistema censitário pautado na renda e que a República contribuiu para o seu questionamento (Fausto, 2012, p.130). Entretanto, ao adotar o requisito da alfabetização como um dos critérios, o número de votantes, em um primeiro momento, declinou em relação ao que era estabelecido na época anterior. Ou seja, mesmo uma elite detentora de posses não sabia ler e escrever.

> E logo a vos dos registros
> n'uma resposta se expande:
> "Para os trouxas são ministros,
> bonecos p'ra Papae Grande".
> (Theatro de bonecos, 1926, p.5)

A forma como o Estado construiu a sua imagem como o detentor de um modelo civilizacional contribuiu para um certo mito de supervalorização da alfabetização como se esta por si só pudesse resolver a maioria dos problemas sociais[30]. Esse mito, entretanto, acaba por ocultar a própria questão social a qual está imerso o processo educativo da alfabetização. Aspectos como desigualdade, infraestrutura adequada, recursos materiais, entre outros, muitas vezes acabavam sendo negligenciados e a responsabilização pela falta do aprendizado recaía no indivíduo considerado incapaz[31]. Aliás, isso pode ser exemplificado no tom moralista de muitas cartilhas pedagógicas e nos livros de teatro de bonecos para o público escolar, conforme será visto mais adiante.

Apesar disso, não se pode ignorar a força das correntes de ideias que pautavam a República e que serviram na composição de diversas políticas públicas e iniciativas privadas em prol da educação. Educação essa que estava defasada se comparado com os outros países da América Latina, que já possuíam uma tradição republicana muito maior que o Brasil.

O início do século XX conheceu uma série de reformas educacionais visando

30 Em sua tese de doutorado, a historiadora da educação Ana Luiza Costa (2012) mostra como, a partir de uma ideologia de civilização contra a barbárie, foi construída a ideia de um Estado que monopolizava a educação formal. Tal construção desqualificava a atuação política de maior parte da população que era analfabeta e acabava por ignorar os diversos saberes possíveis fora do âmbito formal. Assim, com fontes primárias, a pesquisadora destaca o papel ativo desses sujeitos trabalhadores no século XIX em adquirir conhecimentos específicos para os seus ofícios. É o caso dos tatuadores, mercadores de livros, trabalhadores da estiva, entre outros. Relacionado a esta mesma questão, pode-se pensar também nos próprios bonequeiros em seu fazer teatral observado na seção 2 da presente Tese e que não que precisavam de uma escola ou curso profissionalizante.
Para além do mais, é possível citar os processos de resistência como o de João de Mattos, que com o seu "Bloco de Combate dos Empregados de Padaria", contribuiu para a luta abolicionista libertando diversos escravizados e para melhores condições de trabalho. Um exemplo que escancara a falsidade de se considerar a incapacidade desses sujeitos atuarem politicamente por não serem "educadas" ou "alfabetizadas".

31 Esta reflexão foi aprofundada pelo livro de José Murilo de Carvalho denominado "Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi". Buscava-se construir um projeto moderno para a cidade do Rio de Janeiro, mas com a exclusão de grande parte de sua população, ainda que o princípio da cidadania fosse evocado nos discursos políticos. Neste mesmo sentido, Rosa Fátima de Souza sintetiza essa complexa relação envolvendo o sistema educativo e o restante da população no seguinte parágrafo: "Na posição de alguns educadores e autoridades do ensino da época, encontramos um discurso contraditório. Ao enfatizar a necessidade inadiável da educação popular tal discurso colocava-se claramente a favor do povo. No entanto, essas mesmas posições favoráveis à democratização do ensino eram fundamentadas em argumentos preconceituosos sobre a população em geral. Ou seja, o mesmo discurso que exaltava os atributos da educação e sua relevância social produziu o estigma contra o analfabeto desqualificando-o para a vida política e social; isso contribuiu para a produção de um imaginário que reforçava a marginalização da maioria da população brasileira. Essa visão negativa do homem *pobre* perpassava o próprio entendimento do tipo de educação a ser dada ao povo" (Souza, 1998, p.32).

aprimorar o ensino de Iº grau e dar provisões a outros ramos de ensino. Um importante marco desse processo é a reforma Benjamin Constant de 1890, que concebia diretrizes a todos os níveis de ensino. Constituía-se a partir dela, uma série de instrumentos reguladores a ponto de estabelecer uma fiscalização administrativa maior e um método de escola graduada com correspondência entre classe, série, professor, conteúdo e sala de aula.

Antes a educação estava associada a um mestre-escola que tinha a responsabilidade de cuidar do ensino de crianças de diversas faixas etárias em um estabelecimento que era cedido a esse tipo de trabalho. Além do mais, a educação na época do Império estava regida pelo ato adicional de 1834 que afirmava que o ensino primário e secundário era responsabilidade dos governos provinciais e não do poder executivo federal. Havia, portanto, uma enorme descentralização dos assuntos educacionais e empecilhos para se pensar uma política com amplitude nacional. Assim, a reforma Benjamin Constant foi importante por justamente repensar um projeto de constituição de uma nação e de um país que mudava o seu regime político.

Já começavam a aparecer com maior frequência programas de ensino e métodos pedagógicos que propagavam como deveria ser uma boa aula. Podem ainda ser citadas as reformas Epitácio Pessoa (1901), Rivadávia Correa (1911), Carlos Maximiliano (1915) e João Luiz Alves (1925) (Souza, 2008). Em 1909, foi promulgado uma lei visando a criação de uma escola de aprendizes e artífices em cada província, um marco para se pensar o ensino profissionalizante. Isto tudo exemplifica as discussões e debates sobre a didática e a organização da aprendizagem que envolviam o período. Contudo, apesar dos esforços de centralização, não foi montado na I República um sistema educativo escolar com os seus diversos ramos (primário, secundário, superior e técnico) articulados entre si como será realizado posteriormente com o advento do governo de Getúlio Vargas.

A estrutura política do Brasil da I República estava cindida por diversas elites regionais que se organizavam em partidos restritos a cada Estado. Assim, constituía-se uma enorme autonomia entre as partes com alianças e rivalidades. A política do café com leite é um exemplo de pacto estabelecido entre as oligarquias de São Paulo e de Minas Gerais, que se revezavam no poder executivo. Tudo isso indica a fragmentação e a possibilidade de movimentos separatistas que poderiam comprometer a unidade territorial.

A crise de 1929 desestabilizou essa estrutura de poder, permitindo a um político gaúcho organizar um movimento armado para conseguir o poder em 1930. O processo de

consolidação, no entanto, não foi algo fácil. Para garantir essa estabilidade, o novo governo adotou uma série de medidas de centralização do poder como a nomeação de interventores para a administração dos Estados e a limitação de quanto cada ente federativo poderia contrair de empréstimos no estrangeiro. Isso também pode ser verificado nas medidas relacionadas à educação.

Em 1930, foi criado o Ministério da Educação e Saúde Pública com a direção de Francisco Campos. Este empreendeu uma série de transformações como a regulação de conteúdo a serem ensinados de acordo com a seriação de cada aluno, frequências obrigatórias dos estudantes nas classes, criação de ginásios e exames de admissão para o ingresso no ensino secundário. Esse exame de admissão deveria ser aplicado por três funcionários da escola na presença de um inspetor da Divisão de Ensino Secundário. Esse inspetor tinha que fornecer relatórios mensais sobre as unidades de ensino. Tudo isso mostra o surgimento de uma burocracia federal maior com o intuito de fiscalizar e controlar o que e como era ensinado. Segundo Norberto Dallabrida (2009), essas transformações foram necessárias para remodelar o indivíduo para a nova sociedade burguesa industrial em construção. Instaurava-se todo um controle do tempo do aluno que muito se assemelhava ao do mundo do trabalho.

Essa centralização administrativa sofreu resistência. O governo de Getúlio Vargas foi questionado pelas oligarquias paulistas em 1932 sob o pretexto de não possuir uma constituição. Essa rebelião chamada “Revolução Constitucionalista” foi considerada como o último grande movimento de contestação de cunho separatista (algo que sempre pairava desde a época do Império[32]). A revolta paulista foi controlada assegurando a preservação do poder emergente.

Com o intuito de neutralizar as divergências deste acontecimento, Vargas aproximou-se da elite de São Paulo em 1934 adotando uma série de medidas como a nomeação de um interventor paulista, Armando de Sales Oliveira, e a formação de uma Universidade com toda uma metodologia distinta voltada para o ensino, pesquisa e extensão. No caso, a Universidade de São Paulo (USP). A partir disso, o ensino superior no Brasil foi se reestruturando e um

32 Principalmente durante o período da Regência (1831-1840). Após o reinado de Dom Pedro I, o seu filho não pode assumir por não possuir a idade adequada. Assim, foi formada uma junta governamental com o intento de administrar o país até quando o sucessor completasse a maioridade. Esse foi um momento da história política brasileira conturbado e que apresentou uma série de revoltas provinciais (Farroupilha, Cabanagem, Sabinada, ...) questionando a legitimidade do poder central. Apesar de não ter se fragmentado como a América Espanhola logo após a sua emancipação, o risco de movimentos separatistas ainda era bastante grande. Para muitos estudiosos, a consolidação plena da soberania territorial brasileira apenas deu-se nos anos 30 do século XX, após a vitória militar imposta pelas tropas federais e a partir de uma série de políticas getulistas, que minaram a autonomia das Províncias e Estados.

novo modelo universitário foi se estabelecendo. Trata-se de um novo momento de produção científica em que surge todo um aparato institucional de fomento à pesquisa acadêmica. A pesquisa da arte do teatro de animação (assim como o da arte em geral), no entanto, não obteve o seu impulso no âmbito universitário nessas primeiras décadas de sua formação. Esse âmbito ainda estava em desenvolvimento e a própria Escola de Comunicação e Artes (ECA) só passou a ser criada em junho de 1966. Assim, embora assuma uma posição de extrema importância para o desenvolvimento da ciência, o ensino superior no Brasil apenas teve um papel mais preponderante na criação de textos e teorias sobre arte nos anos 70.

Isso não significa também que o estudo do teatro de animação não encontrou respaldo nas instituições de ensino. Muito pelo contrário. Em um momento de extrema ebulição de discussões pedagógicas, o teatro de bonecos encontrou o seu espaço no ensino básico e na formação de seus professores. No início do século XX, surgiu toda uma produção de literatura infantil bastante arraigada em uma tradição romântica europeia (Cadermartori, 1986, p 33-34; Zielberman, 1981). Eram contos de fadas e príncipes que começaram a povoar todo um imaginário de crianças e que também serviu para todo um repertório de história para o teatro de bonecos (Mendonça, 2020, p.17). À medida que a preocupação com a infância foi surgindo, pessoas preocupadas com o trato pedagógico passaram a assimilar a arte da animação e essas ficções para ter um contato mais direto com o seu determinado público.

O conceito de infância foi produzido a partir do advento da família burguesa. A criança tornava-se um ser dependente de uma figura adulta e que precisava ser tutelada e protegida (Pereira, 2003). Essa foi uma construção histórica podendo ser traçada a partir da conquista de poder de uma classe social que consolida o capitalismo como forma dominante. Essa consolidação dá-se no processo de formação dos Estados Nacionais, derrubando o poder do rei absolutista e de uma aristocracia pautada pelo sangue. Logo, é possível também uma relação umbilical com a ideia de Nação e a de educação da criação. Associava-se a isso também a construção da cidadania e a vasta tradição liberal de concepção de ensino (Cunha, 1980).

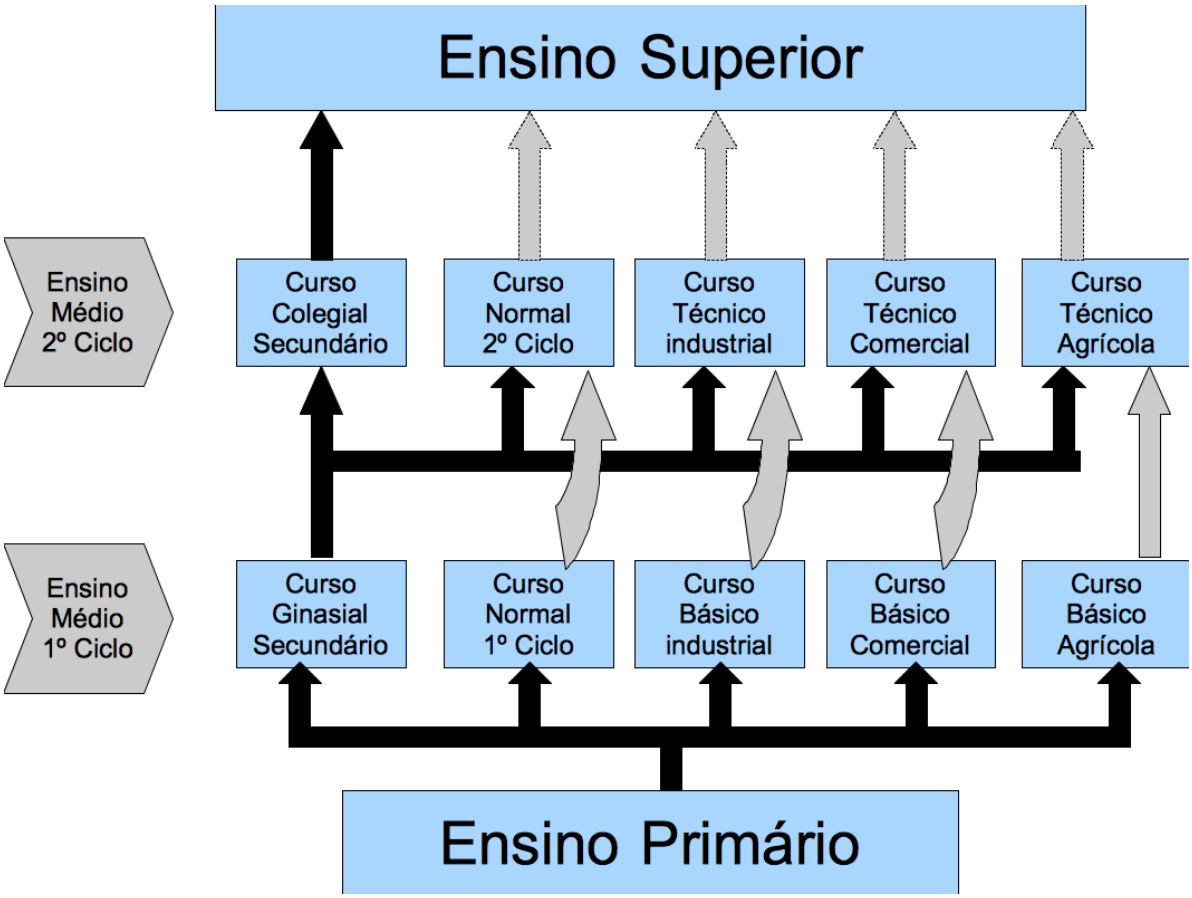
Houve uma série de filósofos ao longo do século XVIII refletindo a respeito do poder político e ao realizá-lo fizeram uma série de considerações sobre o sistema escolar e como deveria ser o ensino das classes populares. Trata-se de nomes como Jean-Jacques Rousseau, Voltaire, Diderot, Condorcet, entre muitos outros. Apesar deles possuírem visões distintas uns dos outros, eles contribuíram para a formulação de um repertório liberal de se pensar a

educação.

O Brasil Imperial já era uma nação autônoma, contudo ainda estava pautada por um modelo semelhante ao do Antigo Regime. O poder moderador (a qual permitia o imperador intervir sobre os demais poderes) foi compreendido por muitos teóricos como forma disfarçada de absolutismo. Isso afetou não só a organização administrativa, como também o sistema educativo. Afinal, a participação política era bastante limitada. A República, ainda que sob um viés autoritário, mudou concepções de como o ensino deveria ser organizado pelo Estado.

Na I República existiu uma série de reformas e medidas que tentam estruturar o ensino para o cidadão brasileiro, no entanto ainda imperava uma certa descentralização que estava associada sobre a forma como as elites econômicas compreendiam o seu poder. Os anos 30 e 40 são essenciais para se compreender a montagem de todo um sistema escolar. Em 1942 a 1946 foram promulgadas as chamadas leis orgânicas de ensino que para além de dar providências para cada ramo de ensino (ensino principal, secundário, normal e técnico), também indicava como cada um se articulava entre si. A partir do controle e fiscalização do governo federal, estava sendo composto uma estrutura educacional única que indicava os possíveis trajetos que cada estudante poderia prosseguir durante a sua vida escolar (Cunha, 2000). O infográfico a seguir pode auxiliar para o entendimento do que estava sendo montado nessa época.

Imagem 1- Sistema de ensino com graus articulados entre si segundo as Leis Orgânicas (1942- 1946)




Fonte: Adaptado de Cunha (2000)

Conforme pode ser visto na imagem, há todo um sistema educativo que se constitui a partir de graus: ensino de primeiro grau (Ensino Primário), segundo grau (Ensino Médio) e o de terceiro grau (Ensino Superior). Todos eles possuem características próprias e cada aluno montava o seu percurso a partir das escolhas sobre qual ramo pretendia seguir. Apenas o primário era obrigatório. As setas em cinza representam a trajetória do estudante que almejasse pelo ramo profissionalizante e havia uma singularidade nesse caso. Aqueles que optassem por um ramo profissional do ensino médio do primeiro ciclo apenas poderiam cursar o seu equivalente no segundo ciclo e os que fizessem o ensino médio do ramo profissionalizante no segundo ciclo apenas poderiam cursar alguns cursos do Ensino Superior. Diferentemente daqueles que fizessem o ginasial ou o colegial, que não possuíam restrições sobre qual curso poderiam seguir. Isso foi se alterando aos poucos a partir das leis de equivalências dos anos 50 e da formação de novas diretrizes no campo educativo, como a

exclusão do ensino médio de primeiro ciclo e o aumento de anos dado ao ensino de primeiro grau.

O que é importante ressaltar de tudo isso era o comprometimento até então inédito do governo da União nos assuntos educacionais. Para dar coesão a esse processo, adotou-se os ideários da Escola Nova como política de Estado. A Escola Nova foi um movimento de intelectuais (liderados por Anísio Teixeira, Fernando de Azevedo, Lourenço Filho, entre outros) que defendiam um ensino laico, gratuito e público. Para além desses enunciados, tinha uma concepção de um contato mais direto entre o conteúdo e o universo do aluno. Assim, a partir de tais princípios, foi pensado expedições de campo, laboratórios, instrumentos pedagógicos e lições que pudessem estabelecer uma nova relação de aprendizagem (Vidal, 2000).

Por influência a esse movimento, o teatro de bonecos teve toda uma participação para se pensar o trato pedagógico. Era uma forma de ensinar comportamentos, valores e a apreciação de uma obra de arte envolvendo um universo lúdico. As aulas deveriam ser mais agradáveis aos estudantes e o professor foi convidado, a partir de diversas oficinas, a aprender sobre esta linguagem. Tal influência pode ser percebida pelos contatos entre os dois movimentos. Cecília Meireles, por exemplo, foi uma das pessoas que assinou o manifesto da Escola Nova em seu início e que trabalhou com esse tipo de arte para ser usada com o intuito pedagógico[33].

> Passou hontem a data de fundação do Centro de Cultura Infantil, installado desde sua fundação, no Pavilhão Mourisco.
> Começando com uma simples bibliotheca para creanças, a concorrencia logo verificada foi a prova clara da utilidade de sua creação.
> A' biblioteca, pouco depois, juntava-se uma iconotheca, um archivo para textos, secções de philotelia, numismatica, jogos, além de um cinema com exhibições semanaes.
> Hoje com 1.500 frequentadores matriculados, dirigido por d. Cecilia Meirelles, o Centro de Cultura Infantil offerece à creança brasileira um ambiente propricio ao seu desenvolvimento, desviando-a ao mesmo tempo de actividades que lhe poderiam ser prejudiciaes.
> No corrente anno pretende o Centro inaugurar dois do seus serviços há muito planejados. O theatro de bonecos e a secção de musica. O theatro de bonecos além de representações, pelo menos, mensaes, comportará concursos a abrir entre as crenças para pequenas peças, desenhos dos personagens, com a respectiva indumentaria, etc,. Serão explorados, principalmente, o folklore, a Historia do Brasil e do mundo.

33 O teatro de bonecos e o infantil entrelaçaram-se diversas vezes, sobretudo no início do século XX em que muitas vezes foram considerados como sinônimos.Assim com o de bonecos, o teatro infantil, também teve sua ênfase na questão pedagógica e foi compreendida como algo menor ou com pouco apelo artístico. Apesar das semelhanças, é importante perceber que as suas vertentes possuem trajetórias diferentes e os seus próprios marcos temporais.

> É assim uma instituição util não só à creança, como à Pátria.
> (O Anniversario do Centro de Cultura Infantil, 1937, p. 6)

Havia um apelo para que os intelectuais e artistas de diversos matizes e orientações políticas ingressassem dentro da estrutura de governo para garantir a chamada modernização do Brasil[34]. Assim, construiu-se a ideia de um intelectual engajado, atraindo nomes como Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Mário de Andrade, Menotti del Picchia, entre muitos outros[35]. É bastante elucidativo o discurso de posse na Academia Brasileira de Letras do presidente Getúlio Vargas em dezembro de 1943. Nele há um clamor entre a união do homem de pensamento para com o homem de ação na construção de uma nova ordem encabeçada pelo presidente da República. Tal união era apresentada em vários setores da vida pública e o da educação não era diferente (Velloso, 1987; Pécaut, 1990). Assim, houve diversos projetos na época que justamente visavam atender, com um apelo patriótico, parte da população.

## 3.3 A Sociedade Pestalozzi do Brasil e propostas educativas relacionadas ao teatro de animação

Um dos marcos fundamentais para a compreensão dos estudos sobre o teatro de

34 O projeto de modernização constituiu como uma bandeira unindo setores muito distintos. Um símbolo disso tudo foi a construção de Brasília, uma cidade planejada para ser a Capital do país. Projetada pelo arquiteto comunista Oscar Niemeyer, o ambiente possui monumentos com curvas que atendem a um elemento estético inovador e que tentam traduzir os novos tempos porvir. No entanto, Marshall Berman (2007) critica esse projeto arquitetônico e relata um episódio em que confrontava o famoso arquiteto. A Cidade estava construída distante da população e se afastava da ideia de uma praça pública convidativa ao debate democrático. Ao realizar tal análise, Oscar Niemeyer defendeu a sua obra dizendo que se tratava da aspiração de todo o povo brasileiro adentrar o mundo moderno. No entanto, isso não mudava o aspecto da cidade e que se confirmou após um golpe que deu início à ditadura militar. A então cidade fundada em 1960 viveu muito pouco sobre o regime democrático e passou a servir como centro de poder de um governo muito pouco afeito aos ideais do arquiteto. Aliás, a distância para com a população e a interiorização dentro do território brasileiro com o intuito de integrar os diversos cantos do país serviu justamente para algo autoritário. Pode-se pensar também o quanto tal projeto de se adentrar no interior do Brasil serviu para o processo de ampliação das fronteiras agrícolas a partir de uma marcha para o oeste que incluiu contatos e extermínio de populações indígenas. E, por fim, o quanto a liberdade total do gesto arquitetônico serviu para uma ostentação e luxo, de tal modo a estabelecer um panorama contemplativo, mas pouco participativo da vida política. Os prédios fazem as curvas para serem admirados, no entanto as pessoas continuavam em uma posição rígida perante o mundo (Alambert, 2020, p. 85-94).

35 O projeto educativo do governo Getúlio Vargas foi um amálgama de diversas correntes teóricas. Não só foram chamados setores progressistas da sociedade, mas como também diversos intelectuais reacionários, que imprimiram suas marcas. Gustavo Capanema, por exemplo, foi o ministro da educação durante quase todo o período conhecido como Era Vargas e possuía uma orientação política considerada conservadora, filiando-se a partidos como o ARENA (Partido que comandava o Brasil durante a época da Ditadura Militar) no final de sua vida. Ao mesmo tempo, havia figuras progressistas vinculadas ao projeto da Escola Nova como Anísio Teixeira, que foi perseguido e assassinado pela Ditadura Militar.

animação foi o ano de 1945 com a criação da Sociedade Pestalozzi do Brasil por Helena Antipoff[36]. Tal instituto tinha como um dos objetivos investigar práticas educacionais que pudessem ser aplicadas para todas as crianças, inclusive as que possuíam alguma deficiência. Um dos métodos bastante explorado foi justamente o do teatro de bonecos. As suas oficinas ajudaram a formar diversos professores e pessoas que, ao trabalhar com a linguagem, foram se especializando cada vez mais. Houve toda uma geração de artistas que tiveram contato com as atividades da Sociedade como, por exemplo, Cecília Meirelles, Olga Obry, Maria Clara Machado, Augusto Rodrigues, Virgínia Valli, Carmosina Araújo, Antonieta Lex Leite e outros[37] (Amaral, 1994, p.28). Essas oficinas tinham uma programação variada e contribuíram para criar todo um cenário de conhecimento a ser estudado e propagado a respeito da arte da manipulação do boneco, de máscaras e silhuetas de sombras.

> O Curso, promovido pela Sociedade Pestalozzi do Brasil, destina-se a educadores e pessoas interessadas a dar à criança um divertimentimento sadio e ao mesmo tempo meios para o desenvolvimento da sensibilidade artística e de numerosas habilidades que esta arte dramática menor requer[38].
> O Curso terá a duração de oito semanas e iniciar-se-á no dia 5 de maio próximo. Local- rua Gustavo Sampaio n. 1 (Leme).
> As aulas serão dadas às quintas-feiras e sábados, de 13,30 às 18 horas, perfazendo um total de 64 horas-aulas.
> Programa: Valor do Teatro de Bonecos na Educação e estudo do repertório para crianças de diversas idades.
> A platéia infantil, seus interêsses e reações.
> Aproveitamento do folklore brasileiro no Teatro de Bonecos e de Máscaras.- Cenários. - Figuras.- Palco e accessórios.- Teatro de Máscaras.- Teatro de Fantoches.- Teatro de Sombras.- Teatro de Marionettes. Para efeito do Certificado, os alunos deverão ter: - a) 75% de frequência; b) Escrever ou adaptar uma peça para um dos Teatros de Bonecos; c) Confeccionar o palco portátil, cenários, figuras e indumentária para a peça escolhida; d) Representar a peça; e) Discutir seu valor pedagógico à vista das reações de crianças e de um inquérito feito junto aos pais e educadores.
> (Curso de teatro de bonecos e de máscaras, 1949, p.19)

36 A sua importância não deriva somente da criação da Sociedade, é possível também encontrar alguns textos de Helena Antipoff sobre o valor da arte na educação. Na edição 23 da revista Cadernos de Teatro, há um artigo seu denominado "Valor Pedagógico do teatro de máscaras".

37 Em seu livro "Teatro de Bonecos no Brasil e em São Paulo", Ana Maria Amaral afirma que, por parte da Sociedade Pestalozzi do Brasil, não houve muito investimento em propostas experimentais na área da arte ou uma grande inovação no cenário artístico brasileiro de um modo geral. Contudo, há o mérito de ensinar o básico da construção e manipulação da marionete e de expandir esse conhecimento para outras pessoas de diversas regiões do país e que tinham diversos interesses com a área da animação. Esse momento de sistematização de teorias em que começam a surgir grupos e artistas vinculados mais especificamente à área de bonecos é chamado pela autora de "Teatro de Bonecos Erudito". Uma classificação usada para se distinguir do chamado "Teatro de bonecos popular".

38 Apesar do tom elogioso a qual a propaganda assume ao se referir ao curso de teatro de bonecos, é possível perceber que este ainda é tratado como uma "*arte dramática menor*". Tal estigma é algo que acompanhou bastante tempo este teatro e o Campo de Estudos Acadêmicos contribuiu para que se mudasse a mentalidade sobre o teatro de animação. Entretanto, ainda hoje é possível encontrar vestígios dessa visão que coloca o teatro de bonecos como algo inferior.

Para além do conteúdo sobre a confecção dos objetos, haviam reflexões filosóficas sobre o uso da animação em sala de aula realizada pela Sociedade. Muito foi dito sobre o seu papel de fazer com que a criança tímida possa se expressar e conter os excessos da criança muito expansiva. Portanto tal arte poderia se tornar um importante instrumento pedagógico caso o docente soubesse utilizá-la.

A Sociedade Pestalozzi do Brasil possuía uma relação amistosa de colaboração mútua com o grupo do Teatro do Estudante do Brasil criado por Paschoal Carlos Magno. Tal grupo possuía a intenção de explorar novas possibilidades cênicas em seus espetáculos e organizar todo um trabalho de aprimoramento do trabalho de atuação e direção. A utilização de técnicas incorporadas à arte da manipulação era um modo de investigar um novo tipo de visualidade que estava sendo buscada (Mendonça, 2020). Não à toa, o Teatro do Estudante do Brasil estava vinculado a todo um processo conhecido como modernização das artes cênicas.

Conforme visto na segunda seção, tal processo já estava ocorrendo na Europa no final do século XIX e, em vez de um teatro voltado para a exibição da "estrela" principal do palco, buscava-se um trabalho profissional envolvendo uma atenção especial para todos os elementos que compuseram o espetáculo. A iluminação, o som, o figurino, o trabalho com o elenco, entre os mais elementos deveriam ser coordenados a partir de um diretor para montar uma unidade em torno do que se procurava exibir. Ainda que não haja muitas pesquisas mostrando tal relação, os estudos sobre a animação contribuíram também para esse processo. Há um certo cânone da historiografia teatral que privilegia determinados marcos vinculado a um teatro de atores (principalmente de cunho dramático) como a peça "Vestido de Noiva" e "A Moratória". Não se trata aqui de negar a enorme importância que elas tiveram no panorama histórico do Brasil, mas sim mostrar que outros marcos poderiam ser também postos em maior evidência na constituição desse cânone[39].

> Há uma semana inaugurou-se no antigo lar do Leme, onde atualmente está instalada a "Sociedade Pestalozzi", o primeiro "curso de teatros de bonecos" realizado no Brasil. O valor educacional dessa iniciativa que tem por fim despertar o interêsse, entre

39 Inclusive, esse é um elemento discutido no I Encontro Nacional de Teatro de Animação vinculado à Universidade em 1990. Tal evento, analisado na seção 4 da presente tese, põe a necessidade de que haja conteúdos vinculados ao teatro de bonecos na própria disciplina de História de Teatro. Ainda que se possa perceber a existência de uma série de conteúdos que se tornaram canônicos nessa disciplina, de tal modo que é quase incontornável que o professor não venha a apresentá-los, isso não significa que o currículo não possa ser transformado. Existem diversas demandas na sociedade que tentam disputar esse ensino. A linha temporal traçada nas disciplinas ou nos livros de história sempre são escolhas do próprio autor que, para a sua análise, precisa destacar certos elementos de outros. No caso, da história do Teatro é possível perceber uma preponderância das discussões envolvendo o teatro de atores para adultos, ignorando muitas vezes, marcos do teatro infantil, de marionetes, de rua e de muitos outros.

> educadores e pais, a favor da fundação "multiplicação", visa dar à nossa criança um recreio sadio e útil.
> No ato inaugural, a que compareceram além do diretor do Serviço Nacional de Teatro, professores, jornalistas, informou a senhora Helena Antipoff que para mais de sessenta pessoas se haviam inscrito no curso, especialmente professóres. Esse número, em menos de uma semana duplicou. Cartas vêm chegando dos Estados solicitando informes. Mesmo uma professora de Minas sugeriu que a "Sociedade Pestalozzi" e o "Teatro do Estudante do Brasil", responsáveis pelos cursos, que é feito sob os auspícios do Departamento Nacional da Crianças" providenciassem uma série de aulas por intermédio do rádio, onde fossem explicadas detalhada e cuidadosamente como se poderá fazer um palco de bonecos, como confeccioná-los, vesti-los e o que é mais difícil, como articulá-los.
> (…)
> "Hamlet" representado por marionettes: um sonho de D. Olga Obry
> Olga Obry tem um livro no prelo sôbre marionettes, fantoches e sombras chinesas. Ela ensina, no curso, como fazer bonecos e vesti-los. Tem um sonho. Um sonho que será uma realidade, pois conta com a promessa do "Teatro do Estudante do Brasil" de cooperar com ela.
> - Desejo tanto mostrar "Hamlet" a mais bela tragédia shakespeareana, com marionettes.
> E diante do nosso espanto.
> - Será uma novidade no Brasil. Mas na Europa é tão comum assistir-se todo o teatro clássico com essas pequenas figuras movidas a cordéis, com artistas invisiveis ajudando-os a viver papéis imortais.
> (O sucesso do primeiro "curso de teatro de bonecos" do Brasil, 1946, p.3)

Ainda que a Sociedade Pestalozzi tenha como principal objetivo a educação, pode-se perceber que a influência do Teatro Estudante do Brasil permitiu a reflexão sobre fatores estéticos. A discussão de que o teatro de bonecos não poderia ficar restrito apenas a alguns tipos de dramaturgias já começa a ser esboçado. Olga Obry relatou o desejo de montar "Hamlet" com marionetes, uma novidade nas terras brasileiras, mas relativamente comum no continente europeu.

Para além das propagandas nos jornais, começam a surgir reflexões sobre as artes cênicas. O teatro de bonecos possui uma potencialidade artística a ser explorada. Pascoal Carlos Magno e Olga Obry já, nessa época, discutem um ponto que será melhor debruçado nos anos posteriores com a inclusão da arte da animação nas Universidades: o lugar da representação nesse tipo de teatro[40] Diferentemente do teatro de ator em que há todo um trabalho para que este se torne um personagem; no teatro de animação, o ator-animador deve concentrar-se para que o objeto vire o personagem.

Assim, o ator de uma peça dramática, por exemplo, utiliza-se do seu próprio corpo

40 Esse tema sobre o caráter da animação foi fruto de discussões filosóficas e está presente em diversos textos da estudiosa Ana Maria Amaral. Uma delas pode ser encontrada na revista Móin-Móin (2005), em que ela retomou muitos desses aspectos da arte da manipulação. O ator possui uma "energia própria" existindo enquanto ser racional, no entanto ele não é o personagem da dramaturgia, apenas podendo representá-lo. Ou seja, dando materialidade no palco às letras que estão colocadas em um papel. Já a marionete precisa desse fluxo de energia do animador para conseguir a ilusão de vida, afinal este não possui racionalidade, sendo assim personagem o tempo todo.

para conferir “vida” às letras que estão presentes em um papel. “Hamlet” ou “Ofélia”, personagens de Shakespeare, não estão presentes *a priori* enquanto corpos, eles estão ausentes. Para que estes se “presentifiquem” em um palco é necessário que um ator, com todas as suas características próprias que o fazem ser humano (altura, comprimento, largura, voz, ...), dê a corporeidade necessária para tornar visível aos espectadores e a isso se chama de representação.

Representar é apresentar algo que está ausente. No cenário político, diz-se que o parlamento é representante do seu povo. Isso porque, diante da impossibilidade de reunir todas as pessoas para discutir as leis do país, elege-se pessoas específicas, que possam atender os interesses das camadas que o elegeu. Na arte cênica, algo semelhante ocorre. O ator da peça dramática está lá para fazer com que o personagem da dramaturgia seja evocado. No entanto, a partir de tal dimensão, pode-se afirmar que esse conceito de representação pode não ser tão aplicável ao teatro de animação, pois o objeto está tal como ele é. Não há a montagem de ilusão cênica para afirmar que se trata de um ser que ele não é. A representação é uma capacidade do ser humano e que não está presente nos objetos em si mesmos. O objeto, em última instância, não “diz” nada; ele apenas adquire movimento a partir de sua relação com o manipulador constituindo um espetáculo. O foco tanto do ator quanto do público tende-se a ser concentrado no objeto apresentado e essa é a principal característica que distingue o teatro de animação do teatro de atores. Tal reflexão possibilita entender o que os autores do seguinte texto afirmam como “transfiguração ser completa”.

> Como arte, a pequena cena é a mais teatral de todas, pois todo e qualquer elemento de vaidade pessoal. Inevitavel no teatro dos atores de carne e osso, fica excluida, como escreveu Olga Obry, podendo a transfiguração ser completa.
> Dá aos que a levantaram e dela só usam o puro prazer de representar, de brincar. Em muitas línguas “jouer” em francês, “toplay”, em inglês e assim por diante, a palavra é a mesma para designar jogos infantis e jogo cênico.
> Por isso não pode causar espanto, surpresa, a atitude tomada por Gaston Basty, talvez um dos maiores diretores cênicos do mundo, quando em 1944 abandona o endereço de sua glória, que é o teatro de Montparnasse e transfere-se para o Pavilhão Marsan, em Paris. O extraordinário mestre realisador das mais audaciosas concepções cênicas pode então realizar com cento e vinte bonecos, uma feerle de três atos e quatro quadros. Ficou ao alcance das suas mãos um elenco de artistas disciplinados sem nenhuma vaidade capaz de deformar-lhes o carater ou o trabalho. Entregou depois ao publico, com bem acentuou, a sua melhor obra, para a qual contribuiu em todos os aspectos, como autor encenador decorador, manipulador de cordeis de suas criaturas.
> Entre nós o “Teatro Gibi”, da sra. Yolanda Fagundes, no que se refere à técnica, une o fantoche, o marionette e o guignol. Ampliou a id-a primitiva, tornou-a mais complexa, recorreu a todas concepções teatrais, desde o humor caro aos ingleses, o maravilhoso popular entre os escandinavos, o fantastico do mundo germanico, a feerle francesa até o folklore nacional rico de sugestões (Magno, 1946, p. 3).

Por apresentar essa característica de ter um objeto como o foco principal das atenções, o teatro de animação possui uma série de potencialidades distintas da do ator que podem ser exploradas por um olhar sensível. Essas potencialidades, no entanto, muitas vezes são negligenciadas pela visão de que esse teatro está apenas relacionado ao brincar. Mesmo nessa época, há uma preocupação em afirmar que esse teatro não está apenas relacionado à infância e que outros públicos poderiam ser atingidos a partir desta arte. Assim, nada impediria a formação de grupos que justamente buscassem uma renovação estética a partir da técnica de manipulação. O Teatro Gibi, por exemplo, possuía uma preocupação em realizar estudos sobre matrizes culturais distintas para a promoção de seus espetáculos. Havia um trabalho prévio de uma pesquisa a ser realizada para incorporar esses elementos. Algo que já pode ser entendido como uma novidade se comparado ao que era realizado ao longo do século XIX com os teatros de tradição popular. Aliás, vale a pena ressaltar também a própria noção de folclore nacional como algo positivo para o trabalho teatral. Se antes havia um enorme desprezo sobre a cultura popular do próprio Brasil, que era vista como um atraso a ser superado, é possível perceber no século XX uma mudança sobre tal concepção.

Para além das práticas educativas, a Sociedade Pestalozzi também montava peças para serem exibidas por um amplo público e, conforme esse trabalho era realizado, reflexões sobre esse campo eram formadas. Em certo momento, para justamente se afastar da noção de brincadeira, resolveu-se adotar o conceito de teatro de figuras, em vez de teatro de bonecos.

> Hoje, às 20,45 horas, a Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa apresentará na sua sede, à avenida Graça Aranha 327, 5º andar, duas peças- "Todo o Mundo e Ninguém" de Gil Vicente e o "Auto do Tenente-coronel" de Garcia Lorca (em tradução de Cecília Meireles), encenados no Teatro de Marionettes da Sociedade Pestalozzi do Brasil, respectivamente por Olga Obry e Eros Gonçalves, e interpretados por um grupo de delicados colaboradores daquele teatrinho "pequeno por fôra e grannde por dentro". As atividades do Teatro de Bonecos- ou melhor Teatro de Figuras já que é muito mais que brinquedo, são dirigidas por tres artistas, a pintora Célia Rocha Braga, a escritora Olga Obry e o cenógrafo Eros Gonçalvez, apoiados por uma talentosa turma de ex-alunos dos cursos ministrados naquela sociedade, sita à rua Gustavo Sampaio 1 (Leme) (O Teatro de figuras, 1947, p.11).

Algo interessante a se notar é como essa nomenclatura se transformou ao longo do século XX, a partir de uma série de reflexões e práticas sobre a área. Embora haja outros elementos como as silhuetas para o teatro de sombras e as máscaras, os estudos sobre Teatro de animação começam a ter algum tipo de sistematização com o teatro de bonecos. Aos poucos, embora parta de experiências relacionadas aos bonecos, o uso apenas desse conceito tornou-se limitante para o que se procurava realizar. Assim, para a constituição desse campo

de estudos podem ser registrados diversos nomes como teatro de figuras, de objetos, de formas animadas, entre outros.

Isso tudo mostra um conjunto de debates e de troca de ideias que estão sendo formuladas, criando coisas novas na área. As ações da Sociedade Pestalozzi não estavam associadas apenas à montagem de cursos para professores. Em 1948, foi montada uma exposição que trazia consigo uma enorme riqueza de cultura material adquirida de diversas partes do mundo. A organização desse acervo não deixa de ser uma sistematização de conteúdos para serem exibidos para o público. Para além da pesquisa para conseguir os itens da mostra, há todo um trabalho de curadoria e sobre o que e como devem ser organizados estes itens.

> Organizada pela sra. Olga Obry e pelo sr. Eros Gonçalves da Sociedade Pestalozzi do Brasil, pode ser vista pelo público, na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa, à avenida Graça Aranha, uma bela "Exposição de teatro de figura". Consta de fotografias, bonecos, livros e revistas. Todos cuidadosamente distribuídos em quadros, vitrines, prateleiras. O visitante é informado por pequenos cartões com notas elucidativas, colocadas ao lado do material exposto. A respeito dos marionetistas britânicos há uma farta representação, assim como dos franceses, Marcel Temporal, famoso por seu palco transportavel, Georges Lafaye, Robert Desathis e seu teatro, do jardim de Luxemburgo, que pertence à municipalidade de Paris. Este, na Exposição do Centenário de Cervantes, na Biblioteca Municipal, em Paris, no ano passado, apresentou uma vitrine inteira dedicada às marionetes de "Dom Quixote", que, consistiu um dos grandes êxitos de seu teatro. Os marionetistas suiços também colaboram para a exposição atual, pois tanto os de Geneve, como os de Lausanne, Zurique e Locarno enviaram farto material fotográfico de suas realizações, destacando-se os da família Hurmm, que, em Zurique, criaram na própria casa seu teatrinho que, com marionetes, levou há pouco "Tristão e Isolda", de Wagner e "A tempestade", de Shakespeare, cuidando muito do lado musical de seus espetáculos. O arquivo do "Museu do Homem", de Paris, coopera para o sucesso da posição com material proveniente do Extremo Oriente: marionetes e sombras do Teatro Wayang, de Java; teatro de sombras da Bail, Slam e Hanel. O visitante encontrará livros interessantíssimos sobre o assunto. Há também programas, cartazes, quatro folhas de modelos ingleses e desenhos originais. Marionetes, máscaras, fantoches do Museu de Marionete do Centro Brasileiro de Marionetistas e de coleções particulares podem também ser vistas e admiradas. É também muito bem feito o prospecto mimeografado, espécie de itinerário da exposição, que é distribuído aos visitantes, com resumo das atividades dos "teatro de marionetes" que se exibem no momento, na Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa (Uma exposição que o público deve visitar, 1948, p.13).

Trata-se de um conhecimento que não está disposto apenas em uma dimensão prática e privada de mestre e aprendiz e não possui a ideia de uma crença envolvida, como seria o caso de uma congregação religiosa. Ainda que não haja uma universidade envolvida nesse processo, percebe-se uma preocupação na análise a ser realizada adotando princípios pautados em documentos e fontes.

Para além da instituição museológica e da esfera da educação para os pequenos, outros

campos de investigação passam a incorporar o uso do teatro de animação em suas áreas de especialidade. Uma delas foi o campo da saúde[41]. A Sociedade Pestalozzi e o Teatro do Estudante do Brasil procuraram outros públicos para fazer os seus trabalhos e o ambiente hospitalar foi algo que acabou abraçando tais iniciativas.

> Inaugurou-se ontem no Instituto de Psiquiatria, no Engenho de Dentro, um "Teatro de Bonecos", por iniciativa de alguns de seus medicos e funcionarios.
> O dr. Cincinato Magalhães de Freitas assim se referiu à iniciativa, da qual é um dos maiores propulsores:
> - A terapeutica ocupacional é hoje em dia indispensável à assistencia do doente mental. Outrora apenas aplicada às colonias com objetivo mais economico que terapeutico, atualmente está introduzida em todos os hospitais psiquiatricos, inclusive os de agudos.
> A dra. Nise Magalhães da Silveira, a quem se deve grande parte da realização do pequeno teatro aduziu.
> - O nosso teatro tem finalidade de tratamento, dando uma ocupação ao doente, seja trabalho produtivo ou não, seja diversão como o teatro, o desenvolvimento de tendencias artísticas ou vocacionais de outra ordem. É com tal objetivo, de melhor assistir aos doentes mentais, que temos procurado desenvolver êste novo setor de atividades psiquiatricas.
> (…)
> Teatro de bonecos- Esta é a nova e sadia campanha em que se empenham a Sociedade Pestallozzi e o Teatro Estudante do Brasil, no sentido de que cada escola, hospital, abrigo do Brasil tenha o seu pequeno teatro de bonecos, construido e manejado pelos próprios dementes. Recentemente realizou-se na Sociedade Pestallozzi, no antigo bar do Leme, o primeiro curso de teatro de bonecos, com um êxito extraordinário. Ali obtiveram cerificados cerca de 120 moças e rapazes.
> Cada um deles vai construir seu teatrinho, que servirá ao mesmo tempo de recreio e educação. Entre os alunos desse curso encontravam-se vários enfermeiros do "Instituto de Psiquiatria", que ontem puderam, com os conhecimentos adquiridos, inaugurar o pequeno teatro para alegria de centenas de enfermos.
> (Inaugurou-se ontem no instituto [...], 1946, p.32)

Os cursos da Sociedade Pestalozzi expandiram-se para além da região sudeste e outros estados puderam ser contemplados por suas iniciativas. Na seguinte notícia, para além de tratar sobre uma experiência realizada na Bahia, é importante analisar as organizações que permitiram tal difusão.

> Acaba de ser inaugurado, na cidade do Salvador, o Curso de Teatro de Bonecos da Sociedade Pestalozzi do Brasil, sob os auspícios da Legião Brasileira de Assistência,

41 É possível perceber diversos exemplos de artistas que, nessa mesma época, começaram a utilizar a arte da animação do boneco em práticas terapêuticas. Um exemplo é Antonieta Lex Leite, que passou a trabalhar com este recurso como assistente da psicóloga Bety Katzenstein na Cruzada Pró-Infância (Amaral, 1994, p. 67). Tal influência do boneco na área médica, contudo, não ficou restrita apenas nas primeiras décadas do século XX. Em 1996, houve a criação de um projeto de formação de uma Habilitação em Teatro de Formas Animadas na Escola de Comunicação de Artes da Universidade de São Paulo. Entre as disciplinas que estavam no currículo, uma delas era "Pesquisas Contemporâneas do Teatro de Animação", algo a ser dado no sexto semestre do curso. Um dos temas propostos por esta disciplina era justamente "Teatro de Bonecos e Terapia". Ou seja, mesmo no final do século, o assunto era visto como algo de enorme relevância pública e que merecia ser debatido e discutido. O currículo dessa Habilitação pode ser visto no anexo da presente Tese de Doutorado.

> da Prefeitura Municipal, e da Inspetoria de Higiene Pré-Natal e Infantil do Departamento Estadual de Saúde.
> O ato, realizado no salão de honra do Liceu de Artes e Ofício, revestiu-se de brilhantismo, atestando assim, o interesse despertado pela iniciativa. Compareceram à cerimônia educadores, artistas e alunos do Curso, além de numerosas famílias da sociedade baiana.
> Abrindo a sessão falou o diretor Alvaro Bahia, frisando a importância da realização. Seguiu-se com a palavra o pintor Eros Gonçalvez que se deteve num histórico sobre o Teatro de Bonecos, salientando o interesse que o mesmo sempre vem despertando nos grandes centros civilisados de todo o mundo (Teatro de bonecos na Bahia, 1947, p.11).

Havia uma certa busca pelas iniciativas do Estado para o amparo aos trabalhos realizados com o teatro de bonecos. Segundo a tese de doutorado de Tânia Mendonça (2020), essa aproximação deu-se através da adoção da Escola Nova como política de Estado e isso seria um dos elementos principais que explicam a razão pela qual o teatro de bonecos brasileiro assumiu uma postura diferenciada com o seu equivalente na Argentina. Enquanto o do brasileiro estava encampando uma série de discussões sobre educação por estar associado às estruturas do Estado e precisar justificar a sua presença enquanto projeto a ser financiado, o do argentino esteve mais distante das esferas desse poder e, assim, explorar potencialidades artísticas mais variadas. A questão pedagógica continua sendo algo de relevância para o teatro de bonecos argentino, mas este conseguiu uma maior margem de atuação em outras áreas da arte.

A questão de como o teatro de bonecos brasileiro se inscreve nas políticas oficiais pode ser visualizada em diversas documentações. Podem ser encontradas fontes que mostram projetos visando expandir essa área teatral a partir do governo, inserindo-a dentro de um debate público. Um dos principais fomentadores disso tudo foi Pascoal Carlos Magno que, para além da sua atuação no ramo das artes cênicas, tinha também toda uma inserção no meio da política institucional, chegando a ser vereador no Rio de Janeiro e secretário-geral do Conselho Nacional de Cultura em 1962. A fonte a seguir é um projeto seu de realizar um curso de teatro de bonecos para ser levado para os professores das capitais dos Estados deste país. Compreende-se que tal arte pode ser de extrema importância para a educação de uma nação como um todo e que deveria ter uma presença efetivada nas escolas a partir do patrocínio do governo.

> Em fins de 1946 colaborei num movimento de "Teatro de Bonecos" com a Sociedade Pestalozzi, que é dirigida pela excepcional sra. Helena Antipoff. Vi o interesse de mulheres e homens de todas as idades aprendendo a construir um pequeno palco, confeccionar cenários, bonecos, saber movimentá-los e a improvisar textos. A tarefa da Sociedade Pestalozzi, que está dando esplendidos resultados, poderia ser amplificada, tomar características nacionais se, o Serviço Nacional de Teatro resolvesse separar

> 300 mil cruzeiros para financiar a visitar a todos os estados de uma missão de técnicos de bonecos e de seu teatro. Essa missão permaneceria de seis a sete dias em cada capital de estado, onde, em combinação com a Secretaria de Educação local, realizaria um curso relampago de 12 ou 14 aulas assistido por professores de colégios públicos ou particulares. Ao mesmo tempo prospétos, brochuras, desenhos seriam distribuídos aos interessados para aumentar os conhecimentos. Isso nos facilitaria ter em pouco tempo um teatrinho em cada escola, que valeria como passo inicial para a formação de novas platéias, divertimento para petisada e ensinar-lhe-ia como usar seus sentidos e particularmente suas mãos (Magno, 1947, p.31).

O segundo projeto de Pascoal Carlos Magno destacado aqui se refere à obrigatoriedade de cada escola ter um teatro de bonecos. Isso contribuiria para a difusão da arte e permitiria aos alunos ter outras formas de apreender o conhecimento e incentivar a criatividade. Todo esse trabalho deveria ser feito de forma conjunta com os alunos e professores, estes últimos, inclusive, deveriam passar por um processo de formação com cursos. Enquanto a primeira notícia estava mais envolvida com um processo de formação do docente em escala nacional para que este possa futuramente desenvolver teatros na própria escola, o segundo está relacionado mais à criação propriamente dita desses teatros tornando-se, inclusive, projeto de lei para a municipalidade do Rio de Janeiro. Percebe-se, portanto, que estava no horizonte da visão política de Pascoal Carlos Magno um processo amplo de expansão a partir do sistema educativo. Algo que não é apenas pontual de um determinado momento, mas que se estende a partir dos anos: a primeira fonte é de 1947 e a segunda de 1952.

> “Meu projeto visa a criação do Teatro Escolar”- declarou-nos sr. Paschoal Carlos Magno, a propósito de iniciativa sua, na câmara dos vereadores.
> É o primeiro que apresento- prosseguiu- com relação ao teatro e, como tôdas as vezes que por ele me emprenho, é por suas virtudes educacionais. Se for aprovado, a Municipalidade gastará, simplesmente, um milhão e duzentos mil cruzeiros anualmente e terá resolvido o problema da maneira mais simples e mais direta.
> Estabeleço, por exemplo, a necessidade e a obrigatoriedade de cada escola pré-primária e primária ter seu teatro de bonecos, marionetes e sombras, construído pelas próprias crianças sob a supervisão de suas professoras que, em cursos intensivos, duas por escola, aprenderão nas férias de julho tais misteres em cursos do Setor Pré-Vocacional que há muito os mantém.
> Uma criança que levanta e anima seu teatro de bonecos ou marionetes, aprende desde cedo a usar mãos e a aperfeiçoar seus sentidos e gôsto. Ao mesmo tempo dá margem para melhor aproveitamento de sua capacidade inventiva.
> Nos países da Europa e da América do Norte as próprias crianças fazem seus bonecos, serram as pranchas do seu palco e movem seus artistas de pano, por elas pintados, costurados, vestidos, com histórias que animam com suas próprias palavras e sua própria imaginação.
> Isso não custará dinheiro à Prefeitura. As crianças, as escolas, as professoras, o Curso pré-Vocacional já existem. Só não existe aquela obrigatoriedade de divertir a criança, educando-a através de teatro” (Magno, 1952, p.10).

Para justificar essa presença do boneco, foram mencionadas experiências semelhantes

ocorridas na Europa e América do Norte. O referencial do "mundo desenvolvido" continuava pairando sobre os projetos políticos. Havia um anseio para que essa arte estivesse relacionada a todo uma esfera nacional de educação da pátria. Sendo assim, não seria de se admirar que se buscassem exemplos de outras nações que tivessem já incorporado tais políticas de forma mais bem-sucedida.

Essas ideias não partiram somente do Rio de Janeiro. Em São Paulo, Maria Antonieta Leite e o seu grupo de teatro de bonecos realizaram um conjunto de atividades junto às instituições estatais e tentaram apresentar um projeto para a Secretaria de Educação e Cultura. Tal projeto incluía a formação de uma sessão especializada que pudesse organizar atividades relacionadas ao teatro de bonecos dentro do espaço público da cidade, mais especificamente nos parques infantis. Tratava-se de algo amplo que envolvia formação para professores para que estes pudessem orientar as crianças a organizarem peças e exposições. Tudo isso estava envolvido a partir de um processo visando transformar o teatro tradicional do mamulengo e do briguela para algo (segundo as palavras da própria Maria Antonieta Leite) "*mais artístico e educativo*"[42].

> O "Grupo de Teatro de Bonecos", de São Paulo prepara-se para realizar, no Instituto dos Arquitetos do Brasil, Departamento de São Paulo, uma temporada de dois meses. Os espetáculos realizar-se-ão aos sábados e domingos à tarde, possivelmente aos feriados, para crianças. Os espetáculos para adultos serão em dias de semana. Maria Antonieta Leite, que o dirige, apresentou recentemente à Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura de São Paulo, um plano, que visa a criação de uma secção recreativa infantil, destinada a desenvolver entre as crianças frequentadoras dos Parques Infantis, o gôsto pela atividade do "Teatro de Bonecos".
> Dis ela:
> - O "Teatro de Bonecos", conhecido e praticado de há muito em todo o mundo e já existente em sua forma primitiva e tradicional entre nós como o Teatro João Minhoca, o de Mamulengos, no Norte, o de Briguelas, no Sul, vem tomando de tempos para cá, um grande impulso na sua modificação, tornando-o mais artístico e educativo. Já existe mesmo um grande interêsse de educadores e artistas por essa recreação, que é das mais proveitosas e interessantes, porque ao mesmo que recreia e educa, educa da maneira mais agradável e sadia, sendo já por observações, o divertimento preferido das crianças de toda a parte.
> (…)

42 Esta distinção entre um teatro popular-tradicional e um teatro organizado por essas artistas preocupadas com a educação era uma tônica bastante presente nos discursos da época. Era uma forma de construir uma identidade em comum e de se distinguir do que já era realizado. Laura de Campos Guimarães, por exemplo, criou o Teatro Encantado do Giramundo, atuando entre as décadas de 50 e 60 e com uma participação em festas de aniversário para uma classe média alta da população. Todavia, apesar de trabalhar com bonecos, considerava que a tradição popular apresentava histórias "bobas" e com "bonecos feios" (Amaral, 1996, p. 66). Mais do que realizar julgamentos de ordem estética, essas considerações devem ser entendidas como uma forma de demarcar um campo próprio e construir algo diferente. O século XX apresentou um movimento (pensado de uma forma mais ampla e não como se todos tivessem um manifesto único a ser seguido) formado por intelectuais que compreendiam uma outra forma de construir os seus espetáculos, movimento esse que acabou gerando um corpo teórico de construção do conhecimento.

> Anima-nos a certeza de que o ilustre vereador, com a capacidade a visão precisa dos problemas da infância e com o interêsse demonstrado pelo assunto, tenha para êste um trabalho ainda com possíveis falhas e defeitos, mas realizado com um entusiasmo que não esmorece nunca a uma esperança que todos os revéses não têm conseguido anular, o maior dos seus interêsses e a melhor das suas simpatias, traduzidos na sua valiosa cooperação, a fim de que o plano ora apresentado se transforme numa esplêndida realidade.
> Planos
> I- Criação de uma Secção Especializada de "Teatro de Bonecos", na Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura da Capital.
> II- Nomeação do pessoal técnico e auxiliar, para funcionamento da referida Secção.
> III- Abertura de crédito na dotação orçamentária, para atender às despesas respectivas.
> IV- Serão as seguintes atividades da Secção especializada de "Teatro de Bonecos";
> a)- Teatro de Bonecos de fio; b)- Teatro de Bonecos de luva; c)- Teatro de Bonecos de sombra.
> V- A Secção manterá cursos destinados às professoras recreacionistas dos Parques Infantis da Prefeitura, para conhecimento da técnica do "Teatro de Bonecos", a fim de que possam orientar as crianças, frequentadoras dos respectivos Parques, nesse setor,
> VI- As professoras que fizeram o curso, realizarão o "Teatro de Bonecos" com as crianças de cada Parque,
> VII- Os cursos serão facultativos e gratuitos, compreendendo o conhecimento completo relativo ao "Teatro de Bonecos"; modelagem, pintura cenógrafa, montagem do palco, iluminação, vestuário, adaptação de peças, literatura infantil, movimentação dos bonecos etc.
> VIII- Funcionará junto a Secção do "Teatro de Bonecos" uma escolinha de arte para as crianças dos Parques Infantis, cujas atividades são as mesmas do "Teatro de Bonecos", sendo as aulas ministradas pelo próprio pessoal da Secção Especializada.
> IX- Exposições periódicas dos trabalhos redigidos pelas crianças.
> X- Os "Teatros de Bonecos" realizarão espetáculos para recreação das crianças e, quando pagos, o produto será revertido em auxílio a campanhas educativas e beneméritas.
> Esse plano encontrou a boa vontade dos governantes de São Paulo. A voz de Maria Antonieta Leite não se perdeu no vazio. O processo foi formado e está quase resolvida a realização do que o "Grupo de Teatro de Bonecos" planejou.
> (Ação do "grupo de teatros de bonecos" em São Paulo, 1949, p.15)

Esses parques infantis incluíam programações temáticas e estavam relacionados a uma concepção de Mário de Andrade de educação não-escolar da infância. A sua intenção era organizar um espaço para inserir a criança em um universo lúdico de aprendizagem que incluísse outras formas de saberes como a arte e jogos. Assim, as crianças complementariam a sua educação e os mais distintos estratos sociais poderiam ser incluídas. Havia também toda uma defesa do estudo do folclore e da cultura nacional nesses espaços e que estava concatenada a todo esse momento histórico de debates sobre pedagogia, raízes do povo e modernização da nação brasileira (Faria, 1999).

Houve uma série de artistas (como Flávio Bianconi, Teresa Lourenção, Maria Stella Cardoso Franco, Flávio Phebo, Aziz Bajur, Iacov Hillel, entre outros) formados junto ao Grupo de Teatro de Bonecos de Maria Antonieta Leite e sua parceria com a prefeitura de São Paulo (Amaral, 1996, p. 72). Este projeto se constituiu como algo da Secretaria Municipal de

Cultura. Após um tempo, passou para a Secretaria de Turismo, depois para a Secretaria de Administração das Regionais e retornou para a Secretaria Municipal de Cultura. Nos anos 70, perdeu grande parte de sua força devido ao descaso das autoridades públicas e acabou se fundindo com as atividades de biblioteca infanto-juvenis que envolviam o teatro de bonecos (Amaral, 1996, p. 72-73).

Conforme já apontado por Tânia Mendonça em sua tese de doutorado (2020), os artistas vinculados ao teatro de bonecos no Brasil tentaram se inserir dentro das estruturas do Estado e do governo. No entanto, isso não é feito sem nenhum tipo de tensão. Susana Rodrigues, por exemplo, foi uma artista consagrada por levar o teatro de bonecos para asilos e hospitais em São Paulo. O seu trabalho no Hospital das Clínicas ficou reconhecido por apresentar uma dimensão de recreação e cura para as crianças internadas. Para além desse trabalho, a estudiosa conseguiu contrato com a prefeitura para apresentar nos parques infantis conforme pode ser visto logo abaixo.

> A prefeitura falhou
> Suzana Rodrigues teve um contrato com a Prefeitura. Os seus bonecos ensinaram durante dez anos nos Parques Infantis ou nas praças da periferia da cidade. Tinham um publico fabulosamente enorme. Ah os bonecos da Suzana! Qual a criança, em S. Paulo, que não os conhecia. Suzana desvelava-se, aprimorava cada vez mais a sua arte. Tudo fazia pela alegria da gurizada que não tem dinheiro para o cinema, nem para o circo, ou para a roda gigante. Durante dez anos esse "faz de conta" delicioso divertiu milhares de meninos. Ora era uma fada linda, ora uma bruxa, ora um príncipe, ora um cachorro. E sempre com um moral elevado: premiar os bons e castigar os culpados.
> Agora, a surpresa: depois de todo esse tempo, depois de um trabalho exaustivo de educação e diversão. Suzana Rodrigues foi despedida sumariamente da Prefeitura.
> (No mundo fantástico do teatro [...], 1956, p.6 e 13)

Há uma denúncia do jornalista pelo fato de Susana Rodrigues não ter tido o seu trabalho continuado. A razão pela qual foi despedida não é explorada pela reportagem, ficando muito difícil determinar as suas causas. No entanto, cabe ressaltar o tom que o texto adquire a partir do subtítulo "A prefeitura falhou". Apesar de ter conseguido o subsídio necessário para um trabalho de dez anos com peças de fundo moralizante (o que estava bastante em voga devido a sua dimensão educativa), o poder público não renovou tal projeto, algo de lamento para o repórter que sente uma perda do elemento cultural pertencente a toda cidade (em seu sentido amplo, a *pólis*). Quando integrado a esse tipo de espaço, torna-se algo de responsabilidade de todo um coletivo. Não é à toa que para a preservação e difusão dessa arte justamente irá buscar tais estruturas do mundo público.

Existem diversos projetos sobre teatro de bonecos que circulavam na época sobre o

teatro de bonecos. Devido a toda a sua experiência com a arte em sua terra natal, Tcheco-Eslováquia, Alois Krejci pretendeu construir um instituto para a formação de criança com a esperança de que tal prática pudesse se difundir para o restante do país. Novamente, aparece o argumento de que, pelo fato do teatro de animação possuir um objeto como foco, seria o ideal para que os jovens pudessem desenvolver o seu senso artístico sem cair na armadilha do exibicionismo. Para que esses projetos ultrapassem a esfera do privado, sempre há alguma menção quanto aos gastos financeiros, de tal modo a aconselhar os poderes públicos à sua adoção. Tenta-se convencer de que os custos não seriam tão grandes e que seria um investimento rentável para o processo de alfabetização e educação do país.

> Mas nêsse tempo, como agora, Alois Krejci alimentava um sonho: dar alegria às crianças brasileiras, criando no Brasil uma obra como a do Instituto Masaryck, que na Tcheco-Eslováquia diverte as crianças com os seus dez mil teatro de bonecos.
> - Tenho estudado muito o assunto. Em minha casa, em Bonsucesso, possuo uma pequena oficina de seis metros quadrados, onde trabalho com madeira, ferro, vidro, sedas, estopa, algodão, arame, construindo pequenos palcos e bonecos. Creio que já tenho cêrca de oitocentos bonecos feitos por mim e minhas filhas, uma das quais os pinta e a outra os veste.
> Alois Krejci já não fala mais da sua oficina diminuta nem de seu sonho, mas de seu interêsse pelo teatro de bonecos:
> - É uma oportunidade que crianças tímidas têm para exercer, treinar e mostrar suas aptidões. Se interpretação teatral por meio de voz e mímica estudada dos diversos caracteres representados. Além disso, cultiva o sentido social e artístico, serve também para possibilidade e liberdade na interpretação dos sonhos e fantasia, coisas tecnicamente impossíveis no palco real. O teatro de bonecos tem também uma vantagem importante; a do anonimato. Não desenvolve, nas crianças, vaidades de "primadonas" ou de jogadores de futebol. Pode ser amplamente disseminado pelo país, pois é preciso ponderar que o custo de muitos metros quadrados de fazendas de cenários, por exemplo, no teatro grande, fica no teatro dos bonecos substituído por despesas reduzidas de papelão ou retalhos de fazenda. Um teatro escolar de fantoches, para crianças até oito ou nove anos, custará materialmente cinquenta a cem cruzeiros. Os gastos que são efetuados nas escolas, para espetáculos de fim-de-ano, que nenhuma qualidade têm a não ser para exibir meia dúzia de crianças pavoneando acima das outras, muitas vezes devido a simpatias especiais de professoras ou prestígio de família, bastariam para fabricar um teatro permanente, acessível a todos os jovens do distrito e servindo às altas tarefas de cultura patriótica e fins educativos.
> (…)
> Alois Krejci "considerando que os teatros de bonecos são até agora quase desconhecidos do povo brasileiro, pois não se deve julgar que o Rio seja todo o Brasil", é da opinião que há, nêsse setor, todo um campo à espera de idealistas de bôa vontade para lavrá-lo.
> - E no interior- observa o tcheco de olhos muito azuis, de quem nunca fez mal a ninguém- êsse teatro terá muito mais importância, pois ali faltam todos os meios cultural, até escolas primárias. Devia ser utilizada na campanha de alfabetização, como auxiliar poderoso. Essa expansão dará frutos se apoiada na mocidade. Só a juventude realizou os grandes designios culturais (O grande sonho de Alois Krejci, 1950, p.7).

Esse processo de difusão da arte é importante também se pensada nas dimensões continentais do país. Embora houvesse algum desenvolvimento desse teatro no Rio de

Janeiro, como Alois Krejci afirmou, a animação do boneco continuava um tanto precária nas outras regiões e no interior da nação. Seguindo a lógica de argumentação do autor, este é entendido como um instrumento para a pedagogia, ainda mais em lugares que não possuem tanto o aparato do Estado para prover uma boa educação. O apelo ao poder público dava-se em duplo sentido. Ao mesmo tempo que se almejava que as políticas governamentais fossem mais presentes para a sociedade, desejava-se também que a melhoria da condição do jovem pudesse contribuir para a formação de um país melhor. Assim, a ausência do aparato público em determinadas regiões era também um elemento dificultador para que o Brasil alcançasse o rol das civilizações desenvolvidas.

Nesse panorama de desenvolvimento de oficinas e palestras para professores, uma série de conteúdos eram ensinados. Os cursos da Sociedade Pestalozzi do Brasil tinham uma programação e docentes que se especializaram em alguns itens para lecionar. Trata-se de um processo de sistematização de saberes com todo um repertório de temas que podem ser visualizados no exemplar da notícia a seguir.

> O 3º Curso de Recreação Infantil da Sociedade Pestalozzi do Brasil, patrocinado pelo Departamento Nacional da Criança, destina-se aos educadores do meio familiar, escolar e de assistência social. De 1 a 25 de fevereiro de 1949, diariamente, menos aos sábados, entre 1,30 e 18 horas: Rua Gustavo Sampaio, 1 (Leme). Telefone 37-09333. Programa- Dr. Pascoal Carlos Magno, "Teatro e Infância" e "Teatro e diversão"; Rudgero Jacobi, "Como foi no passado o teatro de improvização?" e "Como pode ser hoje o Teatro de improvização"; Luíza Barreto, "Conselhos técnicos aos organizadores do teatro para crianças"; Olga Obry, "Teatro de bonecos e de máscaras"; Edna Robinson e Catarina dos Reis Pereira, "Técnica do Teatro de Fantoches"; Laís de Azevedo e Washington Pinto, "Técnica do Teatro de Marionettes"; Yolanda Rebello e Lúcia Bentes, "Técnica do Teatro de Sombras"; dr. Joaquim Ribeiro, "O folklore brasileiro na recreação" (contos, desafios, adivinhações...); Helena Antipoff, "Do jôgo ao trabalho"; Celina Nina, "O brinquedo como estímulo do desenvolvimento mental"; Yesis Amoedo, "Jogos e canções folkloricas"; dr. Luís Cerqueira, "Higiêne mental e recreação"; Augusto Rodrigues, "Desenho, pintura e modelagem"; Roberval Cardoso, "Excursões, colheira e conservação de plantas"; Ruth Villela, "Bibliotecas Infantis"; Washington Pinto e Edília Garcia, "Confecção de brinquedos".
> (Sociedade Pestalozzi do Brasil, 1949, p.13)

Ainda que não tivessem associados a um ensino superior de Artes, esses cursos apenas foram permitidos a partir da pesquisa de uma série de conteúdos considerados relevantes para serem transmitidos para outras pessoas. Seria equivocado afirmar que a preocupação dessa época apenas seria com o intuito pedagógico, afinal como foi visto com Pascoal Carlos Magno e Olga Obry, houve reflexões em torno da estética do espetáculo com o intuito de explorar dimensões da chamada modernização do teatro e a busca por um público para além do infantil. Todavia, os debates relacionados à pedagogia foram a principal tônica desse

movimento surgido com a Sociedade Pestalozzi do Brasil por estar com bastante afinco com o que estava sendo proposto em dimensões da política nacional com o advento da Escola Nova. Assim, havia uma instrumentalização do teatro de bonecos para práticas relacionadas ao ensino e à alfabetização. Essa arte era pouco estudada, enquanto um campo autônomo de estudo. Isso só ocorreu nos anos 70 com a inserção de disciplinas no ensino superior nos cursos de Arte e a criação de um conjunto de instituições especializadas no estudo da animação.

No entanto, essa fase anterior não merece ser desprezada. Ela trouxe consigo uma série de informações a respeito do teatro de bonecos contribuindo para a sua difusão no país. Desse modo, houve uma produção de saberes que foram se espraiando com reflexões sobre o seu uso a serem aproveitadas e analisadas na contemporaneidade. Sobre esse processo de expansão do conhecimento do teatro de bonecos, percebe-se a campanha da Sociedade Pestalozzi de seus cursos, atraindo interessados de diversos Estados do País. A notícia a seguir mostra um pouco dessa abrangência.

> VII Curso de Recreação infantil- Realizou-se, ontem, na sede da Sociedade Pestalozzi do Brasil a solenidade de entrega dos certificados a sessenta concluintes do VII Curso de Recreação Infantil, levado a efeito por aquela instituição. Participaram do mesmo professôras, mães, assistentes sociais, muitas das quais procedentes do interior do Brasil, oriundos do Acre, Pará, Bahia, E. Santo, Minas, São Paulo, Mato Grosso, Goiás, o Estado do Rio. Dêste último Estado, destacamos a prof. Hermínia Guimarães, diretora de duas escolas mantidas pela Light, situadas na populosa região operária de Fontes, além de três religiosas de Cataguases. O Curso teve a duração de um mês, ministrando conhecimento sôbre modelagem, teatro de bonecos, músicas infantis, trabalhos de madeira, museu escolar, etc. No próximo mês de julho será levado a efeito o oitavo curso, obedecendo igualmente a orientação técnica de d. Helena Antipoff. No clichê um aspecto da solenidade, vendo-se o grupo das concluintes ao lado dos trabalhos escolares realizados pelas mesmas.
> (VII Curso de recreação infantil, 1951, p. 4)

Para além da expansão para outros estados sobre uma determinada forma de se pensar o teatro de bonecos, é interessante notar o predomínio do público feminino nessa área e que se mostra nesta mesma documentação. Elas constituíam o público-alvo de muitas propagandas, afinal a área do magistério e o da arte costumam ter uma presença significativa de mulheres. Não seria exagero dizer que ao mesmo tempo que o teatro de bonecos ajudou a construir uma ideia de infância, houve também a construção de uma feminilidade associada ao cuidado e ao ensino desta criança. Muitas instituições, como o Teatro Experimental do Negro, utilizavam o boneco com esse intento.

> Instala-se, hoje, às 19 horas, a rua São José, 110,- 1º andar, o Conselho Nacional das

> Mulheres Negras. É o Departamento feminino do Teatro Experimental do Negro, que se acha em organização sob a orientação da sra. Maria Nascimento. Um dos seus objetivos é a criação imediata de escolas de artes domésticas, curso de alfabetização, associação das domésticas, etc. Também a educação da Infância: curso de canto, música, **teatro de bonecos**, dança, etc.
> (Reuniões, 1950, p.10, grifo nosso)

Semanalmente, o jornal Última Hora passou a reservar um espaço sobre o estudo da arte nas colunas destinadas às mulheres[43]. No exemplo a seguir, há uma propaganda de um curso sobre fantoches organizado pela Escolinha de Arte do Brasil.

> Para as pessoas que se interessam pela arte em suas diversas manifestações, abrimos aqui em "Mundo Feminino" um espaço semanal, que apresentará indicações de onde se pode estudar determinadas coisas que possam ser de interêsse, tudo ligado às artes em geral. Temos por exemplo no momento, em pleno início, um curso muito interessante que trata de teatro de fantoches. Êste curso, na Escolinha de Arte do Brasil, tem como professores Ilo Krugli e Pedro Touron e dará ao aluno conhecimentos básicos para êste tipo de teatro.
>
> - Os interessados farão um curso completo com histórico de teatro de fantoches, teatro de bonecos para adultos e crianças, encenação.
> - Possibilidades da forma expressiva no teatro de fantoches: modelagem, desenho, côr, plástica funcional do espetáculo, criação de bonecos, cenários, efeitos dramáticos visuais e forma de espetáculo atual.
> - Preparação do Ator, relaxamento, respiração, ritmo, voz, plástica de gestos expressivos, ritmo e movimento, deslocamento, dança, manipulação do fantoche.
> - Técnica: elaboração de bonecos de vara, fantoche de luva, formas animadas, construção de palcos, cortinas, telões, construção de cenários e elementos cenográficos e iluminação.
> - São duas horas de aulas duas vêzes por semana. O curso terá a duração de três meses e acaba de ser iniciado: só houve até o momento uma aula. É possível, portanto, participar dêle, pois a segunda aula será dada amanhã. A Escolinha de Arte do Brasil fica na Av. Marechal Câmara, 314.
>
> (Vamos fazer teatrinho de fantoches, 1965, p.8)

O movimento da Escolinha de Arte do Brasil foi uma iniciativa de Augusto Rodrigues que começou no Rio de Janeiro em 1948. Este se expandiu para os diversos entes da Federação, constituindo uma ampla rede de ensino de Arte e contatos, levando sempre em consideração especificidades regionais. O teatro de bonecos foi uma das expressões a qual o movimento dedicava parte de seu estudo e tempo e estava presente em diversas de suas unidades.

> A Escolinha de Arte do Recife inaugurou, a cargo de teatrólogos e artistas, um curso de fantoches que obedecerá ao seguinte programa: a) aulas práticas; b) fabricação e manejo de fantoches (os exercícios com os mamulengos tomarão o maior tempo das aulas); c) peças e cenários; d) palestras seguidas de debates: "O teatro de fantoches como atividade criadora"; "O teatro de fantoches no Nordeste"; "O Teatro de bonecos e o estudo da personalidade"; "O teatro de fantoches na escola e na educação"; e)

43 No anexo XIII e XIV foram destacadas algumas imagens de notícias de jornais. Nelas, é possível observar algumas fotografias dessas oficinas e uma ampla presença do público feminino.

> exposição de fantoches, livros e peças sôbre o teatro de bonecos. (Curso de fantoches no recife, 1958, p. 17)

Tal movimento constituiu-se como um marco histórico para a área da arte-educação no Brasil, influenciando todo um panorama de ensino e que carrega os seus traços até os dias atuais (Barbosa, 2008). Tratava-se de divulgar sobre a importância da arte através de oficinas e palestras para professores da educação básica e interessados. Como pode ser visto adiante, as escolinhas também serviram como postos de trabalho para os artistas que não conseguiam ser bem remunerados apenas com a sua atividade teatral. Ilo Krugli concedeu um depoimento sobre a dificuldade existente para que, sobretudo, os que se dedicam ao teatro de bonecos conseguissem se sustentar. Era necessário buscar outras formas de subsistência e até mesmo de outros tipos de teatro considerados mais valorizados como o dramático. Posição essa que evidencia a hierarquia entre os distintos gêneros teatrais.

> "Com a falta de incentivo e de publicidade para o nosso trabalho", disse Ilo, "a maior parte dos componentes do grupo procura outras atividades para viver; geralmente ligam-se à Escolinha de Arte do Brasil, onde ensinam artes plásticas e música, como é o caso de Cecília Conde, que faz as músicas para o teatro de Ilo e Pedro, ou então fazem incursões no teatro dramático, para viver decentemente" (Grupo dos 7 abre festa de bonecos [...], 1968, p.9)

Ainda que fossem instituições diferentes e com outras propostas, é possível perceber similaridades da Escolinha de Arte com a Sociedade Pestalozzi. Ambas fazem parte de toda uma "onda" educacional procurando atualizar os educadores com conhecimentos artísticos. Assim foram montados currículos em que a animação da marionete fazia parte. Eram centros de difusão de um determinado saber para um grande conjunto de pessoas tornando-se diferente da relação privada entre mestre e aprendiz.

Apesar de serem convidados a partir de uma lógica de compreensão do boneco como instrumento pedagógico, o contato com marionetistas profissionais permitiu reflexões variadas sobre o tema. Em um outro texto, Ilo Krugli relatou um episódio ocorrido com Vilafañe quando este foi convidado para ir ao Recife.

> Conta Augusto Rodrigues que quando levou o Villafañe ao Recife éste além de não aceitar censura às suas peças, quando uma secretária de educação lhe perguntou se seu teatro era pedagógico, êle enfàticamente respondeu que não, pois seus titeres, quando lhes perguntavam quanto são dois mais dois respondiam: cinco. A atitude e natureza da poética alma dos bonecos que já muitas vêzes agonizara nas mãos de muito bem intencionados professôres. E, apesar de acharmos que os fantoches são um elemento importantíssimo na educação da criança, discordamos e recusamos fazer uso dêle para outro fim. O teatro é em si mesmo uma finalidade e uma das expressões mais altas da cultura e a melhor forma de alcançá-lo é assistindo ou representando simplesmente (Krugli, 1966).

Já era possível perceber discussões sobre a autonomia da arte do teatro de marionetes. Algo que foi cada vez mais se acentuando com o passar das décadas, de tal modo a se organizar um campo próprio de estudos e pesquisas. O teatro não precisava ser apenas pensado como útil para alguma coisa que não fosse ele mesmo. Esse foi um processo construído consolidado nos anos 60/70. Tal consolidação possui as suas raízes históricas e, apesar de costumeiramente ser demarcada uma divisão profunda de um momento para outro, é preciso levar em consideração também as continuidades.

Nos anos 50, houve toda uma produção bibliográfica sobre o teatro de bonecos, não por mero acaso, foi escrita em sua maioria por mulheres. Tratava-se da criação de um repertório sobre o uso na educação. O livro é esse compilado de informações produzido em massa que permite que todos que tenham acesso a ele possam usufruir de suas lições e como forma de entender tal produção foram elencados alguns que tiveram repercussão na época para a análise. É o caso de "Como Fazer Teatrinho de Bonecos", de Maria Clara Machado; "O Teatro na Escola", de Olga Obry e "Teatrinho de Fantoches" (1957), de Maria Helena Góis.

### 2.3.1 "Como Fazer Teatrinho de Bonecos", de Maria Clara Machado

Uma das principais obras de Maria Clara Machado foi "Como fazer Teatrinho de Bonecos". Nele há demonstração de técnicas para compor bonecos, palcos e encenações utilizando-se da arte da manipulação. Essas práticas foram compiladas a partir de exercícios que a própria autora foi testando dentro do seu próprio grupo teatral e de diversas atividades que ela teve envolvimento pessoal.

> Muitas das peças e os artifícios que vamos ensinar foram criados ou adotados pelo nosso teatrinho. Existem outras técnicas, outros artifícios que os futuros marionetistas terão a alegria de descobrir. Que os futuros marionetistas terão a alegria de descobrir. Que o futuro marionetista os aproveite e acrescente outros, para a maior difusão do marionetismo no Brasil como fator de educação, de arte, de prazer e do trabalho em grupo.
> Para educadores, centros operários, clubes, para grupos de Ação Católica, escoteiros e bandeirantes, de onde saiu o nosso grupo, é que organizamos êste livro. (Machado, [s/d], p. 7)

Como pode ser visto no trecho destacado abaixo, a concepção de teatro de bonecos de Maria Clara Machado abrange um público para além do infantil. Existe uma gama variada de temas a serem trazidas por essa arte que vai desde os clássicos da dramaturgia ocidental até às

fábulas para crianças. No entanto, ainda que a autora reconheça isso, ela acaba afirmando uma certa primazia da potência do teatro de animação em tocar muito mais o espírito dos mais novos.

> Desde o mais simples espetáculo até o mais requintado, são os fantoches uma fonte inesgotável de criação artística, de trabalho em conjunto, de educação e de prazer. Os bonecos tanto nos podem transmitir a poesia de Shakespeare, como os anseios infantis de Chapeuzinho Vermelho, ou as complicações de um guarda-civil sem sorte. Tanto podem agradar a um público refinado de adultos, como a meia dúzia de meninos; mas é, sobretudo, a alma da criança que a mensagem dos bonecos atinge mais profundamente, da criança real e da criança que os grandes guardam dentro de si.
> A criança é um ser que acredita. Quando começa a deixar de acreditar finge que acredita. É o faz-de-conta. O teatrinho de bonecos é um canal por onde se escoa a imaginação, a capacidade de crer no irreal, e de viver dentro dêle tão próprio do espírito infantil (Machado, [s/d], p.5).

É importante recordar que a infância é uma construção social-histórica e que muito teatro de bonecos foi produzido não pensando para esse público. Ou seja, crer também que é a criança o ser mais tocado pelo teatro de bonecos é algo que pode ser questionado. De qualquer modo, isso tudo revela o público-alvo almejado por Maria Clara Machado. Há uma enorme preocupação também na questão da educação dos pequenos, algo bastante sintonizado com as discussões políticas no momento. A escola seria esse lugar que poderia acolher com muito mais propriedade o teatro desenvolvido.

> Aplicado à pedagogia, o teatro de bonecos é de inestimável valor; não sómente porque faz a criança criar, manipular e viver um teatrinho, incentivando o espírito de grupo (onde todos são indispensáveis) como também por ser uma escola viva, de bons hábitos. A criança gravará e respeitará muito mais a figura de um boneco que saiu de cena para ir lavar as mãos ou escovar os dentes, do que as recomendações abstratas que os pais e professôres lhes fazem nesse sentido. A autoridade de um boneco em cena é enorme; tão grande quanto a capacidade de uma criança em crer (Machado, [s/d], p. 6).

O pensamento de que o teatro de bonecos deveria ser algo pedagógico foi reforçado em diversas passagens da vida de Maria Clara Machado. O documento destacado a seguir é o fragmento de uma entrevista sua dada à revista “Alterosa”, de Minas Gerais, e que evidencia não só os primeiros contatos com as marionetes, mas como também a sua concepção sobre o tipo de teatro a ser realizado no Brasil. Mesmo considerando a existência de diversos modos de se fazer este tipo de teatro, a autora prefere concebê-lo muito mais em uma dimensão do ensino por não considerar que haja “*bases culturais*” no país. Há, portanto, um pensamento sobre o público brasileiro que acaba restringindo o fazer artístico. Embora já houvesse discussões na época sobre teatro de bonecos para adultos e sobre peças que não tivessem

compromisso para além dela mesmo, é possível perceber como acaba imperando uma determinada forma pautada pelo campo da Educação.

> - Um dia um antigo "titeretero", chamado Vilafane, trouxe seus bonecos aqui em casa. Tônia Carrero, que ainda não tinha feito teatro, estava conosco. O nosso entusiasmo diante de um teatro de bonecos foi o maior possível. Decidimos logo organizar um. Fui para o Instituto Pestalozzi aprender a fazer bonecos: era o passo inicial. Esta aventura durou cinco anos. Tive como colaboradora, nos espetáculos que montamos, a atriz Carmen Silvia Murgel, que mais tarde interpretou o meu "Pluft" com grande sucesso. Nessa época eu era assistente social no Patronato da Gávea. Foi então que as responsáveis por essa instituição perceberam que eu tinha mais jeito para divertir do que para dar injeção. E resolveram me ceder o seu salão de festas. Comecei a fazer teatro com e para operários. De repente percebi que era impossível fazer teatro para o povo sem bases culturais, que um teatro nestas condições se exigia pedagógico, mais do que um simples espetáculo. Com estas preocupações, e sem tempo de pô-las em prática, recebi uma bôlsa de estudos para a França (Ayala, 1960, p.28).

O Teatro de bonecos é compreendido como tendo um alto potencial para ensinar valores morais à juventude. As peças deveriam evidenciar os comportamentos corretos e punir os personagens de mau-caráter para que, assim, as crianças pudessem aprender a seguir uma vida correta e sem vícios[44]. Segundo a própria autora no livro "Como fazer Teatrinho de Bonecos": "*Podem ser criados na escola dois tipos de bonecos: um que seja herói, dono de tôdas as qualidades, e o outro, que possua todos os defeitos. Em tôrno dêles, várias histórias podem ser inventadas no espírito da vida escolar"* (Machado, [s/d], p. 16). Logo, em seguida a essa frase, a autora traz uma relação de temas para serem improvisados na sala de aula pelos alunos. São cinco premissas em que todas terminam com uma lição sobre a coisa certa a ser feita.

Para além dessas pequenas histórias para serem desenvolvidas em classe, o livro traz consigo uma série de dramaturgias infantis: "O Médico", Chapéuzinho Vermelho", "A Gata Borralheira", "João e Maria", "Maroquinhas Fru-Fru recebe uma serenata", "O Rapto de Maroquinhas Fru-fru", "O Roubo do Colar de Pérolas", "O Caçador de Borboletas", "São Jorge e o Dragão", "O Fantasma que queria ser gente" e "O Boi, o Burro e os Anjos".

É interessante perceber a existência de personagens que se repetem em mais de uma história constituindo um universo daquele ser. Maroquinhas Fru-Fru, por exemplo, é uma moça que gosta de pipoca e apaixonada pelo valente guarda Pedrito que, por sua vez, a salva

44 Muitas das dramaturgias do período não só possuem uma forte moralidade como também trazem consigo uma visão cristã, prestando homenagens a Deus como em "Irmão Chiquinho e o Lobo" (Machado, 1962b, p. 29-32) ou relatando episódios bíblicos como em "O Boi, o burro e os anjos" (Machado, 1962c, p.31-33). Essa influência foi tão forte que, mesmo nos anos 90 quando foi criado o projeto de habilitação de teatro de animação, uma das aulas previstas do programa de "Dramaturgia de Teatro de Animação" era "Dramaturgia bíblica". Ver anexo 1.

de diversas confusões. Na compilação de Maria Clara Machado, esses dois aparecem em três dramaturgias e não é difícil fazer uma comparação desses personagens-tipo bastante presente na cultura popular e que extrapolam a sua existência para além de um conto só.

"O Fantasma que queria ser gente" é uma espécie de protótipo da peça que viria a ser uma das obras mais reconhecidas de Maria Clara Machado, "Pluft, o fantasminha". Não só os personagens são os mesmos de uma peça e outra, mas como há também uma série de diálogos idênticos. A aventura principal difere, no entanto existem uma série de traços em comum e reaproveitados.

O livro "Como fazer Teatrinho de Bonecos" foi republicado, em diversas partes, nas edições da revista "Cadernos de Teatro" de nº 14 (1960) até o número nº 17 (1962)[45]. Essas revistas eram editadas pelo grupo "O Tablado", grupo esse em que Maria Clara Machado fazia parte[46]. Ou seja, para além da divulgação em formato de livro, houveram outras formas para que o seu trabalho fosse conhecido. Tal obra teve um impacto na produção teórica sobre o teatro de animação e constituiu como uma forma de conhecimento que extravasa a relação direta de aprendizagem entre o mestre e o seu aprendiz. Tratava-se de uma obra literária a qual todos poderiam ter acesso caso quisessem. Também merece ser levado em consideração toda a publicidade realizada em torno do livro, que o fez adquirir um outro status para além de uma obra esquecida em uma estante. Maria Clara Machado tornou-se um nome renomado e reconhecido pelos seus trabalhos.

> Maria Clara Machado, criadora do grupo teatral "O Tablado", que vem realizando magnífico trabalho, no campo da cultura teatral, é uma especialista em teatro de bonecos. Agora, aproveitando as suas experiências, escreveu um belo livro, no qual ensina aos leitores como preparar os espetáculos, tão do agrado das crianças. Desenvolve considerações sôbre os bonecos, o palco, a história, dando explicações muito simples, ao alcance de qualquer pessoa. Na parte final do livro, apresenta várias pecinhas, próprias para o teatro de bonecos, como o Médico, o Chapéuzinho Vermelho, a Gata Borralheira, João e Maria, o Caçador de Borboletas, o Fantasma que queria ser gente e outras (Forme a sua biblioteca, 1956, p. 30).

Houve diversas publicações do seu livro, de tal modo a não ficar somente restrita à primeira edição. É possível perceber que os seus esforços ganharam enormes repercussões em

45 Mesmo após a publicação de todas as partes do livro nas edições da revista "Cadernos de Teatro", continuou a divulgação de dramaturgias de teatro de títeres. No número 18, foi publicado o texto "Aventuras de Dona Rotunda e o Capitão Ciclone" (Machado, 1962a, p.25-26); no 19, "Os viajantes" (Machado, 1962d, p. 26-29) e "Irmão Chiquinho e o Lobo" (Machado, 1962b, p. 29-32) e "O Saco de Esperteza" (Temporal, 1962, p. 32-34); no 20, "Dulcineia e o Vilão" (Valli, 1962); no 21, "Soldadinho e o fantasma da guerra" (Xavier, 1963) e assim por diante. Todos eles orientados para um público infantil.

46 A última edição da revista foi em 2007, ou seja, ela foi publicada por um longo período de tempo constituindo, assim, uma importante série histórica de possível análise.

todo cenário teatral, com notícias de jornais sobre “Como fazer Teatrinho de Bonecos” ainda sendo divulgadas muito tempo depois. Algo que pode ser visto a partir do excerto de 1970 destacado a seguir:

> Acaba de sair, agora em publicação da Livraria Agir Editôra, uma nova edição do livro de Maria Clara Machado “Como fazer teatrinho de bonecos”. Trata-se de obra básica no gênero e que se achava há muito esgotada. Para dizer da importância do livro, basta lembrar que foi através do teatro de bonecos que Maria Clara Machado e outras bandeirantes iniciaram no Patronato Operário da Gávea um movimento de representações dêsse gênero, do qual nasceria mais tarde, há dezenove anos, já, contudo, no mesmo local, o Teatro O Tablado, já agora de tão longa vida, experiência, tradição e que lançou tantos artistas novos no teatro profissional.Aliás, na introdução, a própria autora explica como sua ligação com o teatro nasceu do teatro de bonecos (Oscar, 1970, p.2).

Maria Clara Machado conseguiu um importante reconhecimento na área das artes cênicas sendo rememorada de tempos em tempos[47]. Sua biografia é vasta e se relaciona não só com o teatro de bonecos. Sua trajetória envolveu a formação artística em diversos outros países que possibilitaram o contato com outras ideias e encenações dadas pelo grupo “O Tablado”. Encenações essas que envolviam dramaturgias clássicas das artes cênicas.

> Maria Clara Machado iniciou sua carreira com um Teatro de Bonecos, fundado por ela e que dirigiu durante cinco anos. De sua experiência no espetáculo de fantoches reuniu preciosos ensinamentos no livro Como fazer teatrinho de bonecos, acrescido de dez peças do gênero teatral infantil. De 1950-51, ela estudou teatro em Paris e em Londres, voltando à França, para um curso de mímica, em 1952, com Etienne Decroux.
> De regresso ao Brasil, fundou com Martim Gonçalves, no Rio, o “Tablado”, Companhia de Amadores, que dirige até hoje. O “Tablado” levou à cena peças de Garcia Lorca, Tchechov, Claudel e outros autores, projetando na vida artística profissionais hoje de renome, diretores, artistas e autores teatrais.
> Para a orientação de novos grupos de amadores, Maria Clara Machado fundou e dirigiu uma revista, Cadernos de Teatro. Professôra do Conservatório Nacional, do Serviço Nacional de Teatro, da Academia de Teatro e da Associação Brasileira de Teatro e Diversões do Estado da Guanabara e exerce o cargo de secretário-geral do Teatro Municipal.
> (Teatro de Maria Clara Machado, 1962, p. 62)

Outro dado a ser levado em consideração são os seus cargos em instituições públicas. Este é um fato interessante a qual se vincula ao que foi analisado por Tânia Mendonça em sua

47 Posteriormente, houve um momento de sistematização de conhecimentos do teatro de animação a qual um Campo de Arte constitui-se de tal modo a compreender esse objeto de estudo desvinculado de somente o seu fator pedagógico. Trata-se de uma ruptura com o que foi produzido anteriormente e tal distanciamento foi provocado também pelas críticas que um período fez a outro. Foi possível encontrar diversos escritos a qual criticava-se o viés moralizante e a concepção de que o teatro de bonecos fosse algo exclusivamente infantil. Contudo é interessante notar que muitas dessas críticas acabavam por salvaguardar Maria Clara Machado considerando que suas obras eram uma das poucas que ainda valiam a pena serem estudadas. Tal elemento ainda será analisado posteriormente na quarta seção da Tese.

tese de doutorado. Muitos desses intelectuais estiveram imbricados numa estrutura de poder que possibilitaram levar adiante uma série de projetos. Diferentemente de outras nações, a Escola Nova, no Brasil, tornou-se uma política de Estado e, com isso, permitiu o aval do governo e a criação de uma rede de sociabilidades. Entretanto, é preciso recordar que para o teatro de bonecos em específico, tal rede esteve muito mais associada a uma questão pedagógica com muitos outros teóricos como Olga Obry.

### 2.3.2 "O Teatro na Escola", de Olga Obry

Outra participante bastante ativa da Sociedade Pestalozzi do Brasil foi a já mencionada Olga Obry. Para além de suas atividades relacionadas à encenação, ela teve uma participação destacada em institutos educativos e dentro da estrutura administrativa no que tange à educação do poder público. Tal ingresso dentro do aparato do Estado é mais um indício da preocupação que se possuía na época sobre as questões educativas e que coincide com o movimento de teatro de bonecos de explorar temas vinculados à infância.

> Olga Obry afastou-se por tempo indeterminado das suas atividades no teatro de marionetes, da Sociedade Pestalozzi, a que vinha se dedicando nos últimos quatro anos. Dona Helena Antipoff a convidou, em nome da Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais, a organizar as atividades dramáticas- inclusive teatro de bonecos e mascaras- na Escola Rural, que se inaugura na Fazenda do Rosário, pertencente à Sociedade Pestalozzi de Belo Horizonte.
> - Aceitei com muita satisfação- informa-nos Olga Obry- êsse convite que me honra, e sentir-me-ei feliz em colaborar, na medida de minhas forças, na grande obra de ensino rural, dirigida com tanta perícia e desvelo por D.Helena Antipoff. Tenho a máxima admiração por essa extraordinária educadora, que lançou no Brasil o movimento de teatro de bonecos para educar e desenvolver o bom gosto das crianças de hoje, preparando assim plateias para o teatro brasileiro de amanhã" (Olga Obry e a Sociedade Pestalozzi, 1949, p.13).

Olga Obry encenou diversas peças utilizando bonecos[48]. Peças essas que muitas vezes escapavam de uma ideia tradicional que se possuía sobre como deveria ser esse tipo de teatro. Haviam experimentações cênicas incluindo a mescla de técnicas e de formas animadas. Grandes clássicos da dramaturgia eram interpretados a partir da manipulação dos objetos, conforme pode ser visto em sua obra "O Teatro na escola".

> Lembramos, mais uma vez, as possíveis combinações de vários tipos de teatros de figuras. Quando montamos, por exemplo, "A Tempestade" de Shakespeare, no TATU

48 Olga Obry também atuou na direção do grupo "Teatro de Figuras", no Leme (Amaral,1994, p. 30)

> (Teatro de Arte dos Titereiros Unidos), no Rio de Janeiro, as cenas da tempestade e do naufrágio apareciam em sonhos, no fundo do palco das marionetes; o espetáculo dos espíritos também era executado em sombras, com as marionetes a assistir como espectadores. No fim, Próspero marionete deixava a cena, e o rapaz que fazia sua voz aparecia à frente do palco, usando a máscara e capa iguais às do boneco, para dizer sua última fala. Também já fizemos combinações de marionetes com fantoches: êstes últimos apareciam em janelinhas arrumados dos dois lados do palco de marionete. Na peça "Desculpe, Amigo!", tentamos combinar fantoches com máscaras. O diretor de cena, ao ler o texto da peça a encenar poderá procurar as possibilidades que ela ofereça para tais combinações (Obry, [s/d], p. 80-81).

Ainda que esse período para o teatro de bonecos seja marcado pela predominância de debates vinculados ao teatro infantil, a Sociedade Pestalozzi do Brasil montou uma série de peças clássicas, visando um público adolescente e adulto. São obras como: um trecho do "Auto de Mofina Mendes" de Gil Vicente; "Todo o Mundo e Ninguém", trecho do Auto da Lusitânia de Gil Vicente; "A Farsa de Maître Patelin" (em francês, na Associação de Cultura Franco-Brasileira); "Dom João", de Puchquin, em tradução de Cecília Meireles; "A Tempestade", de Shakespeare, com música de Purcell e Arne; "O Auto do Menino Atrasado", de Cecília Meireles, com música de Luís Cosme, (pela Sociedade Brasileira de Marionetistas); e "O Auto do Tenente-Coronel da Guarda Civil" de García Lorca (tradução de Cecília Meireles).

Há uma defesa de que esse tipo de teatro possa ser pensado como estando no mesmo patamar de importância e qualidade estética do que o teatro de atores. Para isso, exige-se um primor técnico para que a movimentação da forma animada seja eficiente ao produzir a sensação de vida exigida por essa arte.

> Se o teatro de fantoches fôr manejado por adultos, procurar-se-á o máximo apuro no movimento e nas falas. O fantoche é capaz, como a marionete, de representar peças clássicas, peças modernas de real valor. O diretor francês Gaston Baty preferiu-o à marionete quando deixou seu teatro Montparnasse, um dos mais prestigiosos de Paris, para dedicar-se exclusivamente ao teatro de bonecos. O Teatro de bonecos de Garcia Lorca era, conforme à tradição castelhana, um teatro de fantoches. Uma das suas peças mais poéticas, "Os Amôres de Perlimplim" foi recentemente montada pelos fantoches do teatrinho "Vagalume", dirigido por Íris Barbosa Melo e Maria Clara Machado, no auditório do Serviço Nacional de Teatro, no Rio de Janeiro, com a colaboração dos alunos do Curso de Interpretação Dramática, com autêntico sucesso artístico.
>
> Mas o teatro de fantoches tem também sua expressão popular no "Punch" inglês, no "Guignol" fancês, no "Mamolengo" brasileiro, cujo encanto reside na sua singeleza e espontaneidade. E não devemos esquecer de que o fantoche é modo de teatro de bonecos mais adequado ao manejo de crianças. Nas escolas primárias da Inglaterra, é muito comum as crianças terem seu teatrinho de fantoches, fazendo tudo, desde a preparação dos bonecos até à "mise-en-scène", sózinhas, apenas com o auxílio técnico dos professores que lhes deixa tôda a liberdade na escolha e montagem das peças. O mesmo se dá na de Arte, que Augusto Rodrigues dirige no Rio de Janeiro, e onde crianças de várias idades já montaram lindos espetáculos, com peças de sua própria autoria (Obry, [s/d], p. 91).

Embora o título da obra "O Teatro na Escola" não retome diretamente o teatro de animação, é possível perceber em seu conteúdo que esse é o principal objeto de estudo que a autora pretende analisar. Aliás, em muitos trechos do livro, Olga Obry possui a preocupação de explorar dimensões do teatro de animação que, inclusive, não estão relacionados propriamente dito à esfera da educação, como por exemplo, a história da arte[49] e alguns exemplos de grupos e experiências que utilizaram desse conjunto de técnicas.

Apesar de se afastar, em alguns momentos, de aspectos referentes à escola, tais dados, no entanto, não se tornam meros apêndices e apenas incrementam o tema principal do Teatro de animação como potência de trabalho com educação voltada para as crianças. Como pode ser visto no trecho destacado anteriormente, há menções sobre o seu uso nas escolas primárias da Inglaterra e de experiências no Brasil como a Escolinha de Arte.

Além do mais, é possível perceber que a percepção que a autora possui sobre a história interfere diretamente no seu entendimento sobre questões pedagógicas. Em sua obra, há uma dimensão evolucionista sobre o desenvolvimento da arte do teatro. O carnaval brasileiro é comparado às antigas festividades do mundo antigo antes da formação do teatro grego. Segundo tal lógica, é compreendido que antes, na Grécia, havia rituais de caráter popular prestando homenagem aos deuses e que se caracterizavam como uma multidão em festa ocupando os espaços do mundo público. Ao longo da história, essa forma de expressão, aos poucos, seria controlada por instituições à medida que a civilização grega complexificava-se. O que era realizado na rua passou a ter os seus lugares próprios, no caso, os teatros e os templos. Assim, comparando uma suposta situação do mundo antigo com a realidade brasileira, a autora faz a constatação de que o carnaval de rua gradualmente desaparece, enquanto as salas de teatro aumentam o seu número. Segundo as suas próprias palavras: "*Trata-se de evolução lenta, normal e inevitável"* (Obry, [s/d], p.13).

Esse mesmo instinto de querer ser algo diferente e de criar um mundo imaginário existe nas crianças em suas brincadeiras e nos rituais de povos "primitivos". Isso seria considerado como um certo instinto essencial para se fazer teatro. Ou seja, algo como uma matéria-prima existente "*antes de aprimorar-se ao contato das outras artes"* (Obry, [s/d], p. 15) e que deveria ser levado em consideração, ainda que numa chave de superação, para o estudo da arte.

49 Todo o primeiro capítulo da obra discorre sobre o significado do teatro, considerações sobre a sua origem e sobre o impacto da "Poética" de Aristóteles. Ou seja, mesmo que houvesse uma orientação maior para as questões pedagógicas, isso não significa uma completa ausência de debates e reflexões sobre a estética e o teatro em si.

Ainda antes de tratar sobre o teatro como proposta pedagógica de forma mais contundente, Olga Obry possui a preocupação em realizar um amplo panorama histórico sobre o teatro de bonecos citando as sombras chinesas e turcas, as marionetes egípcias, os bonecos de tradição popular europeia, o teatro sacro e os da América. Ainda nessa obra, a autora cita também os Presépios de Fala e os mamulengos que foram predominantes no Brasil.

Após essa importante contextualização, é tratado sobre as diversas facetas do Teatro dentro da escola. São aspectos como trabalhar com cada faixa etária, os jogos a serem realizados, o trato a se ter com as peças escritas pelos alunos, pelos professores, por clássicos dramaturgos ou por escritores contemporâneos. Tais debates findam a primeira parte da obra.

O livro é dividido em duas partes: uma teórica e outra prática, que, por sua vez, discorre sobre como montar palcos em salas de aulas para o teatro de bonecos/ silhuetas e sobre a fabricação e manejo de máscaras, marionetes, fantoches e silhuetas para teatro de sombras. Um elemento a ser destacado por não estar tão presente em outras obras é o teatro de sombras. Nas notícias, é possível perceber que muitos cursos sobre bonecos colocavam em sua programação essa modalidade, contudo não fica muito evidente como esse conteúdo era ofertado. As obras produzidas pelo período tendem a destacar muito mais as marionetes e os fantoches.

Toda essa preocupação com o teatro possui também uma dimensão de se pensar a política nacional. Assim, Olga Obry procura referenciais estrangeiros para justamente contrapor sobre aquilo que é produzido no Brasil. Exemplos esses que não só se referem aos grupos e coletivos de artistas, mas também sobre questões do sistema educativo.

> O teatro de bonecos ainda é considerado em nossos meios educacionais como adequado apenas para as crianças pequenas, limitando-se, portanto, ao campo da recreação infantil. O mesmo não se dá, porém, em países de cultura teatral mais antiga. Tivemos recentemente no Brasil a temporada do Teatro dei Piccoli, de Vittorio Podrecca, cujo repertório se destina a tôdas as idades- “dos cinco aos noventa e cinco anos”, como diz o diretor- e, antes de ficar um tanto comercializado pelas necessidades impostas pela manutenção de um grande elenco. Os teatros de marionetes inglêses (The Hogarth Puppets, The Lanchester Marionette Theatre, etc.), representam peças de Shakespeare, de Bernard Shaw. Os franceses e suiços (Jacques Chesnay, Gaston Baty, Les Marionnettes de Genève e outros) têm igualmente atraído espectadores adultos com a interpretação de peças clássicas e modernas: Molière, Racine, Shakespeare, Jean Cocteau. Nos Estados Unidos, muitos colégios e universidades mantêm teatros de marionetes, em que trabalham estudantes sob a direção de professôres e marionetistas profissionais. Assim, o teatro de marionetes da Ohio State University (Colúmbia) encenou “Os Pássaros” de Aristófanes; e o Marionette Repertory Theatre da Universidade de Richmond (Virgínia)montou uma paródia de “The Taming of the Shrew”, de Shakespeare. Na Universidade de Melbourne, Austrália, o teatro de marionetes foi aprovado como matéria obrigatória

> para curso de professôres de ensino secundário. Êsses poucos exemplos entre muitos trazem a prova de que o teatro de marionetes pode ser levado a sério e aproveitado na formação de uma cultura teatral geral entre os estudantes (Obry, [s/d], p 81-82)[50].

Olga Obry não se furta de realizar um debate que pretenda disputar o espaço público. A sua obra possui uma sugestão sobre como a política institucional poderia agir para fomentar um campo de produção artística, a partir de intercâmbios realizados no interior e de incentivos para estabelecimentos de ensino secundário e superior.

> Sugerimos, a criação de um teatro de marionetes permanente, dirigidos por um técnico competente, num dos estabelecimentos de ensino secundário ou superior da Capital, onde grupos de alunos de outros estabelecimentos de ensino secundário ou superior da Capital, onde grupos de outros estabelecimentos poderiam fazer estágio na época de férias, para, em seguida, difundir as noções aí adquiridas. As melhores realizações poderiam ser premiadas com uma viagem no interior, onde, por sua vez, êsses alunos divulgariam o teatro de marionetes. Sendo o material cênico fácil de ser transportado, com as vozes e as músicas gravadas, uma equipe de três ou quatro pessoas participará dessa "tournée" de intercâmbio estudantil, construindo-se os palcos no lugar respectivo, onde auxiliares treinados num curso de emergência viriam completar a turma, formando, em seguida, novo núcleo regional. (Obry, [s/d], p. 84-85)

Por fim, como normalmente ocorre nas obras analisadas, como anexo há um conjunto de peças para cada um dos tipos de teatro estudados pela obra: uma peça para o teatro de máscaras, uma para marionetes, outra para fantoches, uma em que havia o hibridismo de técnicas de máscara e fantoches, e por fim, uma de teatro de sombras.

### 3.3.3 "Teatrinho de fantoches" (1957), de Maria Helena Góis

Maria Helena Góis teve uma participação bastante ativa como professora em Fortaleza, no Ceará, e também nos cursos da Sociedade Pestalozzi do Brasil onde entrou em contato com o trabalho de Helena Antipoff. A partir dessa experiência, passou a se aprofundar em conteúdos referentes à arte de manipulação do boneco, de tal modo a escrever o livro "Teatrinho de Fantoches", publicado originalmente em 1957. Em tal obra, a autora buscou analisar o uso desse tipo de teatro como recurso pedagógico e de formação moral para crianças. Algo que diferencia esse livro dos demais analisados é uma preocupação especial em promover esses tipos de experiências teatrais nos chamados "Clubes agrícolas"[51].

Os Clubes agrícolas eram instituições educativas localizadas na zona rural e

50 Este mesmo texto foi usado no I Congresso Brasileiro de teatro, em 1951, no artigo "Da utilidade do teatro de marionete" (p. 110- 113).

51 A própria publicação da segunda edição do livro (ocorrido em 1960) estava envolvido com uma série denominada "Clubes Agrícolas" e que teve lançamento devido à comemoração do I Centenário do Ministério da Agricultura.

associadas ao Ministério da Agricultura. Nos anos de 1940 e 1950, tais grupos receberam uma especial atenção devido ao afã desenvolvimentista do período e que visava “modernizar”, no sentido das técnicas produtivas, as relações de trabalho no campo (Nicolau, 2016). A intenção era o aumento da capacidade agrícola a partir da formação de uma mão de obra pautada por métodos racionalizados de trabalho advindas de correntes de ideias como o “fordismo” e “taylorismo”.

No 2º Congresso Brasileiro de Teatro, o técnico de Educação Rural Roberval Pompilio Nogueira Cardoso (1953) realizou uma comunicação sobre a importância do teatro para o mundo rural. Essa seria uma maneira de educar a população e uma forma de incentivar a economia local, a medida que a organização de espetáculos depende de uma série de utensílios que poderiam ser produzidos na região. Como forma de despertar o interesse, estes clubes agrícolas editaram conteúdos sobre arte cênica na revista “Brincar e Aprender” e em livretos como o de Maria Helena Góis.

A autora procurava mostrar a importância de um teatro de bonecos para a formação cultural das crianças. Assim, buscava diversas histórias que pudessem contribuir para um sentido educativo e moral. Ela não restringia as suas reflexões somente para o público da zona rural, mas, em diversas partes do texto, é possível perceber a preocupação em destacar esse ambiente em específico.

> As histórias, os brinquedos cantados e contos infantis, adaptados, constituem elementos de real valor, tais como Chapéuzinho Vermelho, Branca de Neve e os Sete Anões, a Gata Borralheira, João e Maria, Linda Rosa Juvenil, o Casamento de Dona Baratinha. E muitas outras histórias e contos, que se encontram facilmente em livros didáticos, obras folclóricas e revistas educativas. Temas simples que permitem solucionar problemas próprios das crianças; obstáculos surgidos e até mesmo, certos complexos psicológicos; esclarecimentos sôbre crendices e superstições muito comuns, sobretudo no meio rural. Pode ser ainda um tema educacional; comemoração de uma data cívica; ou mesmo uma história inventada pela professôra ou pelas crianças, com o auxílio da professôra, dentro do espírito da vida escolar.
> Melhor será se o clube agrícola tiver a sua “Hora do Conto”. Então é só adaptar uma dessas histórias, já conhecidas das crianças, e levá-las à cena. Êsse trabalho feito com os alunos mais adiantados da classe, divididos em equipes, é oportunidade maravilhosa para a aquisição de novos conhecimentos, expansão da livre iniciativa e desenvolvimento do espírito de cooperação (Góis, 1960, p. 38).

Segundo Maria Helena Góis, o contato com essas histórias poderia servir como mecanismos de disciplinarização e contribuir para a geração de bons sentimentos em grupo. O objetivo é a inserção da criança dentro de um mundo social e os fantoches foram pensados dentro dessa dinâmica.

> O sentimento de bondade e de amor ao próximo; o respeito à personalidade dos outros, contidos em certas peças, contribuem para a formação moral. A desobediência de Chapéuzinho Vermelho, a bondade da Gata Borralheira, podem encontrar eco na alma infantil, chegando a mudar o comportamento de certas crianças. O espírito de grupo se desenvolve no trabalho em cooperação (Góis, 1960, p.15).

Há uma preocupação em incentivar essa arte aos leitores. Assim, a autora mostra referências sobre esse tipo de estudo no mundo e no Brasil com exemplos de atividades exercidas pelo tradicional teatro de mamulengos, pela Sociedade Pestalozzi (incluindo a experiência da Fazenda do Rosário, em Minas Gerais) e com o primeiro teatro de fantoches montado em Fortaleza, Ceará. Há uma percepção de que esse teatro cresce e que muito disso deriva da influência de Helena Antipoff com seu trabalho com crianças com deficiências. Praticamente todas as obras de educação e bonecos do período remetem a tais atividades, o que revela o importante marco para esse processo de escrita de livros e textos sobre o tema.

"Teatrinho de Fantoches", assim como os outros, possui uma parte de explicação do processo de preparação dos fantoches e do palco, cenário e iluminação. A intenção não era que essa arte fosse realizada apenas em um espaço teatral profissional, mas que pudesse ser inserida dentro de outras realidades, principalmente com o intuito de educar. Grande parte do seu público-alvo, ainda que use da arte para promover educação, não necessariamente faz parte do mundo das artes cênicas. Portanto, a partir de ilustrações e explicações, é montado um passo a passo didático, de tal modo que qualquer pessoa possa organizar tais práticas.

Além disso, há reflexões sobre o processo de apresentação de histórias sendo contadas por adultos para crianças e histórias sendo montadas por crianças, a partir da orientação de adultos[52]. Percebe-se que a figura do público infantil assume a maior preocupação. O "teatrinho de fantoches" não é pensado primordialmente para a faixa etária de adultos e apenas ocorre deles assistirem quando são acompanhados pelas crianças.

> A idade mental das crianças é ponto capital a considerar. A que grupo mental se destina a peça? É a pergunta a se formular. Os interêsses e as emoções variarão assim, de acôrdo com a resposta. Os interêsses e as emoções variarão assim, de acôrdo com a resposta. Na primeira infância, as crianças gostam mais de histórias de fadas, de príncipes, de anões; histórias fantásticas em que os bichos falam. É a chamada "idade

52 Virginia Valli (1969) também possui uma reflexão sobre o teatro realizado por adultos na escola e o que é feito por crianças. O primeiro, segundo ela, poderia ter a demarcação de um texto, ensaios e uma cenografia bem desenvolvida. Contudo, o segundo deveria ser algo mais espontâneo para desenvolver a criatividade. O rigor técnico faria com que se perdesse a espontaneidade, a autenticidade e alegria dos mais jovens; algo perceptível em muitas escolas em que a professora obrigava os alunos a ensaiar para uma apresentação de final de ano. O sentido de um teatro feito por crianças, para a autora, deveria ser muito mais o estímulo ao prazer de realizar uma atividade em conjunto, incorporando desde os mais tímidos.

> do conto de fadas". Depois, na segunda infância, na chamada "idade de Robinson Crusoé", o interêsse evolui: preferem as histórias de aventura, em que há luta, bravura- heróis.
> Note-se que, na zona rural, nunca é possível separar exatamente os grupos de acôrdo com a idade mental. Qualquer representação agrada, desde que satisfaça à necessidade de recreação, de distração, que quase inexistem no meio rural. Acresce que, geralmente, as crianças vêm acompanhadas de adultos, pais ou parentes- e o espetáculo é, então, para todos. (Góis, 1960, p. 39)

Os únicos livros analisados pela presente tese dos anos 50/60 que tratam de um teatro de animação não orientado ao público infantil foram os trabalhos que envolviam o teatro de cultura popular. É importante ressaltar que não há obras deste período que tratem sobre a animação realizada por grupos profissionais e com reflexões estéticas vinculados a um saber artístico. Ainda que se possa encontrar pensamentos pontuais sobre como o teatro de bonecos poderia ser pensado para a representação de clássicos da dramaturgia ou para a sensibilização de todas as pessoas pela sua potência artística, não há uma obra literária de grande vulto como um livro que chamasse atenção para esses aspectos que apenas serão explorados em um outro tempo histórico. No seu limite, os livros discutem como esse tipo de teatro pode ser pensado como recursos pedagógicos, sobretudo, para crianças. Assim, muitas das reflexões sobre a duração e a natureza desses espetáculos estão envolvidas sobre um determinado trato específico.

> Por mais interessante e variada que seja, deve qualquer peça obedecer a um limite de duração. Trinta e quarenta e cinco minutos, no máximo, será tempo suficiente para satisfazer à curiosidade da criança, sem cansá-la. A elaboração do texto deverá enquadrar-se nessa exigência. Atos, cenas e quadros bem marcados. Cada vez que desce a cortina, temos um ator. Cada vez que desça a cortina, temos um ato. Cada vez que entra ou sai um personagem, nova cena. Nas cenas incluem-se quadros.
> Monólogos e diálogos cumpre sejam curtos, incisivos, em linguagem viva, direta, adequada à compreensão da inteligência infantil. Que haja mais movimento que palavras. Uma cena de teatro não suporta a narração: isto pertence à prosa, à poesia didática. No teatro a vida não deve aparecer contada, mas vivida- para não cansar, entre outros motivos. Conforme vimos no capítulo anterior, cada gesto, no teatrinho de fantoches, tem sua significação. Que o enrêdo por sua vez seja toda ação, ação rápida e variada (Góis, 1960, p.39-40).

Para concluir a sua obra, Maria Helena Góis apresentou três peças para fantoches: "João Sujinho"; "Uma Castanha e Dois Burros" e "Dia das Mães". São sugestões bastante articuladas com o projeto de moralização e disciplinarização da criança. A primeira história é de um personagem que tenta arrumar amigos, mas que todos eles se afastam devido aos seus péssimos hábitos de higiene[53]. João, então, percebe que para viver em sociedade e ter

53 Segundo Jerry D'Ávila (2006), o princípio da eugenia não esteve presente somente no século XIX e a

amizades precisa ser asseado. Na segunda, Pedro e José discutem sobre a posse de uma castanha. O professor Bolastrino chega e, para intermediar o conflito, conta a história de dois burros que eram amarrados sob uma mesma corda. Isso impedia que cada burro seguisse o seu caminho próprio para comer o capim. Após tentativas frustradas, percebem que o melhor a ser feito era caminhar juntos até cada feixe e fazer a sua refeição em conjunto. Esse conto permitiu que Pedro e José chegassem à conclusão que o melhor a se fazer era repartir as castanhas que eles encontravam no caminho. E, por fim, a última ficção que, como o próprio nome indica, trata-se de comemoração realizada por crianças para a sua mãe.

### 3.3.4 "Teatro de Fantoches na escola dinâmica" (1967), de Maria Alice Santos de Barros e Marlene Montezi Blois

Um outro livro sobre teatro de fantoches em contexto pedagógico é "Teatro de Fantoches na escola dinâmica". Diferente das demais, as autoras deste não tiveram uma relação direta com a Sociedade Pestalozzi e o livro foi publicado em um momento mais tardio se comparado aos demais expostos: no ano de 1967. Apesar disso, percebe-se a influência de um contexto histórico de obras destinadas à educação inaugurado com as artistas da Sociedade. A obra em questão foi realizada a partir de uma série de experimentos na Escola Olímpio do Couto, no Estado da Guanabara (atual Rio de Janeiro). No prefácio, as autoras afirmam sobre a dificuldade de material para dar suporte ao trabalho realizado mostrando que, apesar de todo o trabalho do período envolvendo a marionete e a escola, ainda havia lacunas a serem preenchidas.

> Onde conseguir historietas para o nosso objetivo? Poucos havia. Material que nos orientasse no assunto- quase nenhum. A vontade de proporcionar às crianças um pouco de alegria, fêzcom que não esmorecêssemos. Dificuldades imensas. Solicitações constantes impulsionaram-nos à criação de pecinhas e organização de espetáculos, mesmo em horas extras. Essas solicitações serviram de incentivo para todo um trabalho de criação e pesquisa e nosproporcionou maior afinidade com o mundo dos bonecos. Sentimos o porquê da pouca divulgação do fantoche nas nossas escolas e sentimos também necessidade de ter um conhecimento mais amplo do assunto, a fim de realizarmos um trabalho seguro e objetivo (Blois; Barros, 1967, p. VII).

---

educação e a higiene foram vistas como forma do aprimoramento do sujeito brasileiro. Tal ideologia marcou uma série de ações nas escolas como os pelotões de saúde (crianças que fiscalizavam o asseio dos seus próprios colegas) e outros programas sociais com teor sanitarista. Outro estudo sobre a especificidade da eugenia na América Latina foi o realizado por Nancy Leys Stepan (2004), a qual cita diversos teóricos, obras e políticas públicas pautados nessa concepção. Concepção essa que teve a sua força até os anos 40 do século XX e apenas foi mais fortemente questionada com o fim da segunda guerra mundial e a vitória sobre o nazismo.

Nesta obra, eram exibidos diversos tipos de fantoches como de mão, de dedo ou luva, de saco de papel, de vara, de lenço, de cartolina, de caixa de papelão ou de outros materiais. Para além disso, como os demais livros, havia uma preocupação na confecção do palco e dos cenários, afinal era necessário que esse tipo de teatro fosse viável em um contexto que não era o da construção destinada a abrigar espetáculos de marionetes, mas sim uma sala de aula. A intenção era fazer com que a arte fosse esse instrumento para as crianças exercitarem melhor a sua imaginação e se expressarem. Havia uma lista de possibilidades que esse tipo de teatro poderia proporcionar à criança como boa formação de caráter, exercitar a memória e inteligência, criar hábitos sociais, desenvolver o senso de responsabilidade, dar margem ao desenvolvimento da linguagem, ampliar o vocabulário, entre outros (Blois; Barros, 1967, p.5-6).

Levando em consideração as experiências de ensino e do que foi realizado na Escola Olímpio do Couto, as autoras realizam um plano de 9 aulas com o intuito de desenvolver uma história criada pelos próprios estudantes, confeccionar os bonecos e adaptá-la para a cena. Era algo que incluía três ensaios antes mesmo de realizar a apresentação final e que estava sendo pensada para toda uma realidade pedagógica (Blois; Barros, 1967, p. 58-60).

Como usual desse tipo de obra, há três dramaturgias (“A estranha doença de Macaquinho”, “O Gavião e a Raposa”, “As Pintas da Onça”) incluídas para que os professores possam utilizá-la com os seus estudantes. A primeira foi um texto original das próprias autoras e as outras duas eram adaptações. O “Gavião e a Raposa” era uma lenda nordestina e o “As Pintas da Onça”, uma fábula extraída de uma revista.

Na bibliografia do livro, é possível perceber a existência do “Teatrinho de Fantoches”, de Maria Helena Góis; o que reforça a ideia de como a Sociedade Pestalozzi continuou a influenciar os demais estudiosos. Os seus pensamentos ultrapassam os limites de seus cursos e contribuíram para a formação de todo um cenário cultural envolvendo a marionete e a pedagogia. Trata-se de um legado a ser reconhecido. Todas essas obras e trabalhos realizados criam uma tradição de pensamentos contribuindo para o entendimento a respeito da arte da animação. Os livros destacados são exemplos de toda uma literatura criada com o intuito de aliar o estudo da arte com as práticas de ensino para as crianças em idade escolar[54].

54 Houve também revistas que relatavam experiências de teatro de bonecos em sala de aula como, por exemplo, a Revista do Ensino; uma publicação da Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul. Na edição de março de 1963, foi exibida uma matéria sobre a alfabetização e leitura acompanhada por um grupo que procurava ensinar as crianças de um modo lúdico. Tal ação pode ser entendida como uma precursora no

Cabe a Academia não só fomentar conhecimentos, mas também preservá-lo para que não se perca com o tempo. A perda de um referencial do passado pode fazer com que se repita continuamente considerações já promulgadas. Mesmo que haja elementos de uma época pretérita que não condiz com a atualidade, é possível uma análise crítica que aponte para os seus limites e potencialidades. A ciência vai se reconstruindo a partir de gerações e gerações de estudiosos que procuram compreender um determinado fenômeno e essa base montada no passado serve de suporte para o presente lançar-se rumo a um futuro. Não é cabível traçar uma abordagem evolucionista de uma marcha inexoravelmente orientada para o progresso, como se o velho/antigo fosse desprezível/ simplesmente ultrapassado ou algo apenas para ser guardado em um relicário intocável. O estudo do passado continua necessário para uma produção mais potente de um conhecimento sistematizado por uma instituição que possui a pretensão de legitimar os saberes do mundo público. Saberes estes válidos para toda uma humanidade independente de credo, região geográfica ou grupo identitário.

## 2.4 Estudos Sociais e Culturais sobre a arte da animação

Para além dos estudos sobre o potencial pedagógico, a ciência da arte da animação desenvolveu-se também a partir dos estudos sobre a cultura popular e o folclore. De um modo semelhante que a educação passava por uma intensa remodelação devido a um projeto de centralização do poder federal, a cultura também foi transformada a partir de uma série de instituições criadas no período. Foi o caso da Superintendência de Educação Musical Artística, Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936), Serviço de Radiodifusão Educativa (1936), Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937), Serviço Nacional de Teatro (1937), entre outros. O projeto Varguista de conseguir a hegemonia do poder também perpassava por uma série de controles na esfera da cultura e da comunicação social (Rubim, 2007). O programa de rádio "A Hora do Brasil" era uma forma do presidente se apresentar à população como um líder disposto a atender as reivindicações de seu povo. Era a primeira vez no Brasil que um governo se apropriava de um meio de comunicação de massa dessa maneira, buscando legitimação a partir do apelo popular (Velloso, 1987). Isso mostrava uma visão

Brasil de uma série de muitas outras fomentadas por grupos que tinham a proposta semelhante de educação e que estiveram presentes ao longo de todo o século XX e XXI. O famoso programa televisivo "A Vila Sésamo", por exemplo, não deixava de ser um programa de incentivo à prática de higiene, de estudo da matemática, do português e do meio ambiente; que justamente se utilizava de toda uma cultura de animação (Oliveira, E., 2019).

distinta de povo, que não coincidia com o que havia na época do Império. Aspectos da cultura antes vistas como uma barbárie a ser superada passaram a ser valorizadas em um âmbito oficial. Assim, o samba, a capoeira e o frevo deixam de ser considerados como algo negativo e passam a constituir como símbolos definidores de uma nacionalidade. Tratava-se de um outro olhar para as camadas populares.

Isso não significa, contudo, que se tratava de um projeto de revalorização totalmente democrático em que a população tomou os mecanismos de poder público para fazer valer a proteção e divulgação de todos os seus traços. Houve uma incorporação por parte do Estado para inclusive dar sustentação ao que era apregoado como norma aceitável. Um exemplo disso foi o caso das músicas de samba mais difundidas que passaram a se apresentar em uma lógica muito mais voltada ao do mundo do trabalho contrariando um movimento anterior em que a imagem do vadio e do folgado era mais central. Tudo isso reflete em uma moral que estava sendo forjada em um país que rapidamente se industrializava e que se inseria de forma mais contundente no concerto das Nações (Velloso, 1987). Havia um afã de desenvolvimento e uma esperança para que cidades como São Paulo pudessem alcançar o mesmo nível das grandes metrópoles europeias.

A visão que a nação possui sobre si transforma-se e é possível perceber uma série de políticas que traduzem tal perspectiva. Sob o comando do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, Mário de Andrade organizou uma série de expedições para o recolhimento e preservação de aspectos da cultura nacional. Para além de todo importante material registrado, tais expedições contribuíram para se refletir sobre a chamada “cultura imaterial”, incluindo, assim, festividades, danças, ritos e outras práticas que, embora utilizem de matéria, não ficam restritos apenas aos objetos utilizados.

Para essa nova percepção de cultura, é possível registrar também a importância da criação do Ministério de Educação e Cultura em 1953; a Campanha de Defesa do Folclore; a criação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e o processo de expansão das universidades públicas (Rubim, 2007). Esse cenário é importante para se compreender a proliferação de estudos de diversos aspectos da cultura popular brasileira; entre esses o da arte do teatro de bonecos. Se antes, no século XIX, apenas se podia acompanhar os seus indícios através de notícias de jornais e outras fontes de registro do cotidiano; na metade do século XX podia se perceber a presença de obras literárias e tratados pedagógicos com o objetivo principal de discussão sobre os elementos constituidores do teatro de bonecos.

Na reportagem “O Teatro do Estudante de Pernambuco às voltas com o boneco” do Correio da Manhã, publicado em 1947, é mostrado um pouco dessa percepção da transformação da ideia do teatro de bonecos. Se, antes, era visto como algo associado apenas ao divertimento; nos anos 50, passou a ser entendido com um potencial mais artístico e até mesmo como um símbolo de nacionalismo e amor à pátria. Importante salientar que isso não necessariamente significava que houvesse uma postura xenofóbica de aversão ao que era produzido no exterior. O uso de bonecos provenientes da cultura popular nordestina não fazia com que apenas peças nacionais fossem encenadas. Conforme pode ser analisado adiante, havia dramaturgias clássicas provenientes dos Estados Unidos e Espanha.

> Figuras principais do “Teatro do Estudante de Pernambuco”: Hermilo Borba Filho, Aluízio Magalhães, Don Perlimpim e sua amada Belisa. Ainda este mês os estudantes de Recife, que são um exemplo de idealismo, coragem e patriotismo, apresentarão o seu teatro de bonecos, principalmente feito para os meninos de Pernambuco. Esse “teatro” de Pernambuco é um dos mais belos movimentos a favor do bom teatro: estudantes que encenam peças ao ar livre, de graça, para soldados, operários, trabalhadores, leprosos, tuberculosos, povo em geral. Levaram recentemente “A sapateira”, de Lorca. Agora ensaiam “Ratos e Homens”, de Steinbeck. Tudo isso sem uma ajuda financeira dos governos federal ou estadual. Agora vão apresentar na miniatura de um palco, cenários de brinquedo e nele mover-se-ão bruxas de pano, animais estranhos, estrelas de papel de chocolate. Esse teatro- como informa Hermilo Borba Filho- constituirá uma espécie de zona dramática especial verdadeiro teatro onde se podem jogar com cenários e efeitos de luz. O autor de “Amor de Don Perlimpim com Belisa em seu jardim” é Garcia Lorca, o grande poeta espanhol que escreveu especialmente para bonecos (O Teatro do estudante de Pernambuco [...], 1947, p.9).

Tal elemento de patriotismo ainda é mais evidente na notícia a seguir em que se procura estabelecer uma produção cinematográfica brasileira a partir de bonecos da tradição popular. Os termos usados para descrever tal iniciativa são autoexplicativos desse processo de valorização de uma cultura que, até o final do século XIX e início do XX, não recebeu muita atenção dos intelectuais. Conforme visto na segunda seção da tese, dependendo da região, o teatro de bonecos até poderia estar presente no cotidiano das pessoas, contudo eram muitas poucas as vozes que compreendiam essa arte em tais termos.

> O sr. Barroso é um homem ainda jovem e cheio de idealismo. Tem-se sacrificado na organização de seus mamulengos ou cassimicocos, sinônimos dessa divertida arte de fazer teatro popular, especialmente dirigido a jovens e crianças. O artista, ao que parece, é nortista, pois, no sul e centro do Brasil, ninguém conhece o cassimicoco, ou mamulengo.
> Nós somos um povo rico de novidades, de folclore, de regionalismos; mas vamos prestigiar tudo o que é de fora, desprezando o que é nitidamente nosso.
> O sr. Barroso tem grande manancial de motivos cinematográficos a aproveitar no cinema brasileiro. Com os seus bonecos êle compõe tôda sorte de teatro. Seus

> personagens formam um exército, e, dentro em breve, os astros e estrêlas estarão mais populares e mais queridos do que os bichos de Disney ou o Popey de Fleischman. Não se trata de bonequinhos à guignol, dêsses que se vêem em algumas praças do Rio. Nada disso! O sr. Barroso tem nos seus estúdios o verdadeiro Cassimicoco, o pernambucaníssimo mamulengo tão interessante, tão nacional e tão fácil de adaptar-se ao cinema. E com que alegria nossas crianças travariam conhecimento com os engraçadíssimos personagens do sr. Barroso, no desenrolar das comédias, dos vaudevilles que êle levaria para as películas, depois de devidamente adaptados ás camaras de filmagens!
> Com o excelente material artístico que o esforçado patrício possui, os nossos cineastas fariam argumentos de natureza patriótica, social, pedagógica, cívica, etc., contribuindo muito para divertir ensinando[55] (Alencar, 1944, p.2).

A compreensão a respeito do Brasil é transformada nesses anos do século XX e, com isso, há uma valorização da produção nacional. O teatro foi uma dessas expressões e muitos teóricos passaram a exigir do poder público maior fomento. Isso não necessariamente conduziu a um nacionalismo exacerbado, de tal modo a descartar as influências de outros países. A questão principal posta por eles não era o desprezo e sim montar uma arte que pudesse expressar questões próprias da região.

> Não é possível que deixemos ao abandono o rico material humano e poético de que dispomos para andarmos atrás de peças estranhas que não nos tocam diretamente. É bem verdade que a arte não tem fronteiras e que não devemos, por jacobinismo, abandonar os verdadeiros autores dramáticos de outras terras, mas senão despertarmos os nossos escritores de teatro, proporcionando-lhes os meios de aparecer, nunca teremos um verdadeiro teatro brasileiro.
> (…)
> Creio que o nosso dever é oferecer ao público um teatro que sinta como seu e que com êle se possa identificar, abrindo-se assim, um caminho real, um caminho largo, cujo ponto final será a universalidade, pois afinal de contas o nosso drama somente poderá projetar-se em outros países se possuir marcas peculiares que o façam aparecer como original e não como cópia do que já existe (Borba Filho, 1966, p. 51)

Como foi afirmado por Hermilo Borba Filho, o reconhecimento das particularidades locais não significa o isolamento diante do mundo, mas sim traçar um caminho rumo à universalidade. Este nem sempre está associado a um projeto único a ser seguido por todos os seres humanos do mundo. Milton Santos (2024) conclama a ideia de humanidade e de respeito à diversidade. Para isso, ele defende uma globalização pautada na ideia da construção da "consciência universal", ao invés da globalização atual focada na tirania do dinheiro e da informação. Esta última é o pensamento único que tende à homogeneização e a qual Hermilo Borba Filho também se contrapõe.

Pensamento semelhante é encontrado em diversos autores do período. Maria Rosa

55 Conforme pode ser visto, o elemento do "ensinar" com teatro de bonecos continuava algo bastante presente.

Moreira Ribeiro, por exemplo, possui uma defesa da apropriação da arte estrangeira para que se produza uma nacional. A sua preocupação consiste justamente em se opor a ideia de uma visão única da arte.

> Bem sabemos que a arte não tem pátria: é universal. Pois façamos o teatro de "gregos e troianos"..., porém façamo-lo por exceção, realizando, em via de regra geral, o Teatro brasileiro.
> O órgão que não tem função atrofia-se e desaparece mesmo algumas vezes: tanto se faz teatro estrangeiro, que os autores nacionais foram obrigados a se refugiarem no campo da tradução, guardando as suas peças no ostracismo das estantes poeirentas ou entregando-as às traças das gavetas abandonadas... ou ainda por outra forma, as têm anquilosadas na massa cinzenta, aguardando o momento feliz da eclosão, que, infelizmente tem se retardado muito. E assim é que os bons observadores têm notado que, a continuar por essa forma, o Teatro brasileiro será tomado pele fenômeno negativo da involução e acabará desaparecendo por completo! (Ribeiro, 1951, p.36-37)

Apesar dessa nova ideia de compreender a cultura popular e nacional, deve-se registrar as potências e os limites desse movimento dado na época. Ao realizar um panorama histórico das políticas culturais do Brasil, Antônio Rubim (2008) conclui que elas são marcadas por ausências, autoritarismos e instabilidades. O período colonial foi caracterizado pela proibição de instalação de imprensas, controle da circulação de livros, inexistência do ensino superior e perseguição de traços da cultura indígena e africana. O Império Brasileiro tratava a cultura como algo de status elevado, como uma forma de sublimar a posição de privilégio de determinadas camadas sociais. Havia, inclusive, uma postura de mecenato, em que pessoas carregavam para si a missão de fomentar aquilo que para eles era considerado de alto valor. Mesmo no período republicano em que havia uma presença maior de instituições públicas, grande parte destes foram fomentados em épocas de autoritarismo como o de Getúlio Vargas e da Ditadura Militar. Assim, muitas vezes, estas eram instrumentalizadas para o exercício do poder. Em períodos democráticos, o que se percebe é uma instabilidade de políticas públicas, havendo pouca continuidade, fragilidades evidentes e financiamento abaixo do desejado. Tal cenário é importante para se ter em mente quando se pensa sobre o Brasil. O serviço público em seu aspecto cultural possui muitas deficiências, o que impacta toda uma produção acadêmico-científica e um entendimento sobre a própria nação.

### 2.4.1 "Fisionomia e Espírito do Mamulengo" (1966), de Hermilo Borba Filho

Ainda que influenciado por uma nova postura de se compreender a cultura popular, Hermilo Borba Filho não reconhece a sua obra como um trabalho de folclorista. Segundo o

próprio, a visão adotada é a de um homem de teatro, que reconhece a potência artística presente em uma expressão que também pode ser identificada como teatro, assim como qualquer obra presente dentro de um palco. Tal expressão possui as suas especificidades, mas está inserida dentro do amplo conceito de artes cênicas. Como o próprio autor afirma: "*Não fiz trabalho de folclorista, mas de homem de teatro, encarando o mamulengo nordestino como forma de teatro popular existente em nossa região. E mais: a nossa exclusiva forma de espetáculo total, onde o boneco é o personagem integral e o público um elemento atuante*" (p. XV).

Isso, contudo, não exime o autor de realizar um trabalho com rigor metodológico buscando referências e fontes para o seu estudo. Afinal, mesmo que se almeja distanciar do "folclorista", há que se reconhecer um apelo para uma pesquisa relacionada às ciências sociais e que envolve com o horizonte de preocupações que a Nação possuía no período sobre a sua própria identidade, conforme foi explicado anteriormente. A própria pesquisa de Hermilo Borba Filho foi resultado do patrocínio do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, uma instituição com o intuito de fomentar análises a respeito do patrimônio cultural.

Logo, na primeira parte de seu livro, Hermilo Borba Filho faz uma investigação histórica sobre a presença da marionete no mundo, recorrendo às diversas culturas e experiências ao longo do tempo. Foram citados o teatro de sombra chinês e turco, a estatuária animada do Egito Antigo, os fantoches da Índia e Birmânia, bonecos de Roma e do teatro religioso medieval e algumas referências do teatro tradicional da Inglaterra, Alemanha e Itália. Também é mencionado o quanto essa arte teve sua influência para a renovação vanguardista de um certo tipo de teatro voltado para a representação realista das personagens.

Ainda que a Europa assuma grande parte desse primeiro capítulo, Hermilo Borba Filho não deixa de mencionar os primeiros vestígios dessa arte nas Américas com a existência de bonecos articulados encontrados na região do México e do Peru. Além disso, relata a existência de experiências de teatro nos Estados Unidos e nas antigas colônias da Espanha com algumas rotas de circulação que podem ter sido utilizadas para a divulgação da arte em outras regiões. Tudo isso compõe um universo de arte de manipulação da marionete, a qual também podem ser inseridas as atividades no Brasil. A intenção deste primeiro capítulo era mostrar que há toda uma vasta tradição de teatro de bonecos no mundo e que o Brasil também se situa nela.

No segundo capítulo, o autor direciona a sua atenção mais especificamente para as

terras brasileiras. Assim, ao tratar sobre o século XIX, ele reproduz quase integralmente o já discutido texto de Luiz Edmundo presente no livro “O Rio de Janeiro na época dos vice-reis”. No entanto, a sua análise sobre o passado não fica restrita apenas a essa obra canônica. Hermilo Borba Filho traz a análise de alguns estudiosos como Frei Luiz de Souza, Teófilo Braga, Pereira da Costa e Antônio Joaquim de Melo para discorrer sobre o Presépio de Fala. A sua intenção era mostrar como tal expressão se encontrava em Portugal e descobrir como chegou aqui. Todavia, ainda que se faça considerações sobre o teatro de bonecos brasileiro de uma forma geral, a maior preocupação do autor é sobre um determinado tipo de teatro de boneco, o tradicional Mamulengo de Pernambuco.

Algo a ser destacado é todo o seu trabalho de compilação de documentos e fontes (muitos deles, até então inéditos) para a geração desse estudo. Algo que teve que ser feito *in loco* com consultas tanto do material que já foi escrito sobre o tema quanto da memória das pessoas que praticavam o mamulengo.

> Conversei com dezenas de pessoas, no meio erudito e no meio popular, principalmente com os velhos; fui a capitais e cidades do interior do Nordeste; entrevistei uma porção de mamulengueiros, gravando suas conversas e seus espetáculos; consultei uma centena de livros de pesquisadores, historiadores, cronistas para estabelecer a história do mamulengo em Pernambuco. As notícias de jornais são escassas e quando muitos datam dos fins do século passado. A memória dos velhos não guardou nomes de mamulengueiros, mas de qualquer modo sabemos que o nosso teatro de bonecos perdeu o seu caráter "litúrgico" no século passado e o seu sentido profano é o mesmo dos dias atuais. O mamulengueiro chega, arma sua tenda ao ar livre ou numa sala quase sempre iluminada a candeeiro e o espetáculo se inicia com a participação da platéia. Os bonecos representam suas histórias na maior parte improvisadas, com críticas a pessoas e entidades (O sentido social do espetáculo de Januário de Oliveira, por exemplo, bem atesta a inquietação dos dias atuais), cantam, dançam, dão pauladas, gritam obscenidades (Borba Filho, 1966, p.94).

O trabalho realizado com a fonte oral incluía um gravador e um questionário com perguntas prévias para a condução da entrevista. Isso deu acesso ao pesquisador a um conjunto de informações, que dificilmente poderiam ser obtidas a partir de outras formas. Tratava-se de um trabalho em campo de recolhimento de uma memória sobre o ofício e que buscava conhecer nos detalhes não só como era realizada a atividade cênica, mas também todo o contexto de produção.

> Entrevistei vários mamulengueiros de nossa região para estabelecer as características do nosso teatro de bonecos na realização desta pesquisa sôbre esta forma realmente dramática do teatro popular. Além da convivência que mantive com vários dêles, tomando sua cachaça e seu café, ouvindo particularidades de sua vida e convivendo com sua família, gravei suas conversas e seus espetáculos, submetendo-os a um

> questionário que procurava abarcar todos os aspectos de sua vida e de sua arte.
> Eis o questionário: Nome - Apelido - Filiação - Profissão - Sabe ler e escrever ? - Idade - Estado civil - Onde nasceu - Tem filhos? Quantos? Homens? Mulheres? - Já viajou? - Fuma, bebe, joga ? - Quantas profissões já teve ? - O mamulengo dá para viver ? - Brinca o ano todo? - Há quanto tempo brinca ? - Fora do mamulengo, para quem trabalha ? - Quanto faz numa função ? - Em que lugares já brincou ? - Já foi ajudado por alguma entidade ? - Como começou? - Brinca sozinho ? - Arrecada dinheiro do público ? - Quem faz os bonecos ? - Quem os veste ? - Quem os pinta ? - O público gosta da brincadeira? - Já sofreu campanhas? - Só representa para fazer rir ? - Já fêz alguma peça religiosa? - Quantas peças tem? - Nome das histórias - Nome dos bonecos - Assuntos - Inventa as histórias ? - Acredita nos bonecos ? - Que tipo de boneco prefere: a) de luva; b) de haste; e) de fio - Brinca com música ? - Quem compõe a música ? - E os versos ? - De que se ,,propõe a orquestra ? (Borba Filho, 1966, p.143)

As informações adquiridas a partir dos questionários são também contrapostas ao que o próprio autor viu durante a sua estadia na região. Assim, era possível complementar dados e até mesmo identificar algumas discrepâncias que pudessem haver durante o depoimento. Hermilo Borba Filho conseguiu construir um painel sobre o exercício dessas atividades, que se tornou uma referência importantíssima para a compreensão do mamulengo.

> Várias respostas são idênticas a todos êles. Por exemplo: o mamulengo não dá para viver e o mamulengueiro precisa exercer uma outra profissão, quase sempre exaustiva; nenhum dêles foi ajudado por qualquer entidade: prefeitura, associação cultura], departamento de educação ou coisa que o valha; todos declaram que brincam sozinhos, o que é mentira, pois tôda função a que assisti sempre os vi ajudados pela mulher, pela filha, por um menino ou mesmo por um "secretário" qualquer; todos arrecadam dinheiro do público, cobrando entrada quando em ambiente fechado, fazendo um contrato quando se trata de aniversário ou correndo o chapéu quando ao ar livre; todos responderam que faziam os bonecos, mas no decorrer da conversa um ou outro deixava escapar que tal ou qual boneco tinha sido feito "pelo seu compadre Fulano de Tal". Vi até, num dêles, três bonecos americanos que lhe tinham sido presenteados por um ricaço do lugar, que trouxera dos Estados Unidos "os bonecos bonitos". Representam para fazer rir e para isto lançam mão de todos os movimentos, das frases mais loucas e das obscenidades mais agudas (Borba Filho, 1966, p.143).

Alguns mamulengueiros conseguiram bastante proeminência na pesquisa do livro "Fisionomia e Espírito do Mamulengo". É registrada a presença de Doutor Babau, de Cheiroso (apelido devido ao seu ofício de vender perfumes), de Manoel Amendoim, entre outros que contribuíram para o cenário teatral pernambucano[56]. Logo, para alguns destacados,

56 Conforme já assinalado, os festivais eram espaços que aglomeravam tanto os intelectuais que refletiram sobre a arte do boneco quanto os artistas de grupos profissionais e amadores. E os artistas de tradição popular também não ficavam completamente ausentes de muitos desses encontros. No III Festival do Teatro de Fantoches e Marionetes (1968), o mamulengueiro Ginu foi convidado para realizar uma apresentação ao lado de Hermilo Borba Filho que, por sua vez, faria uma palestra sobre o tema (Grupo dos 7 abre festa de boneco […], 1968, p. 9). Diante do largo histórico da Academia brasileira de desconsiderar tais expressões (conforme enunciado na segunda seção da presente Tese), tal fato não deve ser entendido como algo de pouca importância. Trata-se de uma compreensão distinta que os intelectuais brasileiros passam a ter sobre traços de uma determinada cultura. Agora compreendidas como dignas de atenção, cuidado e pesquisa. Também é necessário indicar que o prêmio de primeiro lugar foi concedido à Virginia Valli e seu grupo com uma peça de teatro que justamente tratava sobre o folclore e o Bumba-meu-Boi (I, II e III Festivais do Rio de Janeiro,

há um esforço para construir uma pequena biografia criando um panorama sobre como viviam esses sujeitos.

> O sucessor de Cheiroso é Januário de Oliveira, mais conhecido sob o apelido de Ginu, criador do já célebre personagem Professor Tiridá. Ginu é vigia aposentado do Serviço Social da Indústria (SESI), nasceu no Recife aos 19 de setembro de 1910, estando, portanto, com cinquenta e três anos de idade. "Brinca" há trinta e um anos e o seu quartel-general é na Mustardinha.
> É um sujeito a quem falta um ôlho, pernóstico, muito falante, contador de anedotas escabrosas, mas um mestre na arte do mamulengo, movendo sozinho os bonecos, com um poder vocal muito grande, capaz de fazer cinco vozes diferentes e dono de uma imaginação prodigiosa. Diz, numa confidência finginda, porém louco que a notícia se espalhe, que tem setenta e dois filhos de quarenta e sete mulheres. Quando o entrevistei, êle estava providenciando um nôvo desquite.
> Nunca viajou e antes de aposentar-se como vigia do SESI, ao lado de sua função como titiriteiro, exerceu as profissões de padeiro e pescador. "Atualmente- diz êle- sou apenas diretor-artístico do mamulengo do Nordeste". Brinca o ano todo, mas geralmente só trabalha contatado, cobrando cinco milhares de cruzeiros por uma noitada, pois se queixa de que nunca foi ajudado por ninguém. Ele mesmo escultura, pinta e veste os bonecos. "E faço as comédias de minha autoria", esclarece, com muito orgulho (Borba Filho, 1966, p. 110- 112).

Diferentemente do teatro produzido por pedagogos em contexto escolar, o teatro do mamulengo possuía uma outra dinâmica que não condizia para a moralização e disciplinarização das crianças. A linguagem incluía diversas referências sexuais e a apresentação poderia ser demasiadamente longa percorrendo até mesmo a madrugada. O exemplo do mamulengueiro José Petronilo Dutra explicita tal relação:

> (…) canta, ri, diz piadas com o auditório e lança mão de obscenidades que fazem as delícias das senhoras e mocinhas. Não suporta meninos nos seus espetáculos e de vez em quando pára a função para dar uma bronca nos mais salientes. Na noite em que brinca, não dorme. Não consegue dormir. Os bonecos povoam a sua imaginação e fica andando pelo terreno até o dia clarear. (Borba Filho, 1966, p. 177)

Na análise proposta pelo livro, descarta-se a ideia de que a tradição popular é algo estanque na história, como se não tivesse transformações ao longo do tempo. Assim, esse tipo de teatro não pode ser qualificado na chave do "mais verdadeiro" e do "mais autêntico" ou visto como uma "infância", um estado primário, da arte teatral. Tal abordagem, que foi comum entre os folcloristas, colocaria uma linha evolucionista entre as práticas culturais dos "populares" e no outro extremo o que era entendido como uma rebuscada obra de arte. No entanto, o próprio Hermilo percebe que a apresentação de um mamulengo carrega consigo as

---

1973, p. 12)

Ainda sobre o tema, é muito elucidativo a manchete do jornal "Tribuna da Imprensa" que, na edição de n. 5275 de 1967, informa: "II Festival de Marionetes terá até mamulengos". Há uma dimensão da novidade ao trazer esses bonecos da tradição popular em um Festival que merece ser destacado. Algo que estava chamando a atenção do pessoal do teatro e que, ao mesmo tempo, não era tão usual na época.

marcas de seu tempo e espaço e que não podem ser compreendidas como elemento de algo pretérito.

> Certos puristas do folclore abrem a bôca escandalizados quando vêem, em qualquer divertimento popular (no nosso caso, o mamulengo), a intromissão de novos elementos. É uma besteira. Os artistas populares incorporam e absorvem qualquer fato nôvo que lhes fira a imaginação, sem que por isto abastardem sua arte. Vi, num mamulengo, uma figura de andarilho que carregava nas costas um saco- elemento próprio- e uma miniatura de garrafa de coca-cola (Borba Filho, 1966, p. 256)

Os contatos fazem parte de toda a cultura e não é possível discorrer sobre um essencialismo nela. Nestor Canclini, em seu livro "Culturas Híbridas" (2015), trata sobre o conceito de hibridismo para melhor compreender esses traços culturais e de identidade. Ao invés da ideia de pureza, como se algo pudesse ser intocável para ser registrado como autêntico, o autor mostra que todos os povos constroem os seus modos de vivência a partir do contato com o outro, produzindo, assim, novas relações de sociabilidade. Um mesmo objeto ou festividade pode assumir diversas conotações dependendo de onde está inserido e reapropriações de aspectos do outro fazem parte de toda uma dinâmica social.

Tais transformações acontecem de ambos os lados. No exemplo analisado aqui, os mamulengueiros incorporam uma série de elementos industriais para realização de sua arte e isso não a diminui, pois de algum modo, tais utensílios acabam se incorporando dentro de uma dinâmica específica. Eles são ressignificados. Ao mesmo tempo, há um contato a ser observado por grupos de teatro profissionais e que se transformam a partir do contato com esses mamulengueiros. O estudo da cultura do outro permite que novas poéticas possam ser trabalhadas. O Teatro do Estudante de Pernambuco tinha a pretensão de realizar toda uma exploração a respeito das tradições populares para produzir algo diferente em termos de arte e para realizar discussões em formato de Mesas Redondas.

> Há muitos anos que Cheiroso representava em feiras e festas para o povo quando foi "descoberta" pelo pintor Augusto Rodrigues e pôsto em contato com o Teatro do Estudante de Pernambuco que, além de tentar a renovação dos processos de representação no Nordeste e a fixação do autor da região, procurava valorizar tôdas as formas de teatro popular, como o bumba-meu-boi, o pastoril e o mamulengo, contratando os artistas populares e fazendo os exibirem-se para grandes massas.
> Em 1947, como preparação a êsse ciclo de representações populares, o Teatro do Estudante projetou e realizou uma mesa-redonda com o poeta e folclorista Ascenso Ferreira, Cheiroso, João Martins de Ataíde, Fuzarca, um velho de pastoril, Antônio Pereira, um cavalo-marinho de bumba-meu-boi, um cantor de feira, o prêto Alegria representando um circo, escritores e estudantes. Esta foi a primeira Mesa Redonda de Teatro realizada no Brasil para tratar de Representações Populares (Borba Filho, 1966, p. 104).

Percebe-se a nova percepção sobre as tradições populares adquiridas no período histórico analisado. Conforme estudado na segunda seção, praticamente não houve nenhuma produção teórica sobre figuras como Joaquim Duarte Telles. Embora os jornais registrem que ele obteve um relativo reconhecimento social na região onde produzia as suas apresentações, não havia, no século XIX, estudiosos buscando compreender as suas apresentações como objeto de estudo a ser investigado. A forma como o Brasil construía a sua identidade fazia com que tal personagem fosse negligenciado nos estudos e, ainda hoje, em virtude de tal postura, Telles é uma figura pouco conhecida. O mesmo não ocorre com Cheiroso, que é "descoberto" em um outro período histórico em que a própria ideia de Brasil transformou-se. Em vez de uma barbárie a ser superada ou um simples divertimento, os pesquisadores passam a perceber a potencialidade dessa arte e entendê-la como um patrimônio de toda uma cultura nacional. Além disso, as criações dos mamulengueiros influenciaram toda uma produção desses teatros profissionais e artistas que emergiram no período, ainda que alguns desses buscassem ressaltar as diferenças entre as duas formas de interpretação. É importante destacar os contatos travados entre uma tradição de pensamentos popular com uma outra tradição vinculado ao mundo de pesquisas acadêmicas e de um tipo específico de teatro.

> Diretamente influenciado por Cheiroso, o Teatro do Estudante de Pernambuco fundou em Departamento de Bonecos, a cargo do pintor Aluízio Magalhães, que construiu o palco e os cenários para a representação de uma farsa de Lorca: Amor de Dom Perlimplin com Belisa em seu jardim. Os bonecos eram de Cheiroso. Posteriormente, quando foi lançada a Barraca, no Parque 13 de Maio, o primeiro espetáculo constou de uma peça de Ariano Suassuna, Cantam as harpas de Sião e uma pecinha de mamulengo de José de Moraes Pinho, intitulada Haja pau e que vai publicada neste estudo, como forma de mamulengo erudito.
> Todo êste movimento coincidiu com a vinda ao Recife de Martim Gonçalves[57], Olga Obry, Maria Helena Amaral e Sílvia Watson, portadores de um pequeno exército de bonecos de todos os feitios, provenientes do Instituto Pestalozzi, para um curso de duas semanas. Os artistas eruditos estabeleceram logo, por sua própria condição, a diferença entre o seu repertório com peças importadas e a arte popular de Cheiroso, que estava no auge. Mas, abstraindo-se esta diferença, o Recife encheu-se de entusiasmo pelos teatros de bonecos, surgindo titiriteiros particulares como Berguedof Elliot e Carmosina Araújo (Borba Filho, 1966, p. 106-108)

A própria obra de Hermilo Borba Filho não deixa de representar esse esforço intelectual de compreender as manifestações populares. Ele não exime também de lançar considerações estéticas a respeito da arte da animação do boneco. Existem reflexões sobre como as distintas formas como o marionetista pode se relacionar com o objeto manipulado e o

57 O próprio Martim Gonçalves chegou a escrever um artigo sobre mamulengo na revista "Cadernos de Teatro" em 1966. Percebe-se que havia um interesse maior de parte da intelectualidade do teatro em explorar aspectos dessa cultura popular.

que cada uma fornece em termos de imagem e discussões sobre a criação do personagem.

> O tipo mais completo do marionetista é aquêle no qual personagem, boneco e manipulador coincidem. Êle identifica seu boneco com o personagem que é preciso encarnar e o boneco torna-se verdadeiramente um ser.
> Estabelecendo-se uma comparação com os atôres de carne e osso, pode-se dizer o seguinte: o marionetista deve ter, ao mesmo tempo, o tipo do comediante positivo ( aquêle que representa para se encontrar, para fazer entrar em seu personagem elementos de si mesmo, para projetar-se em seu personagem) e o tipo do comediante negativo ( aquêle que representa para fugir de si mesmo, para penetrar numa outra personalidade, para encontrar uma evasão, para criar além de si mesmo, para enriquecer-se com a substância do seu papel). Nisto o marionetista pode ser o comediante ideal. Ele representa para se encontrar num personagem que êle enriquece. Estabelece um circuito que vai dêle ao boneco e volta do boneco para êle. Dá-se ao boneco que, por sua vez, lhe dá o personagem.
> O paradoxo do marionetista consiste na tensão que se deve impor para ser realista com um boneco que, por sua conformação e sua atitude estética, transpõe imediatamente êste realismo em sinais e símbolos; é também a necessidade na qual êle se encontra de tentar fazer "exato" para tornar o personagem vivo e a estilização que dá ao seu esfôrço o boneco, que transforma naturalmente gestos copiados em gestos sugestivos (Borba Filho, 1966, p. 264-265)

Outra discussão travada no livro é a respeito do ato poético ao se realizar a animação da marionete. Isso possibilita ações impossíveis de serem realizadas a partir do teatro de atores e que podem exprimir relações únicas com o seu público. O ato de animar é um ato de fornecer movimentação a um objeto até então imóvel e que, ao fazê-lo, consegue conceder a ilusão de vida à matéria. Tais reflexões são pautadas a partir também de outros pensadores que discutiram sobre esse aspecto do teatro. No trecho destacado a seguir, há a referência de Kleist, mas há outros também que podem ser elencados para esse debate. O que é importante disso tudo é perceber a criação de todo um circuito intelectual que transcende as fronteiras dos Estados Nacionais. Filósofos e teóricos de diferentes países são citados para melhor compreender as experiências do mundo, contribuindo para a formação de um campo científico de estudos.

> A matéria do homem junta-se à matéria do boneco para uma transfiguração. A alma do homem dá ao boneco também uma alma e, nesta pureza, realizam um ato poético. Tudo se funde, inclusive a transformação do criador - o marionetista - em espectador, naquele sentido "de que o homem, espectador em tudo e sempre, vive numa incessante despedida", pois é de sua condição "ser peregrino". O homem é um corpo pesado, sujeito às leis da gravidade, incapaz de levitação, por isto se substitui pelo boneco, numa tentativa de fugir a essa impossibilidade, procurando uma realidade mais profunda. É verdade que o homem possui sua liberdade, seu livre arbítrio, mas nem sempre pode fugir ao sentimento de ser títere, predestinado portanto pelo Deus-fantoche de Kleist (Borba Filho, 1966, p.267)

## 3.5 Comparações Brasil e Exterior: A formação de uma ciência da animação

Uma das coisas que se procura perceber na presente tese é que a circulação de ideias transnacionais teve um impacto decisivo na produção de ciência no próprio país. Debates e discussões provenientes de regiões distintas contribuíram para a formulação de uma perspectiva sobre o teatro de animação. Há uma reportagem de Olga Obry na revista Alterosa em 1959 que merece uma atenção especial. O seu título ("Titerologia: uma nova ciência? ") já traz consigo alguns elementos de destaque. Está se discutindo sobre a possibilidade de a arte do títere ser considerada como objeto de pesquisa científica e o corpo do texto concede a sua resposta afirmando sobre a existência de instituições especializadas na investigação sobre eles na Europa. Ou seja, o animar o boneco já não era mais apenas entendido como algo de exploração dos artistas em seus grupos ou de instituições pedagógicas que instrumentalizam o seu uso para as suas atividades específicas. Havia lugares que procuravam se deter de forma mais particularizada na potência artística desse objeto como o Centro Internacional de Pesquisas sobre o Marionete em Liege e o Museu Internacional da Marionete em Lyon. Cabe também destacar a presença dos congressos que propagam e difundem os estudos acadêmicos desenvolvidos por pesquisadores que muitas vezes se formam nestes órgãos.

> "Titerologia": uma nova ciência?
> Foi apresentado em Liège pelo "professor" Codman (na Inglaterra os marionetistas têm direito a êsse título universitário).
> Parece, assim, que os títeres já estavam predestinados a se tornarem objeto de pesquisas científicas, antes ainda de seus historiadores e estudiosos se reunirem em Liège, com o fim de criarem um "Centro Internacional de Pesquisas sôbre o Marionete Tradicional". Ficou resolvido que êsse Centro funcionaria em Lyon, na França, no "Museu Internacional do Marionete", fundado há alguns anos, e cuja conservadora, Mademoiselle Monique Ray, delegada francesa no Congresso de Liège, dedica-se inteiramente à sua cativante tarefa de reunir material e documentação sôbre os títeres do mundo inteiro. Além da fundação do Centro de Pesquisas, o temário do Congresso incluía "o estudo comparativo dos títeres de tradição popular- tipos, fabricação e manejo, repertório, origem e difusão, estética do espetáculo- a Renovação do teatro de marionetes dentro do quadro da vida contemporânea, e a utilização educativa do teatro de marionetes.
> Sôbre êste último assunto, a delegada finlandesa, Sra. Mona Leo, fêz interessante dissertação, explicando como o garôto Janne, principal personagem (de pano) das suas peças, tornou-se o melhor amiguinho de tôda a criançada do país, que dêle aceita conselhos e advertências que recusaria se fôssem dados por pais ou mestres. Aliás, também em nossos meios educacionais o valor pedagógico do teatro de bonecos é bastante apreciado, e é precio dizer que êsse meio de educação áudio-visual, antes de ser amplamente divulgados pelos Cursos de Recreação Infantil da Sociedade Pestalozzi do Brasil, no Rio, foi lançado na Sociedade Pestalozzi do Brasil, de Belo Horizonte, sob os auspícios da grande educadora D. Helena Antipoff, tendo agora grande aceitação e difusão pelo país afora. Quanto ao teatro de bonecos de tradição popular, só ficaram alguns vestígios no Nordeste do País- o "mamulengo"

> pernambucano, o "João Redondo" do Rio Grande do Norte, o "Casquinho de Côco", aliás, muito pouco conhecido, na Bahia (Obry, 1959, p. 65 e 45).

No final da coluna, Olga Obry não deixa de mencionar a Sociedade Pestalozzi do Brasil como uma contribuição para a formação de uma ciência do boneco voltada para as práticas pedagógicas. Assim, apesar das diferenças que se pode destacar entre as instituições e espaços especializados no estudo da arte, tal órgão brasileiro é visto como algo similar em suas reflexões produzidas. O papel da educação ficou bastante evidente nessa época ao tratar sobre o teatro de bonecos brasileiro. Educadores e pedagogos foram os primeiros a investir em um estudo mais sistemático sobre esse campo e tentaram fazer com que o Estado pudesse fornecer subsídios aos seus trabalhos, já que o próprio também esteve preocupado na formação de um sistema educativo.

> No propósito de conseguir o mais alto padrão no teatro de bonecos polonês, uma Escola Dramática de Teatro de Bonecos, a única de sua espécie na Europa, foi inaugurada em Varsóvia, em 1949. Essa escola é mantida pelo Ministério da Cultura e da Arte, e os estudantes seguem um curso de três anos, que compreende: história de teatro, história da arte, literatura, ciência contemporânea, psicologia, representação, ritmo, e dança, além de assuntos puramente técnicos, com a concepção e realização de bonecos, sua feitura, decoração do palco e produção de peças (Teatro de bonecos, 1952, p.7).

Isso, contudo, não significa que as relações com o governo eram sempre cordiais e solícitas às demandas dos artistas. Muitos projetos não foram concretizados e é possível encontrar críticas às figuras do parlamento. É curioso analisar a nota de um cronista após a republicação de um artigo sobre o teatro de bonecos do México em que se tratava sobre o papel que essa arte teve no processo de alfabetização de adultos. Esta foi uma campanha lançada pela Secretaria de Educação em que foram patrocinados ambulantes para encenarem nas praças e vilas[58]. Nesta nota há uma crítica ao governo brasileiro, na figura de Fernando Tude de Souza (do Ministério de Educação e Cultura), por não adotar essa prática aos mais velhos. Isso pode ser confirmado durante todo o desenvolvimento da presente pesquisa. Ainda que se possa verificar o incremento de debates sobre a educação, percebe-se que está muito

58 É possível encontrar outras referências sobre essa campanha de alfabetização no México nos anos 40. A edição de nº 34 da revista Mamulengo publicou uma adaptação de um artigo da revista "El Correo" em que foram citadas referências do uso desse material ao longo da história: desde os bonecos articulados realizados pelos povos indígenas (astecas, incas, chibchas e outras) antes da colonização europeia até as práticas pedagógicas mais recentes da época. Assim, o Ministério da Educação patrocinou o projeto de uns poucos titiriteros que construíram uma estrutura móvel para percorrer as cidades do interior. O seu sucesso foi registrado e nas notícias é afirmado que em um dos estados houve mais de 10.000 pessoas reunidas para esse evento.

mais focado na juventude do que os adultos.

> O Teatro de Bonecos do México
> (Trecho de artigo, assinado por Roberto Lago, publicada na "Revista del Maestro", que se publica em Guatemala)
> Nota do cronista
> Por que os dirigentes da campanha de alfabetização de adultos, no Brasil, ainda não olharam para o teatro como um auxiliar dos mais eficientes?
> O sr. Fernando Tude de Souza, que está à frente desse trabalho, é um homem inteligente e culto. Por que não se interessará em pedir a colaboração, quando não seja do teatro de atores de carne e osso, ao menos aquela dos atores de papelão, cartão, estopa ou algodão?- P. C. M.
> (O Teatro de bonecos do México, 1949, p. 31)

O olhar perante ao estrangeiro permitiu tecer considerações sobre o próprio mundo vivido. A comparação com o outro pode possibilitar uma desnaturalização da realidade, de tal modo que coisas que poderiam parecer essencialmente "corretas" (como, por exemplo, de que o teatro de bonecos pertence somente ao mundo infantil[59]) possam ser problematizadas. As campanhas educativas relacionadas ao mundo afora foram observadas pelos intelectuais brasileiros que desejavam entender formas de aplicação dessa arte para os seus próprios intentos[60]. Logo, países foram estudados gerando textos que poderiam ser lidos.

> Entre os países da América Latina, o México e a Argentina muito se esforçaram no domínio do teatro de bonecos, aproveitando-o para uma útil e eficaz campanha educacional e higiênica nos lugares afastados dos grandes centros urbanos. Nos Estados Unidos existem centenas de companhias de "puppets", espalhadas pelas grandes cidades e fazendo longas "tournées" pelo país afóra, alcançando até as aldeias mais remotas, para onde os grandes elêncos dramáticos hesitam em levar seus espetáculos, por causa das dificuldades de transporte. Êste aspecto do problema parece de intêresse particular no Brasil, outro país de distância imensas em que o teatro de bonecos, facilmente transportável em caminhões ou por via aérea, poderia

59 As próprias companhias de teatro que vinham para o Brasil traziam outros horizontes de atuação. Apenas para citar um exemplo, o grupo Hohnsteiner da Alemanha fizeram uma curta temporada em outubro de 1958 na cidade de Porto Alegre, trazendo marionetes. Esse grupo recebeu distinções em seu país natal (como a Cruz do Mérito) e em eventos internacionais (como a medalha de ouro na Exposição Mundial em Paris) devido ao seu trabalho que evocava mão só o público infantil como pode ser visto nas linhas da reportagem da edição 3.498 do Jornal do Dia de 1958: "*Suas representações deleitam não somente o mundo infantil, como também trazem algo de excepcional às pessoas mais cultas*". Aliás, havia uma sessão às 16h30 voltada mais para as crianças e uma sessão às 20h30 para os adultos (O teatro de marionetes "Hohnsteiner", 1958, p. 9; Teatro de fantoches da fama mundial [...], 1958, p. 9). Antes de voltar para Alemanha, o grupo passou pelo Rio de Janeiro onde se apresentou no I Festival de Teatro de Bonecos. O seu trabalho, inclusive, foi analisado por um dos palestrantes do festival, o diretor Willy Keller. Isso mostra essa relação de um incipiente mundo acadêmico de teatro e de grupos artistas (sobretudo estrangeiros, que traziam outras concepções de técnicas e de cena).

60 O discurso de fomento do teatro de bonecos para o público infantil não era uma exclusividade dos pensadores brasileiros. Henry Ryl, um artista polaco, escreveu: "*Uma característica do teatro de bonecos é ser ele, muitas vezes e antes de tudo, um teatro infantil. Nossa sociedade não avalia bem sua importância na educação infantil e o papel que poderia e deveria representar na formação do caráter da juventude, através de fortes emoções estéticas e da poderosa potencialidade emocional do boneco*" (Ryl, 1969, p. 39).

> desempenhar importante papel educativo e preparar o caminho para a arte dramática no interior. O interêsse para os fantoches está, aliás, crescendo no Rio, em São Paulo, em Minas. Muitas escolas e asilos de infância já estão seguindo o exemplo americano, procurando distrair e educar seus alunos com o precioso auxílio dos comediantes de páu (Obry, 1946, p.23)

Matérias desse tipo não deixavam de ser também uma certa forma de pressão para que os políticos da época prestassem mais atenção às potencialidades do boneco. Era uma forma de apontar sobre o que o Brasil poderia fazer em seu território e o que era necessário para que a nação pudesse estar ativa nas últimas tendências de sua época. Havia um esforço de cunho nacional para que o Brasil estivesse fomentando a sua arte e cultura no mesmo patamar dos outros povos.

> Os estúdios de Botwaldow, na Tcheco-Eslováquia, se especializaram em fazer fitas com bonecos. Êles vêm merecendo o elogio da crítica especializada em cinema e teatro, nos lugares onde são exibidos. "O Senhor Prokouk, amigo dos animais", que Karel Zeman dirigiu: "As aventuras do bom soldado Sevejk", direção de Jiri Tnnka e "O feioso", direção de Hermina Tyrlova, fazem parte dessa produção, considerada do mais alto nivel artístico.
>
> Outras fitas, consideradas comerciais e também feitas com a participação de bonecos e originárias da Tcheco-Eslováquia, agradaram recentemente em Montevidéu no "Festival de Cinema Experimental", e eram intituladas "Velhas legendas tchecas" e "O príncipe Bayaya".
>
> Não seria possível êsse punhado de fitas para orientação daqueles que ente nós se dedicam ao teatro de bonecos e alegria do público em geral, fôssem também exibidas no Brasil?
>
> (Filmes tchecos sôbre teatro de bonecos, 1957, p. 15)

Como já foi dito, havia um esforço para a transformação desse gênero de arte, de tal modo a se afastar do chamado teatro tradicional popular. Essas mudanças ocorreram, sobretudo, a partir do campo educacional cujas discussões foram preponderantes para a definição do que se procurava realizar. No entanto, ainda que não fossem tão pujantes quanto o campo da pedagogia, a partir da documentação e das fontes utilizadas foi possível perceber, por parte de determinados grupos, a tentativa de realizar um teatro de bonecos para adultos e que tivessem um apuro técnico desenvolvido. Para que isso fosse feito, havia também uma certa mirada ao exterior para que pudesse estar atento às práticas já pesquisadas ao redor do Globo.

A pesquisa científica possui esse caráter de trazer frutos que podem ser consumidos por diversas pessoas, independente da sua região geográfica. Assim, a renovação da arte brasileira também estava envolta por uma necessidade de estar conectado a todo um mundo. Conforme pode ser visto na seguinte reportagem do jornal "A Sombra", havia a "*intenção de*

*intelectualizar êsse gênero teatral*" e essa "*intelectualização*"[61] relacionava-se com os contatos a se possuir com os "mestres" da Europa e Estados Unidos.

> Em São Paulo: Grupo do Teatro de Bonecos
> Um grupo de moços de São Paulo está trabalhando presentemento para a feitura de um teatro de bonecos, para adultos[62]. Composto por Maria Antonieta Lex Leite, Duja Gross, Nelly Ribeiro Leite, Darcy Penteado e Reynaldo Bairão, êsse grupo de artistas criadores e inovadores, tem a intenção de intelectualizar êsse gênero de teatro, uma vez que ainda nada se fêz, nêsse mesmo sentido, aqui no Brasil. Seguindo as pegadas dos mestres de França, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos, a intelectualização do teatro de bonecos deverá ser feita dentro do âmbito mais esteticista possível, já que o próprio teatro infantil obedecerá um ritmo também avançado, desprezando-se os cânones já há muito impostos, e rebatidos. Êsses entusiastas da arte pura estrearam recentemente no Teatro Brasileiro de Comédia, com "O Pássaro de Fogo", onde utilizaram a mímica tradicional das tragédias gregas, dando a tudo unicamente um "espírito" de "ballet". A música de Igor Stravinsky foi aproveitada para fundo, contando a peça com três personagens sômente: o pássaro, o rei Katchei e a princesa, personificando tôdas as demais princesas porquê só tem ôlho no seu rosto anguloso azul-arroxeado. (Trecho folclórico extraído da "Simbologia", de Mário Rosso de Luna. A outra peça de estréia foi um pequeno esquete de Aldous Huxley, "Farsa Grotesca", com bonecos que representaram uma nova experiência em arame, sem qualquer enchimento ou revestimento. Tal como nos mostra a fotografia.
> Darcy Penteado foi quem fêz os "croquis" e os executou, com a cooperação dos demais componentes do grupo. Essas peças foram dirigidas pelo poeta Reynaldo Bairão, que as mandou e adaptou. A construção do palco esteve a cargo de Clovis Graciano. E os cenários fôram idealizados e executados por Darcy Penteado e Reynaldo Bairão. Ainda agora, Maria Antonieta Leite prepara com os demais algumas peças infantis, como "Os Setes Corvos" e, principalmente, "O Principe Feliz" de Oscar Wilde.
> Todos trabalham enfim e trabalham muito, incansavelmente...
> Temos a absoluta certeza que tais precursores terão o devido acolhimento do público

61 Atualmente, não se considera que o único a possuir o status de intelectual seja o cientista. Ângela de Castro Gomes e Patrícia Santos Hansen (2016) possuem uma preocupação em destacar isso a partir da organização de um livro com uma série de artigos sobre os intelectuais mediadores. Estes eram envolvidos, sobretudo, nos processos de transmissão e divulgação de saberes para pessoas não-especializadas no tema. Para isso, também é necessário a formação de um repertório de conhecimento próprio. Cada instituição possui os seus objetivos e, a partir deles, os sujeitos se movem. Assim, a história intelectual também aborda professores, editores de livros, jornalistas, artistas, entre outros. Um professor de ensino básico, por exemplo, não pode ser entendido como aquele que vulgariza o pensamento criado pelas universidades. Na prática de seu ofício, ela também cria estratégias e ações que estão associadas a um objetivo divergente do profissional do ensino superior. No caso do primeiro, visa a formação da cidadania e da vida em coletivo, enquanto o segundo, um profissional pesquisador. Logo, não se pode compreender o ensino básico como a simples tradução das obras acadêmicas. No caso da educação, isso também foi estudado por André Chervel (1990), que se contrapôs ao conceito de transposição didática de Yves Chevallard (2000).

62 Esse processo de realização de um teatro de bonecos para adultos não só ocorre em São Paulo. É possível ver diversos grupos que buscam outros públicos-alvo ou que procuram agradar todas as faixas etárias. Em 1956, Ivonne Jean escreve para o jornal "Última Hora" a respeito do grupo Vagalume no Rio de Janeiro: "*O Vagalume é um teatrinho de bonecos para crianças, é claro, e também para adultos. Tanto assim que possui dois repertórios e que iniciou seus espetáculos, há cinco anos atrás, com uma peça de García Lorca, "Amor de senhor Perlimpim com Belissa em seu Jardim". Lembro-me ainda desse primeiro espetáculo. Os adultos chegavam um tanto acanhado, como quem digna-se a assistir um espetáculo um tanto ingênuo. Mas esqueceram-se rapidamente dos preconceitos e viveram os amores de Belissa*" (Jean, 1956, p.13). Trata-se de um movimento muito maior de explorar novas potencialidades e referências. Posteriormente, a Universidade e o Campo Acadêmico vão se constituir como o ponto central dessa renovação do teatro de animação, constituindo o chamado "Moderno Teatro de Animação".

> em geral, com a aceitação de que são merecedores.
> (Em São Paulo: grupo do teatro de bonecos, 1949, p. 57 e 87)

Esse processo de se conectar com a produção dos países estrangeiros relaciona-se com a necessidade do Brasil estar associado a todo um ambiente público referente ao conceito de Humanidade. Não se trata da busca de um conhecimento particularista de determinadas seitas ou agrupamentos específicos, mas sim de algo relacionado a todo um mundo material e social em comum que nos cerca.

No entanto, o autor do texto em questão considera que nada se fez no sentido de criar uma mentalidade de pesquisa científica a respeito dessa arte no Brasil. Assim, o aparelhamento do Brasil com outras nações é também uma necessidade para fazer com que se cresça o próprio entendimento sobre a arte. Existe uma produção de conhecimento no exterior que poderia ser reapropriada sem que houvesse a necessidade de haver uma geração de estudiosos autóctones que fizessem as mesmas descobertas.

No caso brasileiro, há um agravante no que concerne aos estudos relacionados à arte de animação nessa época, que é a ausência de instituições de caráter público que pudessem preservar esse patrimônio de estudos. Segundo a reportagem, a busca por esse conhecimento de países como a França, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos deu-se através da vontade de um grupo privado de artistas que almejavam a montagem de espetáculos. Ainda que o grupo pudesse fornecer serviços a todo um público (como é o caso de qualquer iniciativa privada), não havia essa amplitude de resgate e ampliação de debates e reflexões em nível da construção de um espaço público. Em última instância, o conhecimento de um grupo profissional de teatro pode ficar restrito à sua própria companhia e nos espetáculos apresentados. Em tal dinâmica, não há a necessidade da criação de um acúmulo de informações a ser passada de geração a geração ou de uma pesquisa a ser compartilhada por todo um ambiente público. Os saberes dentro de um grupo profissional não estão associados a um Sistema Educativo organizado pelo poder Estatal. Isso será apenas organizado nos anos 70, constituindo uma nova etapa de investigação sobre o teatro de animação brasileiro.

Tal comparação com outras nações com o intuito de formar uma especialização profissional não ocorreu apenas em relação à arte da manipulação do boneco. No II Congresso Brasileiro de Teatro (em 1953), Osmar Rodrigues Cruz defendeu o ensino formal da área geral do Teatro. O autor do artigo não nega a capacidade do Brasil em formar excelentes artistas, contudo devido a ausência de um sistema especializado na área não havia o acúmulo de aprendizados a serem transmitidos a partir das gerações. Assim, com tal falta, uma técnica

demoraria muito mais tempo para ser assimilada, pois teria que ser criada sempre a partir da experiência individual. Mesmo com a possibilidade de presença de um mestre que o auxilie nessa jornada, o fato de não haver uma instituição, faz com que tal conhecimento ainda fique restrito às relações individuais que facilmente possam ser cessadas.

> Todos sabemos que o Teatro possui cinquenta por cento de arte e outros cinquenta de técnica. No que diz respeito a arte, muitas vezes uma boa vocação ou um forte talento consegue manifestar-se a contento. Quanto a técnica, somente o método, o ensino, a escola em fim poderá fornecer. É claro que o tempo proporciona na maioria das vêzes uma técnica apreciável, entretanto, quanto não seria necessário! Enquanto na Europa ou Estados Unidos, o ator ou diretor, aos trinta anos já é dono de uma cultura invejável e um conhecimento do "metier", que os nossos poucas vêzes conseguem alcançar, e isso mesmo, depois dos quarenta ou cinquenta anos. Qual a diferença? Sómente a escola; o ensino metodizado e a bôa orientação.
> Poderão alguns ainda argumentar que o ambiente e a cultura do europeu e americano são de nível mais alto. Não concordamos, unicamente porque no Brasil apesar de muitos afirmarem essa diferença cultural, nós possuimos Universidades, cursos técnicos e muitas outras formas de ensino como: Pintura, Música, Letras etc. que produzem seus resultados. Porque não Teatro? (Cruz, 1953, p. 63)

Osmar Rodrigues Cruz salientou também a importância de formar atores em larga escala, ao invés de se contentar com alguns poucos "gênios". Ao realizar tal análise, é possível perceber a clássica comparação existente entre Brasil e os países da Europa e Estados Unidos. Comparação essa que não é propriamente da arte em si, mas da estrutura material para a composição de um ambiente de ensino adequado[63]. Essa foi uma discussão proveniente do campo geral do teatro e que também esteve presente no teatro de animação. Como mencionado, nesse caso também, a relação de comparação com outra realidade não recaiu em uma ideia de superioridade ou inferioridade intrínseca a uma nação.

Apontar para as limitações dos grupos artísticos na composição da ciência não significa ignorar a influência destes na produção acadêmica. Eles também foram importantes ao trazer novos olhares para a arte e contribuições para se pensar a estética do teatro de animação.

## 3.6 Festivais e Congressos dos anos 50 aos anos 70

Os festivais possibilitam o encontro entre artistas, de tal modo a compartilharem

63 A relação da educação com o intuito de promover um teatro nacional para se contrapor ao modelo estrangeiro não é uma exclusividade brasileira. Em 1884, Manuel de Macedo publicou o livro "A arte no teatro", a qual faz considerações sobre os diversos elementos que compõem uma peça (como iluminação, cenografia, maquinismos) e tece reflexões sobre o estado atual da arte em Portugal. Segundo o próprio, era necessária a criação de oficinas-escolas para suprir as necessidades do teatro português, "*libertando-os de estarem à mercê do estrangeiro*" (Macedo, 2021, p. 131).

técnicas e assuntos distintos desenvolvidos por outros grupos. Para além da exibição dos espetáculos das companhias, há que se considerar toda a relação de amizades e de troca de experiências nesses espaços de formação. Portanto, o ano de 1958 como sendo o Primeiro Festival Brasileiro de Teatro do Bonecos é algo a ser levado em consideração. Trata-se de um espaço especializado e relacionado a uma área específica de conhecimento.

> Realizou-se, ontem, à tarde, no auditório do Pen Clube, à Av. Nilo Peçanha, 26, a sessão inaugural do I Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos, patrocinado pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais, cujos trabalhos se prolongarão até o dia 22 do corrente. Durante a solenidade, que foi presidida pelo sr. Edmundo Moniz, diretor do Serviço Nacional de Teatro, e ali representado o ministro da Educação, falou, inicialmente, e sr. Augusto de Freitas Lopes Gonçalves, presidente da Comissão Executiva do certame, sôbre o teatrinho de bonecos que é muito cultivado nos países culturalmente desenvolvidos e agora começa a ser incentivado no Brasil (Inaugurado o primeiro festival brasileiro de teatro de bonecos, 1958, p.7).

Antes mesmo de ser efetivado, o festival já possuía uma série de comentadores que discutiam sobre como este deveria ser realizado. Um exemplo disso são as colunas de Aldo Calvet no jornal "Última Hora" nas quais foram exploradas, em diversas edições, as potencialidades do teatro de bonecos e possíveis ações que a área como um todo poderia tomar. Aldo Cavet foi diretor do Serviço Nacional de Teatro e escreveu diversas críticas e dramaturgias. A presença de uma crítica especializada contribui para que os debates tenham uma configuração mais potente e se possa realizar uma autoanálise indicando as fragilidades e potências. O simples fato de ter atraído a atenção dessa crítica mostra a relevância social cada vez mais adquirida por esse tipo de teatro.

Assim, Aldo Cavet escreveu sobre uma série de recomendações para essa reunião de artistas em torno do teatro de bonecos. Não se tratava apenas de mostrar as produções cênicas do país, mas sim organizar uma série de ações, possibilitando o trabalho para algo além de uma festividade que se encerra em si mesmo. Uma das propostas era, inclusive, a documentação sobre o que estava se realizando para mostrar o estado atual da arte e como esta se desenvolveria ao longo dos anos.

> "Não há nada para festejar… E Congresso é para trabalhar". E, prossegue: "O Festival não pode ter caráter retrospectivo, mas sim deve ser uma ação insinuante e propagadora, objetivando incentivar o esfôrço criador para que se intensifique melhor orientado e organizado. Claro que precisa mostrar o estado atual dos teatros existentes. Mas isto será um quadro bastante triste, pois não corresponde absolutamente aos esforços empregados e ainda mais às despesas feitas pelos órgãos governamentais para tal fim. Em minha opinião, o Festival devia programar e preparar: 1º)- uma mesa-redonda de debates com a presença dos teatralistas interessados, representantes da imprensa, dos clubes, colégio, organizações estudantis, escolas de teatro, de artes

> plásticas, sociedades civis interessadas na educação da criança (Rotary, Pedreiros), folclóricas, cinematográficas, escritores dramáticos, etc.. Para esta mesa-redonda impõe-se elaborar um programa com bastante antecedência o qual será enviado com os convites respectivos. Para cada ponto de debate, é preciso destacar um relator perito na matéria. O conteúdo deve ser dactilografado e impresso como inicio e valioso fundamento da futura ação em prol do teatro de bonecos, isto é, os fatos documentados para bem informar as autoridades e a Nação (por meio da imprensa e outros veículos de divulgação), o verdadeiro estado de abandono em que se encontra essa modalidade teatral tão útil às crianças, as falhas existentes e os meios de melhoramentos desejáveis. A documentação em aprêço servirá ainda para apreciar e fiscalizar o progresso realizado nos futuros festivais e congressos a contar da data dêsse que se anuncia em diante (Cavet, 1958a, p.10).

Percebe-se que, para além do festival propriamente dito, este estava acompanhado por um congresso que possuía as suas discussões teóricas. Portanto, para além de ser um local de exibição de espetáculos, era também um espaço de debates sobre a estética e sobre possibilidades políticas (pensadas em seu contexto mais amplo)[64]. Uma das marcas desse campo de estudo é a dificuldade para se realizar uma definição muito nítida entre o artista que realiza o seu trabalho prático e o pesquisador que estuda teoricamente, afinal normalmente o acadêmico das artes cênicas também está envolvido em trabalhos artísticos. Assim, os espaços de encontro costumam ser os mesmos e o evento, não raras vezes, tende a trazer contribuições de ambos os lados.

> Promovido pela "Associação Brasileira de Críticos Teatrais" e sob os auspícios do "Serviço Nacional de Teatro" realizar-se-ão no Rio de Janeiro, de 20 de Outubro a 1º de Novembro de 1958, o Iº Congresso e o Iº Festival de Teatro de Bonecos.
> (…)
> O 1º Festival do Teatro de Bonecos será completado pelo 1º Congresso Brasileiro do Teatro de Bonecos e por uma Exposição constituída de bonecos, cenários e acessórios. Serão expostos material, documentação e livros e se exibirão filmes solicitados por empréstimos às embaixadas dos países onde esta modalidade de arte é mais desenvolvida.
> O 1º Congresso do Teatro de Bonecos vai possibilitar um permanente entendimento entre as entidades que cuidam de teatro de bonecos para um maior planejamento de ação comum que, em relação a elas, vise:
> a) – a sua difusão e o seu progresso no país;
> b) – o desenvolvimento de sua ação nas escolas;
> c) – o aumento da cooperação dos podêres públicos no seu adiantamento;
> d) – a ampliação do seu repertório original e adaptado;
> e) – outros assuntos de interêsse.
> A organização do Festival é da competência de uma Comissão Organizadora composta de elementos designados pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais, e entidades particularmente ligadas ao teatro, à educação e a grupos de teatro de bonecos.
> (Congresso e festival de teatro de bonecos, 1958, p.55 e 61)

64 Em outra coluna de Aldo Cavet sobre o mesmo congresso, o autor discorre, por exemplo, sobre o tema da licença legal para o funcionamento dos teatros de bonecos. Algo que onera esses grupos que, para além dos gastos com o material dos espetáculos, devem arcar com os custos de uma burocracia. Para além disso, há também a denúncia de alguns agentes policiais que utilizam da força para extorquir os artistas. Aspecto esse recorrente na história do Teatro de Bonecos (Cavet, 1958b, p.10).

Conforme pode ser visto, havia um projeto para esse congresso que incluía a expansão de sua arte e a conquista do espaço público[65]. São itens que complexificam uma certa visão que considera o teatro antes dos anos 70 como sendo apenas algo estritamente relacionado à infância e ao ensino. Almeja-se uma inserção dentro das instituições do enorme campo do Teatro (Associação Brasileira de Críticos Teatrais e Serviço Nacional de Teatro), englobando o boneco e reconhecendo, portanto, a sua característica enquanto arte. Além do mais, busca-se um plano de ação que envolve cooperação com o sistema educativo e poderes do Estado com o intuito de fornecer apoio.

O diretor do Instituto Brasil-Alemanha, Willy Keller[66], também escreveu na Revista Leitura (RJ) um texto sobre esse Festival/Congresso indicando a influência de aspectos técnicos relacionados à composição da arte e discussões que não estariam sendo desenvolvidas por uma tradição de teatro de bonecos populares. Com isso, busca-se trazer uma distinção sobre o que os grupos profissionais realizam, distinção essa pautada na forma como era produzida e transmitido os conhecimentos. A partir do texto de Ferreira (1973) na revista Mamulengo, sabe-se que o Festival foi caracterizado por apresentar uma profusão de técnicas. O Teatro Gibi exibiu bonecos de vara; o Teatro de Malasartes e o Teatro Monteiro Lobato, marionetes; o Teatro da Sociedade Pestalozzi do Brasil utilizou-se de silhuetas de sombras e outros como o Pinga-Fogo e o Cirandinha apresentaram fantoches. Uma novidade foi o Teatro do Gesto, de Geraldo Casé, que usou as mãos nuas na manipulação dos objetos. Assim é possível perceber que esses congressos trazem algo de novidade na discussão estética. São caminhos que vão conduzir a arte da animação à criação de um ambiente mais autônomo em relação à pedagogia e ao próprio campo do teatro em forma geral. Assim, novos paradigmas vão sendo traçados[67].

65 Nessa mesma reportagem, pela proposta da presente Tese, há um trecho que merece ser destacado: "*Esperamos que o Festival e o Congresso tenham a maior repercussão entre todos os interessados- governo e o povo- para que esta forma de teatro, tão popularizadas em outros países, consiga criar aqui o ambiente propício ao seu fecundo desenvolvimento*". A imagem da Nação é algo bastante presente, tanto no que se refere às instituições brasileiras que podem fomentar a arte quanto na relação de comparação com outras regiões do planeta. A partir dela são buscados referenciais que contribuam para o seu desenvolvimento, algo que não fica restrito aos anos 50, mas que se estende ao longo dos anos e que está na base de muitos pensamentos sobre o Ensino Superior e a formação profissional nos anos 90.

66 O mesmo foi responsável por uma palestra no evento que tratava sobre a história do teatro de bonecos na Alemanha. O seu panorama trazia reflexões provenientes do período da Antiguidade e seguia até os dias contemporâneos, com registros dos principais grupos do país e fotografias dessa arte cênica. Há um circuito de conhecimento e de trocas de ideias em nível internacional que está sendo estabelecido ("Teatro de marionetes existe há 2 mil anos", 1958, p. 17).

67 O que se percebe é o crescimento do número desses grupos. Em 1958, no Recife, Carmosina de Araújo fundou o Teatro de Marionetes Monteiro Lobato. Grupo este que foi transferido mais tarde para o Rio de Janeiro e que manteve suas atividades por três décadas (Amaral,1994, p. 30).Yolanda Fagundes trouxe um conjunto de bonecos da Polônia e começou o seu trabalho em Santos. Entretanto, logo mudou-se para o Rio

Retornando ao texto de Willy Keller sobre o festival, há algo curioso que merece uma atenção maior. Foram relatados dois temas explorados pelo evento. Neles não há referências às palavras "criança", "infância" ou "educação" no título, logo não sendo necessário que estivessem na conclusão desses debates. No entanto, são estes os assuntos que emergem.

> Dos debates que tiveram por tema: 1º- "Criação e seleção de peças para o Teatro de Bonecos e sua adequação à platéia" e o 2º- "Contribuição das artes plásticas e da musica para o teatro de bonecos", se extraíram as seguintes conclusões: "As peças para teatro de bonecos devem ser curtas e divertidas. Deve-se banir do teatro de bonecos todo e qualquer elemento que faça pavor à criança. Seria ideal reunir um grupo de conselheiros, técnicos que acompanhem o preparo e desenvolvimento dos espetáculos. Contando-se com a colaboração de escritores especializados, pintores, músicos e educadores, os espetáculos elevarão seu padrão artístico".
> (Keller, 1959, p.60)

Mesmo que esses assuntos não estivessem indicados de forma explícitas, a temática da educação e da criança surgiram, o que revela o quanto o cenário histórico estava propenso para esse tipo de discussão criando uma espécie de hegemonia. De alguma maneira, a pedagogia ainda pairava com bastante força, ainda que houvesse por parte de esforço de alguns de tentarem ir além disso. Não que houvesse um menosprezo por parte destes de explorar o teatro infantil, mas sim o anseio para que houvesse outros tipos de trabalho. Essa discussão também ocorreu no Congresso de 1958 e, em uma outra matéria de jornal, é possível perceber um outro lado do evento que discorre sobre o desejo de mostrar outras potencialidades para além da criança.

> Com a finalidade de congregar e incentivar todos aquêles que se dedicam a teatro de bonecos, entre nós, realizar-se-á de 24 de outubro a 1 de novembro, nesta capital, o I Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos, patrocinados pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais e Serviço Nacional de Teatro. Está à frente dêsse movimento, juntamente com outros elementos que se dedicam a teatro de fantoches e marionetes, a sra. Iolanda Rebelo, coordenadora dos Cursos de Educadores, da Sociedade Pestalozzi. A sra. Iolanda Rebelo, que faz um dos gêneros mais interessantes do teatro de bonecos- o teatro de sombras- falou-nos sôbre o entusiasmo com que se está preparando o festival.
> Será demonstrado o que se pode fazer nesse setor sob o ponto de vista cultura e educativo, "O Teatro de bonecos, - disse- não é só para as crianças; destina-se, também, a adolescentes e ao próprio adulto, como já está sendo realizado na Europa e Estados Unidos".
> (O festival do teatro de bonecos, 1958, p.1)

O recurso ao estrangeiro é uma tônica bastante presente nesses textos, o que retoma alguns tópicos já abordados. Trata-se de estudar diversas realidades para que se tenha acesso às experiências praticadas. Essas experiências promovem reflexões que podem extrapolar o

---

de Janeiro onde criou o Teatro do Gibi. Outras referências notáveis são o Circo Malmequer, de Cláudio Ferreira, e o Grupo Quintal das Irmãs Martini (Amaral, 1994, p. 32).

ambiente de origem destas e proporcionar novas perspectivas aos interessados sobre o tema. Isso não necessariamente significa ir atrás de um modelo a ser copiado inteiramente, mas sim de buscar inspirações e possibilidades de outros caminhos. Significa estar conectado a uma rede de informações e conhecimentos que não se restringem aos limites dos Estados Nacionais, embora a produção destes estejam associados às dinâmicas da política nacional de cada país.

Como já foi dito anteriormente, o Brasil não pode ser pensado como um país apartado das relações mundiais. Diversas companhias estrangeiras circulavam em território nacional, trazendo reflexões e técnicas de diversos cantos do planeta. Essa troca de experiências se intensificou nos festivais, mas não ficavam restritos a esse ambiente. Antes de ir ao Congresso no Rio de Janeiro, o Teatro de Marionetes Hohnsteiner da Alemanha, por exemplo, já estava realizando uma turnê na América do Sul e, em outubro, através de parcerias com o Instituto Cultural Brasileiro-Alemão e a Sociedade Independência, o grupo apresentou-se no Rio Grande do Sul, conforme pode ser observada nas notícias do Jornal do Dia. Percebe-se também que o trabalho desenvolvido não estava restrito apenas ao público infantil, havendo menções aos adultos como: "(...) *darão duas representações de fantoches (às 16,30 horas para crianças e 20,30 horas para* ***adultos****) no Salão da Sociedade Independência*" e "*Suas representações deleitam não somente o mundo infantil, como também trazem algo excepcional às pessoas mais cultas*" (Teatro de fantoches de fama mundial [...], 1958, p. 9).

De algum modo, para muitos, o teatro de bonecos esteve relacionado com uma questão de nacionalidade por tratar de um gênero muito envolvido com as questões populares. Assim, foi incentivado que muitos grupos no Brasil procurem as tradições nativas como lendas e folclores para a montagem de seus espetáculos. Essa busca pelo aparato do Estado, também foi acompanhado muitas vezes por um recurso ao nacionalismo, de que é importante conhecer o território "profundo" e apresentá-lo aos demais. Todo esse afã está associado a um momento de industrialização e desenvolvimento do Brasil nesse período. A nação estava em processo de reconstrução e muitas das suas instituições passavam por remodelações profundas, dando o sentimento de que o mundo estava se transformando e de que era possível fazer parte de todo esse movimento. O já mencionado Aldo Cavet continuou com as suas colunas de jornais publicando sobre o teatro de bonecos no Brasil e as suas possibilidades perante o estudo da tradição popular e nacional. Cavet retrata o posicionamento de Alois Krejci a partir de uma série de palestras no I Congresso Brasileiro de Teatro de Bonecos.

> Ouçamo-lo, pois: "Para facilitar o planejamento orgânico da ação que certamente o Congresso tem em vista, gostaria de apontar alguns pontos vitais de partida. Os teatrinhos a formar em futuro melhor devem ser em primeiro lugar brasileiros.
> Tenho uma revista internacional com estampas dos bonecos e cenários de bonecos na qual e surpreendente como à primeira vista se reconhecem a nacionalidade, a raça, a cultura e formação moral do autor de um boneco; parece o boneco um espelho da alma do povo. Acho que a causa disto é a ligação estreita do teatrinho com a criança, com povo, nas feiras, nas festas nacionais, onde a criança e o povo constituem a massa dos espectadores. Muitos povos têm uma tradição a preservar, é claro. Pois essa tradição serviu de base em muitos países para a criação do teatrinho de bonecos. No Brasil devemos partir da mesma fonte- lendas, brinquedos, poesia. Esta tarefa exige a organização de um grupo (equipe) de técnicos composto de teatralistas, literatos, educadores e folcloristas. Dando ao teatrinho de bonecos o cunho de alma nacional, aproximamo-lo ainda mais das crianças e do povo, garantindo-lhe o valor e a aceitação, pois será a todos mais compreensível e agradável. Outra medida especialmente apropriada para nosso País onde falta interêsse pela tradição e começamos para assim dizer em mesa limpa, isto é, da estaca zero, seria uma padronização dos teatros (bonecos e apetrechos a serem feitos). Para melhor explicar, dou um exemplo: tive em algum tempo três palcos em diferentes bairros do DF e representava nêles usando os mesmos cenários e os mesmos bonecos. Já agora no mês vindouro, vamos representar simultaneamente em nosso palco matriz no Tijuca Tênis Clube e no palco-carro, pois o palco em ambos os teatros é igual. Se houvesse um outro teatro em local diferente (bairro ou cidade) com palco do mesmo tipo, podia eu emprestar um programa completo com bonecos e até com vozes gravadas em fita. As marionetes foram padronizadas em congresso mundial da "UNIMA, no ano de 1921, com representação de 23 nações, em três tamanhos: 18, 35, 50 cm" (Cavet, 1958c, p.10).

O assunto da métrica do teatro e das marionetes retornou em uma outra coluna do Jornal Última Hora, publicado cinco dias depois deste texto (Cavet, 1958d, p.10). Ainda que se possa discutir sobre a real importância de padronizar os tamanhos, há que se reconhecer sobre a tentativa de fazer com que o Brasil estivesse conectado ao que outros países já faziam. Isto sem desconsiderar as especificidades nacionais. Conforme visto, não era apenas importante que o Estado preocupasse com esta forma artística, como também a matéria-prima para a formação dos espetáculos, segundo o autor, deveria ser a tradição popular brasileira.

Ao final do texto destacado, surge um elemento de extrema importância para se pensar a produção da ciência brasileira em torno da área do teatro de animação: uma instituição especializada na pesquisa sobre o boneco, a UNIMA (União Internacional de Marionetes). Esse órgão localizado na Europa existia desde o início do século XX, mas apenas nas últimas décadas do século XX que ele prestou um contato mais intenso com o Brasil.

Como será analisado na quarta seção, surgem instituições orientadas para uma investigação estética sobre a arte e distanciam-se um pouco dos ramos da pedagogia. O elemento educativo jamais deixa de desaparecer, mas a diferença é que, ao invés desse teatro ser pensado mais como um instrumento para fornecer conteúdos, ele próprio tornar-se um

objeto de estudo mais aprofundado. Ainda que traços desse comportamento de uma análise estética ao teatro de bonecos pudessem ser visíveis na obra de Pascoal Carlos Magno ou Olga Obry, é apenas nos anos 70 que tais estudos foram abrigados no interior de instituições mais sólidas.

As Companhias e os grupos artísticos já estavam se formando e participando de festivais especializados na técnica de animação. Exemplos disso são o I Festival de Marionetes e Fantoches do Rio de Janeiro (1966), o II (em 1967) e o III (em 1968). Em cada um deles, é possível encontrar o registro de artistas apresentando os seus trabalhos. O primeiro, com o patrocínio do Governo Estadual, contou com o grupo Girassol, Sorriso, Teatro Malasarte, Ziguezague, Rapadura, Equipe Bellan e Era uma vez. Todos estes provenientes da Guanabara e havia também o Teatro Dadá, do Paraná. O Segundo, com o patrocínio da Secretaria de Turismo da Guanabara, teve o Furabolo, Teatro Jabuti, Equipe Bellan, Monteiro Lobato, Teatro de Bonecos Ilo e Pedro, Solequinho, Grupo dos Sete, Teatro Infantil de Marionetes, Dadá, Saci Pererê, o Petit Thêatre e mamulengueiros como o Professor Serradinho (de Pernambuco) e Manuel Francisco da Silva (da Paraíba). E, por fim, o terceiro, com o patrocínio do Ministério de Educação e Cultura e da Secretaria de Turismo, Grupo dos Sete, Furabolos, Jabuti, Dadá, Monteiro Lobato, Teatro de Fantoches de Ilo e Pedro, Big Jones, Equipe Bellan, Teatro Carambola, Teatro Folclórico de Fantoches, Teatro Infantil de Marionetes e o grupo de Virginia Valli. Todos os três festivais foram organizados pelos marionetistas Clorys Daley e Cláudio Ferreira.

A crítica também sempre esteve nesses festivais, realizando reflexões sobre o estado da arte e incentivando a sua expansão. Em uma publicação do "Cadernos de Teatro", Maria Clara Machado (1967, p. 33) analisou o II Festival de Teatro de Marionetes e Fantoches da Guanabara, em que foi júri. Segundo o texto, havia a importância de chamar atenção das autoridades públicas para a importância desse patrimônio cultural para que não lhe falte estímulos. A partir desse princípio, foi dado o terceiro prêmio ao grupo do Nordeste que trabalhava com o teatro de mamulengos[68]. Apesar das conquistas estabelecidas neste evento, a autora não deixa de tecer críticas aos grupos que participaram. Segundo Maria Clara

68 O primeiro prêmio foi dado ao grupo de Ilo Krugli e Pedro Dominguez com a peça "O Ovo de Ouro Falso". Os dois eram argentinos que praticavam o teatro de bonecos ao longo de toda a América Latina. No Brasil, foram convidados para participar do projeto da Escolinha de Arte, que tinha como proposta a educação artística para crianças. A ação desses dois artistas, tanto no que refere ao ensino quanto ao trabalho profissional do grupo, foram importantes no cenário brasileiro tornando-se bastante reconhecidos pelos seus pares. Inclusive, a sua Companhia foi reconhecida como uma das pioneiras do processo de modernização do teatro de animação no Brasil com montagens como "Ubu Rei" (sob a direção de Gianni Ratto), "Retablo de Maese Pedro" e "Estórias de Ventos e Lenços" (Cintra, 2015).

Machado, "(...) *a difícil arte de movimentar bonecos ainda anda muito incipiente no Brasil"*. Além de tal característica, há uma queixa sobre o quanto os artistas ainda estão muito vinculados a uma tradição de teatro de ator, de tal modo a não levar muito em consideração as especificidades do trato com o boneco. Isso fica bastante evidente com a encenação de dramaturgias que não eram muito próprias para o fantoche. De acordo com o texto, muitos espetáculos duravam muito tempo e possuíam diálogos imensos, de tal modo a ficar bastante enfadonho. O foco estava muito mais em contar uma história do que a movimentação da matéria.

> O fantoche tem que viver uma situação. Que os marionetistas não se deixem levar pela tendência de falar demais, de transmitir moral ou educação e seus espetáculos voltarão a ter o sabor das feiras, a graça do mamolengo. E para que tôda esta graça e ação não seja válida artisticamente, então só se espera o talento dos autores. Talento não se dá a ninguém, nasce-se com êle, mas pode-se ajudar àqueles que já nasceram com o talento a se aperfeiçoarem tecnicamente, porque nenhuma arte vive sem o artesão, sem a técnica (Machado, 1967, p. 33).

Tal conclusão do texto evoca sobre a questão da técnica na composição de uma arte. O talento individual continua algo essencial para o artista e, segundo a própria leitura, algo inato. No entanto, para que não se cometa os deslizes apontados por Maria Clara Machado, tornava-se necessário o aperfeiçoamento dessas qualidades naturais a partir do contato com outros. Logo, apontava-se para a necessidade de uma educação que atentasse para as particularidades da arte do teatro de boneco e, novamente, retorna-se às discussões sobre o processo de especialização, de ensino e de produção de pensamento artístico e científico[69].

Além disso, é importante perceber que, na análise do II Festival de Teatro de Marionetes, Maria Clara Machado distancia-se da ideia de que esse tipo de teatro deva ser um instrumento pedagógico. No próprio trecho destacado, há uma preocupação dos marionetistas não se deixarem levar pela tendência de "*transmitir moral ou educação*". Em outro fragmento do mesmo texto, é mencionado: "*Os espetáculos apresentados ora se mantinham muito perto do pseudo teatro educativo (no sentido de ensinar coisas), prolixos e sem interesse teatral, ora se deixavam levar por diálogos enormes*". Torna-se mais evidente o processo de "autonomização" dessa arte que buscava se ver a partir de critérios que lhes são próprios e

69 O anseio pela profissionalização é algo que surge em diversos textos. Alois Krejci, em uma reportagem dirigida por Aldo Cavet, reclama sobre a falta de pessoal especializado no I Congresso de Teatro de Bonecos e que ainda havia muito amadorismo: "*Em todos os países do mundo foi sempre o profissionalismo que trouxe ânimo de atividade permanente dessa modalidade teatral, tonando-se nos primeiros tempos escola para todos os amadores. (...). E dar início sério no teatrinho de bonecos no Brasil é preciso antes que tudo educar um quadro de bons profissionais e regularizar meios de existência para êles*" (Cavet, 1958e, p. 10).

não a serviço de outros como a prática de educação para outra coisa que não seja ela mesmo enquanto arte. Isso foi escrito pela mesma autora que, conforme discutido anteriormente, realizou um livro de teatro de bonecos para ser usado em escolas. É preciso ter em mente que o contexto dos dois escritos é diferente: um refere-se à práticas docentes e o outro a uma crítica a respeito de um festival com grupos de teatro.

## 3.7 O nacional-desenvolvimentismo no Brasil e a transformação da identidade cultural: potências e limites

Os ideais nacional-desenvolvimentistas dos anos 30 aos anos 70 alteraram a concepção do Brasil e, com isso, o próprio entendimento sobre sua cultura e identidade. Aspectos autóctones que tinham pouca importância no século XIX passaram a ser valorizados, afinal para poder emancipar o povo para um novo mundo industrial era necessário conhecê-lo. Todavia, ainda que usasse de termos como "cultura popular", tal "modernização" não se deu a partir de uma postura de construção de um "poder popular". Segundo a classificação de Barrington Moore Jr. (1983, p. 427- 435), a industrialização brasileira pode ser entendida como algo pertencente ao modelo de "via prussiana", ou seja, realizada de alto para cima e de maneira forçada.

Isso é importante, pois revela que as preocupações primárias do Estado continuam vinculadas aos anseios de reprodução do Capital. Ainda que haja pessoas com vontades distintas dentro de tal estrutura, percebe-se que os interesses de uma determinada elite econômica são priorizados. Assim os serviços públicos tornam-se comprometidos diante de um modelo que não é afeito ao bem-estar da população, mas se rege por princípios mercadológicos. Serviços esses como educação e investimento em ciência e tecnologia.

Isso se acentua ainda mais no contexto latino-americano com uma economia dependente e com pouca soberania para decidir os próprios rumos que o país deve exercer. A burguesia nacional não possui um projeto autônomo de poder e, não desejando competir com os países desenvolvidos, prefere atuar como uma espécie de intermediário nas relações entre a classe trabalhadora nacional e a burguesia internacional. Isso faz com que ela se torne dominante (por exercer um poder regional), mas também dominada (por sua relação com o exterior). Apesar desse papel subalternizado, ela se satisfaz por apresentar ganhos nessa forma de existência e por consolidar o seu papel nesse tipo de sociedade. A concentração de terras

nas mãos de poucos, tão típico da sociedade brasileira, orienta-se para o atendimento de demandas do mercado externo e impede a formação de um sólido mercado interno. Resta pouca terra para a agricultura familiar e para que as pessoas possam se assentar com um mínimo de dignidade. Logo, são obrigados a trabalharem para esses latifundiários, muitas vezes em condições precarizadas, ou buscam a cidade por melhores condições de vida. Esses anos do século XX são conhecidos por um intenso êxodo rural, que incha o ambiente urbano e forma uma série de moradias irregulares (Marini, 2017).

Logo, ao povo resta-lhe um processo de superexploração da força de trabalho (com uma redução de direitos trabalhistas e de seguridade social se comparados aos países desenvolvidos) garantindo o máximo de lucratividade (Marini, 2017). Nesse modelo, nem todos conseguem empregos e acabam se tornando parte do exército industrial de reserva, ou seja, pessoas desempregadas que não fazem parte do mercado de venda da força de trabalho ou que estão em um regime de serviços bastante precarizados. Apesar de não estarem subordinadas diretamente ao controle de um patrão, tal situação desempenha um papel essencial dentro da economia de mercado. Eles servem para baixar o salário dos que estão empregados e de minar a possibilidade de negociação com o patronato a partir da ameaça de desemprego (Marx, 2017, p. 704- 716).

O mamulengueiro Januário de Oliveira, mais conhecido como Ginu, possui uma história denominada “As bravatas do Professor Tiridá na Usina do Coronel Javunda”, contemplando justamente a diferença dada entre dois espaços: um agrário e outro industrial. Naquele há um capataz que trabalha para um coronel da região e, que a seu pedido, deve ser totalmente inflexível perante as demandas dos seus funcionários. Com o intuito de agradar o patrão, o capataz assume uma posição autoritária a todos que aparecem para ele. Um desses é o professor Tiridá, um sujeito culto e que está procurando emprego na fazenda. Inicialmente ele pergunta a respeito de salário mínimo e legislação trabalhista. Tudo isso lhe é negado, contudo, o professor aceita a trabalhar mesmo nessas condições. Logo é perceptível que ele não era tão eficiente ao serviço esperado para o campo e é expulso de forma violenta pelo capataz. Sem emprego, o professor continua sua jornada até encontrar um industrial. Nesse ambiente, os seus diplomas e conhecimentos passam a ser valorizados e ele consegue um cargo administrativo a qual lhe pagava um salário bem maior. Passado um tempo, o fiel capataz acaba sendo expulso pelo coronel que o julgou como não sendo tão energético para cumprir suas ordens de ser alguém áspero. O ex-funcionário passou a procurar emprego até

encontrar a fábrica em que Tiridá trabalhava e era o próprio que coordenava a admissão da força de trabalho. Agora as posições se inverteram e o professor teve a sua vingança por ter sido maltratado.

Diferentemente de uma visão estanque de folclore ou de teatro tradicional, percebe-se que a história em questão exprimia[70] sobre algo que estava ocorrendo no cenário político atual de sua época. O surto industrial ocorrido no século XX apresentou um choque de percepção entre duas realidades: um agrário com pouca legislação e um moderno-urbano que prometia melhores chances de condições de vida. De fato, havia uma atuação maior dos sindicatos no contexto das cidades e os governos que seguiram tiveram que dar mais respaldo às reivindicações da classe trabalhadora citadina do que no campo. Aliás, a tentativa de implementação da reforma agrária e de transformações políticas no interior foram causas de uma violenta reação culminando no golpe militar de 1964. No entanto, há que se considerar até que ponto esses dois ambientes eram tão antagônicos como se pensava. Pesquisas históricas mostram algo umbilical entre eles, de tal modo a integrar um cenário mais complexo de relações. Afinal o mesmo capital agrário esteve envolvido na formulação de plantas industriais (Marini, 2017; Santos, M., 2018).

É nesse complexo ambiente que se desenvolve diversas outras práticas necessárias para a vida humana como a alimentação, práticas de higiene, saúde, ciência e educação. A arte também se defronta diante de todo esse cenário, que pode lhe servir como matéria-prima para as suas obras e também como empecilhos para o seu desenvolvimento. Assim como a vida, a arte não possui um princípio utilitário para existir. Ela serve ao gozo da própria humanidade e algo a se refletir é como esse prazer é concretizado em um sistema econômico que não está voltado ao ser humano, mas sim à produção de capital. Isso acontece em todos os países, no entanto, em países de exploração maior (como os da América Latina), isso é algo mais evidente. Como aproveitar o que o mundo tem a oferecer se a maioria das pessoas são obrigadas a terem extensas jornadas de trabalho e com uma remuneração medíocre, mal tendo

70 É importante a análise de Ludovico Silva (2017) ao recusar a ideia de que uma obra de arte reflete a sociedade. Tal sentença acaba produzindo algo unidimensional como se a arte fosse apenas um espelho de um mundo e como se este mundo, em toda a sua complexidade, pudesse estar contido em algo como um quadro, um romance ou uma dramaturgia. Nenhuma obra de arte pode dar conta de todo um mundo material mesmo fazendo parte dele. Além disso, a obra não pode ser considerada como algo passiva, como se apenas indicasse sobre o seu tempo. Ao existir, ela influencia também sobre a vida, podendo alterar percepções das pessoas e acontecimentos políticos. Assim, ao invés do termo "refletir", o autor utiliza o verbo "exprimir". A obra de arte, por estar inserida dentro de uma ordem social, exprime uma relação social; afinal ela foi produzida em um determinado contexto e atua sobre ele. Neste caso específico, a peça "As Bravatas do Professor Tiridá na Usina do Professor Javunda" exprime uma relação que havia no campo.

dinheiro para a sua própria subsistência? Logo, todo o circuito associado ao prazer e a arte (desde que não associado a uma concepção mercadológica[71]) é afetado negativamente, inclusive o da investigação acadêmica.

A pesquisa sobre o teatro esbarra com a falta de investimento sobre o próprio teatro. Isso é ainda mais gritante quando se analisa modalidades não consideradas hegemônicas dentro do próprio campo, como o da animação. Mesmo com dificuldades, o teatro de ator, desde muito cedo, possuía as suas escolas e estudos sobre. O personalismo e o estrelato podem ter sido marcas que fizeram com que esse teatro pudesse ser mais rentável do que um que o objeto assumisse a posição central no palco. Analisar a forma como é estudada e pesquisada a modalidade de teatro de animação no Brasil pode revelar com mais evidência as dificuldades da produção acadêmica e os desafios impostos para a formação de um Campo, tal como pensado por Pierre Bourdieu.

Para esse sociólogo, o Campo é um lugar que se constitui a partir de regras próprias e instituições especializadas para a discussão e investigação sobre um determinado tema. Assim, pessoas passam a se reunir, criar códigos e espaços próprios como forma de fomentar, propagar, criar e divulgar conhecimentos (Bourdieu, 2004; 1989; 2010). A área do teatro de animação está incluída em um campo maior de estudos do teatro, mas é interessante perceber o quanto ela consegue um grau de autonomia ao criar congressos, festivais, publicações, institutos e disciplinas e conteúdos no ensino superior.

Esse é um processo que vai se constituindo aos poucos e possui a sua expressão mais definitiva a partir dos anos 60/70. Como pode ser analisado, já havia alguns espaços em construção, no entanto eram muito mais associados a uma prática pedagógica e que, de alguma maneira, sobrepunha muitas das questões estéticas. Mesmo que houvesse reflexões sobre a possibilidade de uma arte não vinculada à educação de crianças, muitas dessas práticas eram dadas dentro de uma estrutura que se voltava ao ensino. Olga Obry, por exemplo, cita exemplos de peças para adultos, mas em um livro denominado “O Teatro na Escola”. Os informes sobre os congressos traziam debates que não necessariamente envolviam a prática educativa, no entanto se percebia o quanto tal tom imperava sobre as

71 Nesse sentido, torna-se importante as reflexões de Guy Debord em seu livro “A Sociedade do Espetáculo”. As relações sociais entre as pessoas perpassadas pelo consumo de imagens, que são criadas por todo um circuito de produção industrial. Aquilo que não pertence a esse mercado, por muitas vezes, acaba sendo negligenciado. O teatro possui uma dinâmica mais artesanal e uma dificuldade maior para se projetar como algo hegemônico nessa sociedade. A partir disso, é possível refletir sobre a chamada “crise do teatro”, em que este perde o seu status diante de uma era de reprodutibilidade técnica e precisa se reinventar. (Benjamin, 2021).

discussões. Apesar dessas limitações, não se pode ignorar a importância da Sociedade Pestalozzi do Brasil, ao realizar uma iniciativa de sistematização de conhecimentos sobre a área e, ao seu entorno, foi formado um conjunto de pessoas que se aprofundaram na arte. Este expandiu suas atividades incorporando-se aos debates educativos em voga para a reformulação do Estado Brasileiro. Havia um chamado aos intelectuais para se apropriar da estrutura do Estado e a ajudar a compor políticas públicas, embora houvesse limites de ação.

Com a formação da ABTB, com o ingresso à UNIMA e a obtenção de espaços no ensino superior; os debates estéticos passaram a ganhar maior autonomia da pedagogia e novas discussões puderam ser traçadas. A partir deles, o Campo de estudos em teatro de animação ganhou contornos mais sólidos e gerou estudos e conhecimentos de caráter distintos daqueles gerados por companhias profissionais de teatro ou pela tradição popular. Algo a ser melhor debruçado no próximo capítulo. Aliás, a questão da formação desses espaços será repleta de dificuldades principalmente no que concerne à falta de profissionais para mantê-los. Isso foi algo que nem a própria Sociedade Pestalozzi escapou, mostrando a necessidade de mais pesquisa e desenvolvimento acadêmico.

> Num dos últimos cursos programados (1970), dedicado apenas ao teatro de bonecos foram ensinados as técnicas mais modernas, e o entusiasmo dos participantes, entre os quais se contavam professores da Secretaria de Educação da Guanabara e artistas do Teatro Gibi, deu para fabricar mais de uma centena de bonecos (varas e fantoches). É de lamentar-se o abandono das técnicas que, na primeira fase desse movimento, atingiram a perfeição- a sombra e a marioneta. Essa lacuna, devida à falta de professores, poderá ser sanada com a retomada do interesse pelo boneco de fios e de sombra, por ser uma arte insubstituível na expressão e comunicação de determinados textos. Urge, portanto, a criação de novos cursos ou centros de formação de artesão e artistas titeriteiros que possam tirar do esquecimento a marioneta e a sombra-que têm muito a dizer às plateias do Brasil (Obry, 1973, p. 7).

O desenvolvimento acadêmico contribuiu para toda uma produção de filosofia e ciência sobre a arte. Este tipo de saber gerado possui particularidades e um conjunto de regras para a sua constituição.

# 4 A Profissionalização e a Conformação de um Campo de Estudos de Teatro de Animação no Brasil

## 4.1 Espaços de produção sistemática de conhecimento sobre o teatro de animação

Os estudos sobre a história do teatro de animação brasileiro costumam estabelecer uma divisão entre o chamado antigo e moderno teatro de animação, tendo os anos 70 como o marco dessa transformação. Após essa década, os grupos teatrais estariam mais consolidados e rumo a um desenvolvimento profissional melhor. Isso devido a uma conquista de espaços que fez com que essa área do teatro possa se expandir para além dos espetáculos que já realizava e dos debates educacionais relacionados à infância. Trata-se da formação de um Campo de Estudos especializado na pesquisa teatral propriamente dita e que não a utilizava apenas como um suporte para algo além de intuitos relacionados à arte.

Alguns marcos podem ser estabelecidos como a atuação do Setor de teatro do CECOSNE (Centro Educativo de Comunicação Social do Nordeste), que passou a patrocinar iniciativas no estudo da área de animação como o seu primeiro curso de teatro de bonecos em 1968. A partir disso, houve o primeiro espetáculo do grupo Teatroneco, que formou toda uma vasta trajetória nessa linguagem.

A pesquisadora Tânia Mendonça destaca também a produção de duas peças (“Ubu Rei” e “Retábulo de Mestre Pedro”) encenadas por Gianni Ratto em 1966. Segundo ela, tais montagens teriam uma grande dose de experimentalismo, utilizando-se de bonecos e máscaras juntamente com atores que se relacionavam em cena. A trilha sonora foi composta por Isaac Karabtchevsky e havia todo um trabalho profissional artístico envolvendo o espetáculo. Tais peças, inclusive, constituíram como o marco eleito por Tânia Mendonça (2024, p. 54) para delimitar o seu objeto de pesquisa. A partir de tal marco, a grosso modo, constituir-se-ia uma outra etapa do teatro de animação brasileiro e que se traduziria na vontade de ruptura com os preceitos pedagógicos, que muito caracterizou um certo tipo de teatro. Tudo isso fazia parte de um enorme processo de “independência” do teatro de animação em relação à área da educação. Isso é evidenciado a partir da formação, neste período, de instituições específicas para pesquisas sobre a arte sem estar vinculada necessariamente a um projeto de educação básica.

Uma das instituições de fomento à pesquisa e de reunião de grupos teatrais foi a

ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos), criada em 1973. Dentre as diversas funções de aglomerar interessados sobre o tema, destaca-se a edição da Revista Mamulengo. Essa revista foi a primeira publicação periódica especializada sobre o teatro de bonecos com a preocupação de divulgar as pesquisas realizadas pelos estudiosos. Era uma forma desse conhecimento ser propagado e de criar todo um corpo teórico a ser materializado e armazenado nas folhas de uma revista. Constituía-se, assim, um patrimônio de saberes que poderiam ser acessados por qualquer pessoa que pudesse dispor de tal material. Elas foram publicadas, de modo ininterrupto, entre 1973 até 1982. Em 1984, houve uma edição e o seu número 14 foi editado entre em 1988/1989. Em 2020, retornou a sua publicação, permanecendo até os dias de hoje de forma periódica sem enormes interrupções.

As publicações da revista Mamulengo serviram não só para divulgar os trabalhos realizados no Brasil, quanto também para conhecer o que era produzido internacionalmente. Houve todo um trabalho de tradução para o português de diversos textos que circulavam no cenário intelectual das artes. Assim, o repertório em língua portuguesa aumentava e, com isso, o acesso à mais pessoas. A partir deles, é possível perceber considerações de Jurkowski a respeito do teatro polonês e como o Bread & Puppet (dos Estados Unidos), o teatro de Phillipe Debuscher (da França) e espetáculos tchecos e húngaros tem contribuído na exploração do teatro de bonecos em relação aos diversos problemas existentes na humanidade (Conversa com Henrik Jurkowski, 1973).

Trata-se da constituição de uma tradição de pensamentos acadêmicos no Brasil. É toda uma produção de gerações de pesquisadores, disponibilizada a toda uma sociedade. Em certos lugares da Europa, já haviam centros de estudos da arte do teatro de animação e que possuíam uma preocupação em expandir os seus trabalhos para além das fronteiras nacionais. O exemplo mais característico é o da UNIMA (União Internacional de Marionetes) e a descrição dos seus objetivos[72] pode ser encontrada na primeira edição da revista Mamulengo (Unima,

72 Como pode ser observado nos próprios objetivos da UNIMA, a questão da educação jamais deixa de ser uma preocupação importante para o teatro de bonecos. Novos temas e assuntos para além do ensino passam a ser investigados com maior profundidade, todavia isso não significou um desprendimento completo sobre essas questões relacionadas à formação e à infância. Em 1969, o tema do Congresso da UNIMA foi "O Papel do Boneco na formação ética e estética da criança" e a edição 46 da revista "Cadernos de Teatro" publicou uma das falas de Raoul Carrat (delegado da seção francesa) desse evento denominada "A criança como criador e animador do teatro de bonecos". Nele há uma preocupação sobre a moral, a ética e o convívio em comunidade para os menores de idade e como as marionetes podem contribuir para abordar os mais variados temas dependendo da idade. Importante destacar também que a perspectiva assumida vai além da tão somente educação escolarizada.
Além disso, ressalta-se novamente as publicações do exterior que influenciavam o cenário dos estudos brasileiros. Apesar dos acordos de integração entre a ABTB e a UNIMA serem posteriores, isso não significa que as discussões da organização não chegavam nas terras da América do Sul. Os impressos circulavam as

1973, p.42).

> A UNIMA (União Internacional de Marionetes) fundada em Praga em 1929, tem por objetivo:
> - Promover contatos entre titiriteros de diversos países e nações, a fim de contribuir para a troca de experiências e assim desenvolver a teoria e a prática da arte titeriteira.
> - Auxiliar na preservação das tradições vivas e desenvolver o teatro de bonecos em escala mundial.
> - Propagar o teatro de bonecos como meio de educação moral e estética.
> - Assim os membros da UNIMA na salvaguarda de seus interesses legais em suas atividades tiririteiras, submetendo às autoridades competentes as recomendações e propostas da UNIMA

Uma das preocupações da ABTB foi o de formar pactos com outras instituições que tivessem associadas aos estudos da animação em outros lugares. Assim, nos anos 80, a UNIMA e a ABTB passaram a travar acordos entre si com o intuito de trocar experiências. Era uma forma também do Brasil se alçar dentro de um contexto maior de produção teórica. Como fruto desses contatos, foram montadas comissões e organizações que tinham uma amplitude internacional. Em 1984, o editorial da revista Mamulengo relata a representação do Brasil realizada por Ana Maria Amaral (como membro do Comitê Executivo da UNIMA) e Euclides Coelho de Souza (como Presidente da ABTB) no XIV Congresso e Festival da Unima em Dresden, na então República Democrática da Alemanha (Alemanha Ocidental). Neste evento, foi dissolvido o Comitê do Terceiro Mundo e, em seu lugar, foi criada a UNIMA Latino-Americana, composta por Brasil, Argentina, Cuba, México, Colômbia e Peru. Comissão esta que foi presidida pelo cubano Pedro Piña (SOUZA, 1984, p.5). Eram elos estabelecidos com a produção científica e artística de outros países e que se apresentavam a partir de sua nacionalidade. Eram produções “brasileiras”, “argentinas”, “cubanas” e outras que compunham um cenário muito maior de contatos. Conforme será visto posteriormente, isso não significou ausência de conflitos e tensões.

A ABTB foi responsável por esses contatos e pela formação de uma estrutura que pudesse incentivar a pesquisa em teatro de bonecos. Os membros pagavam uma anuidade, que ajudava a financiar uma sede física, biblioteca, publicações e outras coisas a mais que o grupo considerasse importante para a propagação da arte.

> A anuidade de trinta cruzeiros- a primeira, paga agora, vale até o início de 1975- está ajudando na formação de uma caixinha que, se não vai dar para comprar uma sede ou manter os grupos, ao menos serve como primeiro passo de um trabalho que pretende se desenvolver, devagar, mas sempre.

suas reflexões e debates.

> Daí, inclusive, a criação de várias comissões de trabalho, que separadamente, pretendem criar uma revista (O Mamulengo, nome de um fantoche primitivo do Nordeste), uma biblioteca (que vai ter que ser na base dos livros importados, porque a bibliografia nacional tem muito pouca coisa além dos trabalhos de Maria Clara Machado, Hermílio Borba Filho e poucos outros), reunir gente que queira estudar em alguns cursos básicos, formar um bazar de artigos de fantoches e marionetes para ter algum dinheiro e num futuro que se espera não esteja muito distante ter uma sede própria, com o mínimo de uma sala para secretaria e um pequeno auditório onde os grupos possam apresentar o que criam (Fantoches e marionetes [...], 1973, p.15).

Conforme pode ser visto, a produção bibliográfica brasileira ainda era bastante restrita e era necessário importar obras. Embora já houvesse ampla participação de grupos de teatro praticando a arte da animação, ainda não havia um grande volume de pesquisa escrita. Apesar dos livros não serem escritos apenas por teóricos, a pouca presença de material como esse é um indicativo da falta de uma produção acadêmica que pudesse acompanhar os estudos sobre a arte. Além disso, tal aspecto também denota o fato dos artistas não escreverem muito sobre as experiências e reflexões sobre o seu trabalho.

Esse apontamento da falta da ausência de livros especializados não é fruto de uma reflexão isolada. É possível encontrar outros escritos denunciando isso e que, por sua vez, também estão associados a uma precariedade das instituições no Brasil. Há um entendimento que ainda faltava uma infraestrutura para dar suporte aos interessados. A prática e o estudo eram individuais, o que fazia com que a transmissão de saberes de uma geração a outra ou a diversos outros públicos fosse algo muito mais difícil.

> Afinal, a sua prática, na maioria das vezes, se desenvolve num autodidatismo total. Não existem livros especializados à disposição nas livrarias ou bibliotecas, não existem escolas, os cursos são esporádicos e mal equipados. Sem falar, evidentemente, na tendência em se caracterizar a sua prática como uma arte menor (Comissão editorial, 1986, p.2).

A questão da formação artística passou a ser considerada de muita relevância, afinal, devido a falta de regularidade de muitas instituições, muitas técnicas se perdiam. Cláudio Ferreira (1973, p.6-7) destacou o pioneirismo da Sociedade Pestalozzi do Brasil no ensino da animação. Na época em que ele escreveu o seu texto, foi mencionada a importância do último curso de teatro de bonecos na Sociedade em 1970, contudo, nos últimos tempos, não havia o ensino de outras habilidades.

> É de lamentar-se o abandono das técnicas que, na primeira fase desse movimento, atingiram a perfeição- a sombra e a marionete. Essa lacuna, devido à falta de professores, poderá ser sanada com a retomada do interesse pelo boneco de fios e de

> sombra, por ser uma arte insubstituível na expressão e comunicação de determinados textos. Urge, portanto, a criação de novos cursos ou centros de formação de artesãos e artistas titiriteiros que possam tirar do esquecimento a marionete e a sombra- que têm muito a dizer às plateias do Brasil (Ferreira, 1973, p.7).

O acesso ao exterior tornava-se fundamental para criar um ambiente mais propício ao estudo da arte. Significava ter em mãos um repertório já construído em outros lugares e que muito poderia auxiliar os artistas e pesquisadores brasileiros. A ABTB conseguiu firmar acordos, parcerias e noticiar em seus boletins acontecimentos do Mundo associados à arte do boneco. Uma preocupação bastante forte na Associação era sobre o quesito formação. Na ausência de Instituições de ensino nacionais, tornava-se necessária a divulgação de outras para que os brasileiros pudessem conhecer e aprimorar as suas práticas.

> O Brasil não tem sequer cursos curriculares de formação em Teatro de Bonecos, entretanto, nossos associados têm recebido bolsas internacionais, agora mesmo quatro deles estão em Sevilha. Além do Instituto del Teatro dessa cidade, existem algumas entidades internacionais que se preocupam com a formação profissional de bonequeiros, entre eles estão:
>
> - Center for Puppetry Arts
> Atlanta, Geórgia, EUA
> Diretor Executivo Vincent Anthony
> Cobre três aspectos: programação de espetáculos, exposições e educação. Seu objetivo principal é desenvolver essas áreas para servir tanto ao público em geral quanto ao titeriteiro. Dedica-se a expandir a conscientização do público quanto ao Teatro de Bonecos ser uma arte (especialmente ao nível adulto) expondo-o aos aspectos globais desta forma artística.
> Conta com uma sala de espetáculos para 300 espectadores, um pequeno teatro caixa negra para 90 espectadores, 2 galerias de exposição, um museu permanente, uma sala de conferências, salas de aula, oficina, salas de administração, salas de ensino, biblioteca e loja. Compreende também salas e de outras organizações de arte e artistas.
>
> - Puppet Centre
> Lavander Hill, Londres, Inglaterra
> Responsável: Penny Francis
> Localizado no Battersea Arts Centre junto com outras organizações de arte, se dedica não só a especialização com inúmeras oficinas, mas também ao trabalho com crianças. Conta com biblioteca de consulta, livraria, oficinas e salas de administração. Edita uma revista. Dá grande apoio aos profissionais organizando festivais.
>
> - Institute International de la Marionnete
> Charleville-Mézières, França
> Diretora: Margareta Niculescu
> Seu programa de treinamento inclui História e Estética assim como a parte prática: diferentes técnicas, direção, cenografia, teatro de objeto, o objeto e o ator, assim como muitos outros aspectos em relação à originalidade de criação do boneco contemporâneo. As oficinas, dadas em nível de especialização, visam uma experiência de grupo e contato com os grandes "mestres". Estágios para estrangeiros. Bolsas.
> (Modesto, 1986a, p.18)

A necessidade da busca da formação no exterior surgiu em diversos discursos. Em

outra edição do Boletim da ABTB, Magda Modesto argumentou em prol de um projeto de parceria entre o Brasil e a França para fomentar o ensino de técnicas especializadas. O intercâmbio era valorizado não apenas devido a troca de informações em si, mas também pelo fato de não haver muitas instituições brasileiras que pudessem ofertar esse tipo de educação.

> Num país onde não existem cursos curriculares da arte do Boneco, onde o aprendizado é processado através de pequenos cursos extra-curriculares e a especialização por oficinas eventuais e pela permuta de conhecimento, a permuta internacional apresentada no projeto, se configura como uma oportunidade ímpar dada a nossos bonequeiros e que não pode ser desprezada- o envio de 2 professores de renomada fama e bolsistas. Seria importante, entretanto, que para garantia do espetáculo que advenha e pelo retorno da experiência adequada, sejam enviados como bolsistas, apenas bonequeiros de comprovado conhecimento, e, aqui, reivindicadas o direito desta Associação participar da escolha final dos mesmos (Modesto, 1986b, p.20).

A propaganda sobre as escolas da Espanha, Estados Unidos, Inglaterra e França constituía-se como uma política educativa da própria ABTB de fazer com que os estudantes pudessem ter contato com um conhecimento específico e trazê-lo para o Brasil. Essa permuta teve influência significativa nas pesquisas acadêmicas de doutores e na reformulação de diversas instâncias das Universidades. Como exemplo, é possível citar a introdução da disciplina de Teatro de Sombras na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Em 1982, Valmor Beltrame conseguiu uma bolsa de estudos no "Institut Internationale de Marionette", de Charleville-Mézières, na França, para participar de um curso de teatro de sombras. Esse contato foi essencial para seu aprofundamento teórico e que este pudesse introduzir o curso de sombras em um ambiente universitário. Aliás, isso explica um dos motivos da UDESC possuir três semestres obrigatórios de disciplinas relacionadas ao teatro de animação, ao invés de um ou dois que são mais comuns nas faculdades que possuem a animação na grade curricular (Oliveira, F., 2020, p. 36-40).

Aliás, é preciso reconhecer também a posição de Charleville-Mézières no cenário mundial de pesquisa sobre a arte da animação. Esta era a sede da UNIMA e muitos eventos de formação e pesquisa ocorriam, de tal modo a atrair pessoas de diversas regiões do planeta. É possível encontrar, por exemplo, registros da participação da educadora Armia Escobar no Encontro da Comissão de Formação Profissional da UNIMA em 1988, na qual se discutia sobre programas de intercâmbio e bolsas de estudo.

A "Institut International de la Marionnete" teve um grande impacto no estudo da área de teatro de animação no Brasil. Isso pode ser verificado a partir de seu papel de contribuição para o Centro Latino Americano de Teatro de Bonecos (experiência esta que será analisada

posteriormente) e da constante divulgação de bolsas que surgem na documentação relacionada à ABTB.

> Esta bolsa foi criada pelo "Instituto" com o objetivo de incentivar a pesquisa e produção científica sobre o teatro de bonecos. A bolsa será concedida a universitários, mestrandos, jornalistas, investigadores. Um projeto sobre o tema de investigação deverá ser encaminhado ao "Instituto" para a apreciação (Cursos e bolsas 87, 1986, p. 20).

Percebe-se que o foco da bolsa destacada era justamente a produção científica sobre o teatro. Ou seja, não se tratava de compor uma pesquisa em arte, mas sim sobre ela[73]. A questão posta pelo anúncio não era a formação de bonequeiros em si ou a realização de uma peça ou obra de arte, mas sim uma análise a respeito de algum tema vinculado a essa arte. Tanto o é, que não é mencionada a categoria de artistas fora da universidade e foram incluídos os "jornalistas" e "investigadores".

Entretanto, os contatos com a Charleville Mezières eram mais amplos do que o fomento de tais bolsas. Havia o incentivo para a admissão de alunos fora da França. Nos boletins da ABTB, era possível encontrar diversas propagandas como as duas a seguir.

> Através de correspondência recebida de Jacques Félix e Margareta Niculescu, fomos informados da criação da Primeira Escola Nacional Superior Titeriteira de Bonecos em Charleville Mezières- França.
> A Escola foi fundada em 29 de setembro deste ano, e começará a funcionar com a primeira turma de estudantes em Outubro de 1987.
> As inscrições estão abertas a bonequeiros de todo o mundo, até o dia 15 de fevereiro de 1987.
> A seleção dos estudantes acontecerá em duas etapas:
> -Março de 1987- Primeira Seleção
> -Junho de 1987- Seleção Definitiva
> O Curso terá a duração de três anos e somente após o término do curso haverá nova seleção de estudantes.
> Daqui, o nosso desejo e certeza de que a escola se transformará num importante centro de formação profissional de bonequeiros, não só da França, mas de todo ocidente.
> A Secretaria Internacional dispõe de fichas de inscrição para os interessados em inscrever-se para seleção. Basta solicitar que receberão (Escola superior de teatro de bonecos, 1986, p.11).

> A Escola Superior das Artes do Títere promove concurso de admissão em maio de 90, com o objetivo de formar titeriteiros de alto nível e favorecer o desenvolvimento de novas energias criadoras. A duração do curso é de 3 anos e o candidato deverá ter no mínimo 18 anos e no máximo 26, completados até 30/06/90. O número de vagas é 15

73 Isso, entretanto, não necessariamente significa que a pesquisa científica não possa conter jamais uma produção artística. Muitos estudos universitários sobre arte contêm as duas partes, como é mostrado no artigo de Sylvie Fortin e Pierre Grosselin (2014). Contudo, ainda que se possa ter formas híbridas de relação com a arte, é necessário que não haja a confusão entre a pesquisa artística e a pesquisa científica. Como Jorge Dubatti afirma: "*Deve ficar claro que fazer arte e pesquisar artisticamente não é por si só investigar cientificamente*" (2016, p.78).

> e o início das aulas em outubro/90, sendo a data limite para solicitar inscrição 28/02/90. Informações e fichas de inscrição: Institut International de La Marionnette, 7 Place Winston Churchill, 0800, Charleville-Mèzieres- França (Charleville em cena, 1989, p. 6).

Além disso, a ABTB também foi responsável por uma série de ações de formação de palestras com estudiosos sobre o tema e com artistas. Os assuntos discutidos estavam além da conexão do teatro com a educação e exploravam outras dimensões artísticas. E, mesmo quando se tratava sobre a educação, o teatro de bonecos não adquiria somente a forma de ensinar valores morais (embora essas histórias nunca deixem de desaparecer).

> A mesa-redonda promovida pelo Grupo Tempero, SNT e Associação Brasileira de Teatro de Bonecos começa hoje, dia 6 às 20 horas no Centro Experimental Cacilda Becker. O tema será o Teatro de Bonecos como Arte, quando serão abordados pontos como a definição da linguagem do Teatro de Bonecos, os preconceitos contra a arte do Teatro de Bonecos, o trabalho dos atores e sua relação com os bonecos. Os palestrantes são: Fernando Augusto do grupo Mamulengo Só-Riso, de Pernambuco e presidente da ABTB, Álvaro Apocalypse do Grupo GiraMundo, Manoel Kobachuk do Grupo Carreta, Clóvis Levi, crítico do jornal O Globo e Flora Sussekind, crítica do Jornal do Brasil.
>
> No dia 7, também às 20 horas o tema de debate será o Teatro de Bonecos na Educação, cujos pontos são: Perspectivas do Teatro de Bonecos na educação, o boneco sucata empobrece ou estimula?, tendência no ensino de Teatro de Bonecos. Os palestrantes serão Virginia Valli do Instituto Pestalozzi, Ana Maria Amaral do Grupo Casulo, Marcondes Mesqueu do grupo Asfalto Ponto de Partida, Lúcia Coelho do grupo Navegando e Sônia Farriá Machado professora de Artes Visuais do Parque Laje.
>
> No último dia será debatida, a questão do mercado de trabalho, que será levada para a assembléia anual em janeiro. Os pontos de debate são: a dificuldade de espaço para temporada- razões e alternativas, as alternativas de manutenção da atividade- seu significado e implicações, qual a atitude frente a participação do estado de uma forma geral e nesse momento de crise econômica e abertura política, como se coloca hoje a necessidade de profissionalização dos grupos, o problema da falta de público, as razões dos problemas enfrentados para a divulgação. Os palestrantes serão Humberto Braga do SNT, Marcelo Souza do grupo Tempero, Marilda Kobachuk do grupo Carreta e Celso Boquili do grupo na Corda Bamba (Começa hoje mesa-redonda sobre teatro de bonecos, 1979, p. 10).

Havia também parcerias entre a ABTB, grupos teatrais e o Serviço Nacional de Teatro para projetos de formação de bonequeiros. Um exemplo foi a oficina "Som/Forma/Movimento" organizada por Álvaro Apocalypse, Maria do Carmo Vivacqua Martins, Terezinha Veloso e Fernando Augusto Gonçalves dos Santos[74]. Para além de conceder habilidades profissionais propriamente ditas, a oficina contribuía para consolidar o Centro de Experimentação de Bonecos.

> Por outro lado, uma avaliação dos trabalhos desta oficina dará ao SNT uma base mais

74 Para a oficina não houve seleção prévia dos alunos. A ABTB apenas enviou convites aos seus associados e 20 pessoas participaram. Estes eram provenientes dos grupos: Casulo, Come Terra, Carrossel, Teatro Infantil de Marionetes, Gralha Azul, Teatro Experimental de Bonecos, Teatroneco, Teatro Gibi, entre outros.

> sólida para elaborar a programação do Centro de Experimentação de Bonecos, que fará funcionar no Teatro de Bolso nos próximos anos, aberto para os bonequeiros de todo o país.
> Segundo o diretor do SNT, Orlando Miranda, o aluguel do Teatro de Bolso e a sua transformação em um Centro de Experimentação de Bonecos teve como objetivo não apenas a criação de um lugar onde possam ser mostrados espetáculos de teatro de bonecos do Rio e de todos os Estados, "mas sobretudo um estímulo ao estudo, pesquisa e aperfeiçoamento dessa linguagem".
> - No Teatro de Bolso- acrescenta Orlando Miranda- poderão ser desenvolvidos projetos específicos, irradiando os resultados para todo o país e oferecendo oportunidade interessado de qualquer parte do Brasil de se dedicar à experimentação nesse campo teatral, como está ocorrendo com esta primeira Oficina. O Teatro de Bolso passa a ser, então, um espaço que, apesar de localizado no Rio, se torna de interesse nacional (Teatro de bolso [...], 1980, p. 40-41).

Tais instituições especializadas em estudos sobre o teatro de bonecos já ocorriam na Europa a algum tempo. Como já foi destacado, a própria UNIMA nasceu em 1929 na capital da antiga Checoslováquia. Foi nesta cidade também que houve o chamado "Círculo de Praga", um grupo destinado a pesquisar linguística e que teceu considerações sobre essa forma de arte cênica. Logo, para além dos livros e estudos do século XIX já mencionados sobre o teatro de bonecos, existiam encontros entre estudiosos e artistas que se uniam para fomentar e debater teorias e práticas (Astles, 2018, p. 61).

Essas pesquisas na área das ciências da arte possibilitaram enxergar a produção artística a partir de diferentes perspectivas. As ferramentas da análise da história, da sociologia, da estética e dos demais campos de conhecimento passam a realizar as suas contribuições para o entendimento desse mundo. Isso traz uma enorme potência, no entanto não se pode cair no risco de considerar que o universo da arte pode ser resumido apenas à técnica.

> Ou como prefere Margareta Niculescu (1998, p.108): "a técnica não é tudo... se não há imaginação, se não existem sonhos artísticos, é somente técnica". O que se depreende das afirmações é que no trabalho do ator-animador, os aspectos técnicos são fundamentais, mas é equivocado centrar o seu trabalho neste último aspecto. Como prefere Erulli: "Para escrever um poema é preciso dominar a língua, mas também é preciso ter algo a dizer" (1994, p.10). Por isso, conteúdo e forma estão de tal maneira interligados que não é possível concebê-los dissociados. (Beltrame, 2008, p.27)

O Campo da Arte está bastante associado a uma subjetividade humana. Uma mesma poesia pode causar admiração ou repulsa dependendo da pessoa que a escuta. Há uma relação de gosto que se constrói socialmente. Se um determinado objeto consegue ser inserido em um sistema de arte, ele alcança um status diferenciado. Para conseguir essa inserção, é necessário um conjunto de aspectos como a apreciação de um júri especializado. Uma pintura que não consegue participar desse sistema pode se tornar apenas uma peça de decoração sem se

constituir como uma obra de arte.

Ainda que haja toda essa dimensão subjetiva para participar do mundo da arte, a arte tem muito a se beneficiar com os estudos de outras áreas do saber. As ciências sociais e a filosofia podem contribuir para explorar dimensões que extrapolam a mera experiência individual e a pouca presença desses debates foram apontadas como uma causa de uma certa depreciação da produção artística brasileira.

> No entanto, apesar das realizações de tais grupos, que têm colaborado para a criação de uma imagem positiva sobre o teatro de bonecos, ainda existem dificuldades que envolvem a produção desta arte. É possível apontar como problemas mais comuns: pouca produção de pesquisas e publicações que possam subsidiar os artistas com reflexões no trabalho; baixo conhecimento dos princípios desta linguagem por parte de muitos bonequeiros; a frágil articulação com atores bonequeiros; a produção de espetáculos destinada predominantemente ao público infantil, restringindo seu público a uma só faixa etária. São problemas que se avolumam e que se tornam indissociáveis à medida que se analisa a questão dos raros espaços de formação sistemática para o artista bonequeiro (Beltrame, 2001, p. 39).

Acusa-se sobre a necessidade de referencial teórico para que o teatro de bonecos possa ganhar um outro patamar. O texto segue com críticas devido a falta de noção do passado, que faz com que os grupos não tenham tanto repertório e com que certos artistas se considerem, de forma equivocada, como absolutamente originais pelo seu trabalho, desconsiderando quaisquer pontos de contato ou de raízes com outras experiências. Assim, observa-se a importância desses espaços para a perpetuação de determinados conhecimentos que não podem ser mobilizados somente a partir de uma perspectiva individual. O ator possui todo um trabalho sobre a sua própria materialidade que é fundamental para a sua arte, mas há também valores e saberes que são construídos a partir de uma coletividade e que é fruto do trabalho de diversos estudiosos ao longo do tempo. A tese de doutorado de Valmor Beltrame justamente analisa tal condição e aponta para os efeitos da falta de um lugar como esse para o desenvolvimento da arte da animação. Isso é bastante acentuado ao se pensar o ofício do bonequeiro, que, ao contrário de outros também vinculados à arte, não possui escolas para a sua formação.

> Diferentemente do que ocorre em outros campos da arte- com o instrumentista e regente no campo da música; bailarino e coreógrafo na dança; pintor e escultor nas artes plásticas; o ator, o cenógrafo e o diretor no teatro e cinema, para citar alguns exemplos- não existem escolas responsáveis para a formação de atores bonequeiros.
> (…)
> A inexistência de escolas, a ênfase no domínio da artesania (domínio de processos de confecção de bonecos) que a realização desta arte exige, apontam para as habilidades de confeccionados como código que legitima a condição de artista. Desse modo, pessoas desinformadas, com baixa formação profissional, confundindo a arte do teatro

> de bonecos com a atividade artesanal de confeccionar bonecos “invadem as fronteiras do campo” porque os princípios de legitimidade são pouco definidos (Beltrame, 2001, p.46-47).

Como forma de distinguir os diversos saberes em torno da arte, o autor faz uma classificação em relação à formação que as pessoas podem ter. Assim, Beltrame discorre sobre a “formação por tradição” e o “aprender fazendo”. O primeiro está associado a uma transmissão de conhecimento perpassado de geração em geração e circunscrito a uma determinada comunidade. São exemplos desse tipo, os tradicionais teatros de bonecos popular. Há uma relação entre mestre e aprendiz, em que este passa a conviver por um longo tempo com a pessoa mais experiente e aprendendo a partir desta vivência. Já o “aprender fazendo”, refere-se à dinâmica dos grupos de teatro profissionais em que os atores vão aprendendo a partir do cotidiano de seu trabalho. Estar em uma Companhia implica pensar práticas para a montagem de um espetáculo final e tudo isso gera um conhecimento. A essas duas formas de aprender sobre a arte, Valmor Beltrame denomina-se como uma Formação Assistemática, algo diferente do que ocorre em uma educação mais formalizada como em oficinas, escolas e universidades.

> Incluir a “formação por tradição” e a formação no “Aprender fazendo” no universo da formação assistemática não significa que esses processos de aprendizagem não tenham algum tipo de sistematização. O ato de ensinar uma técnica ou conteúdo supõe algum tipo de organização e sistematização do conhecimento adquirido seja na prática, no trabalho ou outra forma de apreensão. Assistemático é o tipo de formação e não obrigatoriamente todo o conhecimento transmitido nesse tipo de prática.
> No entanto, é diferente do tipo de formação oferecida pela escola formal onde se dá a formação sistemática. A seleção e a organização do conhecimento num currículo mínimo a ser ensinado num tempo determinado, o planejamento sequenciado para o ensino de conteúdos e sua execução por um campo de professores, especialistas da área, o diferenciam do processo assistemático.
> O uso das nomenclaturas assistemático e sistemático não implica em juízo, atribuição de valores ou concepções maniqueístas. São formas distintas, diferentes na sua concepção e realização (Beltrame, 2001, p.108- 109).

O processo de formação sistemática possuiria as suas raízes ao longo do século XX a partir de ações como o da Sociedade Pestalozzi do Brasil e da Escolinha de Artes. Processos de transmissão de saberes sobre arte existiram desde quando houve arte, no entanto, percebe-se algo diferente durante a passagem do século XIX para o XX. Em vez de apenas processos de formação assistemática relacionados ao teatro de animação, começam a surgir formações de caráter mais sistematizadas com cursos e professores especializados. Algo que apenas se aprofunda com o advento de instituições próprias para a investigação da arte enquanto uma categoria autônoma e não apenas como recurso pedagógico. As universidades cumprem um

papel primordial nesse âmbito de pesquisa e na reprodução de um conhecimento especializado. Isso é destacado na tese de Beltrame em que duas instituições de ensino superior são analisadas como estudo de caso: a École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette e a Escuela de Titiriteiros del Teatro General San Martín.

Enquanto a tese de Beltrame está associada à questão de transmissão de saberes e ao processo de formação de artistas, o presente trabalho desenvolvido nestes capítulos preocupa-se mais com o processo de produção de uma ciência da arte; algo que também se associa com um saber sistematizado. Contudo, uma diferença notável é que, embora as escolas de nível técnico ou cursos avulsos possuam uma relação sistematizada com o ensino, o objetivo principal deles não é a formação da ciência. E, por isso, embora cursos da Sociedade Pestalozzi e outros tenham sido citados, as suas práticas internas não foram tão debruçadas ao longo do trabalho. O interesse está em muito mais como eles contribuíram para a formação de institutos específicos para a pesquisa do teatro de animação. O foco deles estaria no ensino de habilidades para a profissionalização, ao contrário das instituições de ensino superior que são o lugar, por excelência, da investigação científica. Ainda que possuam focos distintos de análise, os dois trabalhos evidentemente relacionam-se um com o outro e almejam uma investigação sobre as universidades.

Em 2001, Valmor Beltrame relatou a existência de 18 institutos de Ensino Superior especializados em teatro de animação nos seguintes países: Estados Unidos, Argentina, Alemanha, Bulgária, Espanha, França, Finlândia, Holanda, Inglaterra, Israel, Noruega, Polônia, República Tcheca, República Eslava e Rússia. (Beltrame, 2001, p. 173). Desta lista, percebe-se que, excetuando Israel e Argentina, são todos países classificados como desenvolvidos. Essa coincidência não é fruto de um mero acaso e pode revelar dinâmicas sociais a respeito do desenvolvimento e a prática da pesquisa sobre a arte.

Os debates sobre o local do teatro de animação nas universidades eram bastante presentes no final do século XX e havia um desejo para que houvesse uma ampliação destes espaços no Brasil. Afinal, tal processo contribuiria para um desenvolvimento desse tipo de arte. A Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) foi um importante exemplo de um instituto de ensino superior que foi um dos pioneiros nas explorações artísticas sobre as formas animadas ao abrigar, em 1976, o grupo Giramundo em um espaço anexo à Escola de Belas Artes.

O Giramundo é uma Companhia de Teatro fundada em 1971 por Álvaro Apocalypse,

Tereza Veloso e Maria do Carmo Vivacqua Martins, caracterizada pelo uso das formas animadas e por uma ênfase dada sobre a cultura popular. Ao sair de sua oficina originalmente estabelecida em Lagoa Santa e se aproximar da Escola de Belas Artes, o grupo passou a ter um espaço financiado pela Universidade e o apoio dos alunos que desejavam conhecer os aspectos dessa nova linguagem. Isso tudo possibilitou a formação de espetáculos como "Cobra Norato" (1979), "Auto das Pastorinhas" (1984), "O Guarani" (1986), entre outros. Embora o grupo estivesse mais associado ao curso de artes plásticas, ter esse contato permitiu a ampliação de seus experimentos cênicos e discussões sobre o fazer teatral (Malafaia, 2018).

Outro nome que não pode ser ignorado para o processo de conformação dos conteúdos relacionados ao teatro de animação no Ensino Superior é o de Ana Maria Amaral. Esta foi professora da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e que, de fato, contribuiu para um currículo específico em disciplinas de graduação e pós-graduação. Isso é importante porque cria uma cultura universitária que compreende que os alunos devem ter algum contato mínimo com lições referentes a esse tipo de teatro para concluir o curso. Trata-se da produção e transmissão de saberes organizados a partir de um programa para uma classe e repensado semestre após semestre com diversas turmas sendo formadas. É uma tradição acadêmica que está se estruturando. Isso significa também que cada vez mais pessoas teriam interação com as reflexões estabelecidas pelo campo da animação e uma possibilidade maior para o desenvolvimento de pesquisas sobre o tema. Os estudantes poderiam descobrir o seu gosto para com a arte da animação e contar com o apoio de um docente para orientar trabalhos de conclusão de curso, dissertações, teses e artigos acadêmicos[75].

Apesar desse horizonte de conquistas de espaços no Ensino Superior, nem tudo foi conseguido de prontidão. Ao realizar um breve histórico sobre a disciplina na Universidade de São Paulo, Ana Maria Amaral cita sobre o pouco tempo destinado para ministrar um conteúdo vasto e como foi o processo de ampliar os espaços para a manutenção de um curso dessa desenvoltura.

> A trajetória do Teatro de Bonecos na ECA começou em 1975 com um curso optativo e de um semestre. Alguns anos depois esse curso mudou o nome para Teatro de Animação por incluir também a animação de máscaras e objetos. E de optativo tornou-se obrigatório, e de um semestre estendeu-se a dois.
> Aos poucos, dois semestres foram-se tornando exíguos para as complexas

75 Obviamente ter um espaço assegurado na grade curricular permite um maior envolvimento de alunos e pesquisadores, contudo mesmo as universidades que não possuíam uma disciplina específica de teatro de animação contribuíram para o desenvolvimento de pesquisas na área. O texto de Hermilo Borba Filho (1974), publicado na edição 2 da revista Mamulengo, por exemplo, foi fruto de um trabalho em colaboração com a Escola de Belas Artes da Universidade de Pernambuco.

> programações possíveis dentro desse tema. E o programa foi-se tornando cada vez mais flexível. Há semestres em que se dedica mais à teoria, história ou dramaturgia, reflexões, etc. Outros em que o foco das atividades fica na confecção de máscaras e de bonecos, e nessa programação todo tempo é pouco. Na medida que se tem personagens prontos, isto é, bonecos já construídos, a atividade passa a ser a manipulação, a improvisação, etc. Cada vez mais sente-se a necessidade de um aprofundamento.
> Se um semestre era pouco, um ano, agora já nos parece muito superficial. Chegamos assim à conclusão que seria importante ter-se pelo menos dois semestres de dedicação integral para se estudar os vários aspectos dessa arte.
> É também uma atividade que exige um espaço próprio. A princípio tudo que se tinha era a sala de aula e sacolas onde o material era constantemente jogado de um canto a outro. Passou-se a ter depois armários e com muito esforço e perseverança, teve-se uma pequena sala. A seguir passou-se a invadir os corredores anexos. Hoje em dia, com o prédio novo da Escola tem-se um espaço razoavelmente ampliado. E parece ser este o momento para ampliar as atividades e programações, ampliando também o curso em seus conteúdos e propósitos.
> (Amaral; Garcia; Saraiva; Paulo, 1995)

O desejo pela ampliação dos estudos sobre a animação levava em consideração o fato de outros lugares do Globo já possuírem cursos de Ensino Superior específicos para esta arte. A comparação com os outros países ocorre de forma recorrente em diversos escritos. O excerto da edição de nº 6 da revista Mamulengo (1977) traz esse paralelo com a produção intelectual brasileira e dos países da Europa e dos Estados Unidos. Para além das subvenções, são mencionadas as escolas de formação desses artistas e como estas possuem um papel de promoção de técnicas, teorias e de formação de um público.

> Ao contrário do que acontece no Brasil, o Teatro de Bonecos, tão rico em sugestão artística- sempre mereceu a atenção de autoridades, escritores e artistas das mais diversas nacionalidades, como Goethe, George Sand, Gordon Craig, Alfred Jarry, Garcia Lorca, Calder, Klee, etc. Nos Estados Unidos e em vários países da Europa, além da profissão de titeriteiro ser devidamente regulamentada, as apresentações desse tipo de teatro são subvencionadas pelos respectivos governos e o interesse cada vez maior de teatros adequados. Igualado em importância ao teatro vivo, também foi incorporado aos cursos de algumas Universidades, com currículo correspondente. Bastaria citar-nos a Cátedra de Títeres da Faculdade de Teatro da Academia de Artes de Praga, na Checoslováquia, com duração de três anos, e de quatro anos o Curso para Atores de Bonecos de Wroclaw, subordinada à Escola Nacional Superior da Cracóvia (Polônia), que serve, inclusive, como laboratório para os alunos do Curso de Grotowski (Marionetes do TMML pedem socorro, 1977, p. 58)

Há uma comparação com o que era produzido em outros países e no Brasil e acusa-se uma ausência de um dinamismo maior que o país poderia ter em relação ao teatro. Tal confronto entre as realidades era um modo dos críticos reconhecerem o estado atual da arte e propor soluções. O que a presente Tese procura evidenciar é que há relações sociais que justificam o contraste da produção acadêmica entre os distintos locais e que estão associadas a como cada nação organiza o seu espaço público para o desenvolvimento das ciências e da

arte.

Essa crítica advém também dos grupos teatrais como o Teatro de Bonecos Dadá em Curitiba. Este passou a ter um espaço próprio para realização de experimentos envolvendo a arte da animação, influenciando o cenário artístico da cidade. Contudo, segundo a diretora do grupo, Marília Chautard, era necessário adquirir um "maior nível artístico". Era reconhecido que esse gênero teatral, comum na Europa, era escasso no Brasil e que era importante expandi-lo: "*Tentamos alcançar um público cada vez maior para que no Brasil o teatro de bonecos possa ter a importância que lhe é dada em outros países, onde ao lado da marionette popular desenvolveu-se o teatro de bonecos que apresenta o alto nível artístico e ao qual têm-se dedicado tantos dramaturgos famosos"* (Jafa, 1966, p.3).

Em outro texto, reforça-se a pouca bibliografia sobre esse tema em específico no país, o fato dos saberes construídos a partir de experiências teatrais muitas vezes se limitarem à construção dos espetáculos e o preconceito com que a área do Teatro possui ao considerá-lo como uma arte menor. A comparação com a Europa dá-se através de vários níveis e evidencia uma estrutura técnica e de reflexões estéticas a qual se almeja para o Brasil.

> É pequena a bibliografia a respeito em português, conforme ele diz. Para conhecê-la, é preciso ir buscá-la no exterior. Por isso, a falta de informação, no gênero, é grande e as experiências são limitadas. Ademais, existe muita improvisação, e isso atrasa a sua evolução, além de, no Brasil, o gênero não ser considerado importante dentro no teatro.
> (…)
> Na Europa, segundo as palavras de Álvaro Apocalypse, o teatro de bonecos é levado muito a sério. Na Polônia, Checoslováquia e Iugoslávia, por exemplo, existem até cursos superiores que formam marionetistas e todo o pessoal técnico que entra na composição de um espetáculo: figurinistas, cenógrafos, projetistas de palco etc., além de compositores de texto.
> Em uma encenação do teatro de fantoches búlgaro participam mais de cinquenta pessoas. Em outros lugares, os marionetistas vão com um ônibus adaptado, equipado com tudo aquilo que é necessário para a apresentação de um espetáculo. No Brasil, por enquanto, o palco é montado para uma temporada logo em seguida desmanchado (Teatro de bonecos é coisa muita séria, 1974, p. 3).

Estas fontes não partem de um posicionamento isolado. Como pode ser percebido, é possível encontrar textos de diferentes décadas que possuem o mesmo estilo de crítica à produção nacional. Compara-se com Países do Norte Global para mostrar a precariedade brasileira. O que muitos pensadores trazem à tona é sobre a necessidade de estar mais sintonizado com as novidades ocorridas para além dos limites nacionais e das experiências individuais de grupo teatral. Tal carência de estudos, no entanto, não pode ser traduzida como ausência. Ainda que incipiente, tais obras foram possibilitadas a partir do desenvolvimento de

pesquisas.

## 4.2 Alguns livros e obras dos anos 70 e 80: reflexões sobre a pesquisa brasileira

Não se pretende analisar toda a produção bibliográfica surgida no período. Assim como foi feito na seção 3, elegeu-se algumas obras representativas sobre o tema para que se pudesse realizar algumas reflexões sobre o estado da pesquisa brasileira em um período em que o Campo de Arte de Animação na Universidade ainda estava se construindo.

Nos anos 70, a área de Artes Cênicas na Universidade de São Paulo começou a abrigar com maior força conteúdos referentes ao teatro de animação em sua grade curricular, algo importante por criar uma estrutura de ensino de nível superior e de exploração científica. Estudantes possuem contatos com uma tradição de pensamentos e, caso se interessem, podem desenvolver trabalhos de conclusão de curso, artigos, dissertações e teses. Entretanto, entre o período de construção de tal estrutura e o desenvolvimento de pesquisas, há um espaço de tempo para que este possa se completar em sua plenitude.

Enquanto isso, não é possível ignorar outros tipos de análises surgidas em formato de livro, que influenciaram o entendimento sobre a área. Muitas delas foram formadas por interessados pela cultura popular no Brasil e se tornaram clássicas ao se tratar sobre as expressões nordestinas de teatro, sendo citadas até os dias atuais. São elas: “O Mundo Mágico de João Redondo” (1971), de Altimar Pimentel; “Mamulengo, um povo em forma de bonecos” (1979), de Fernando Augusto Gonçalves Santos e “João Redondo. Teatro de Bonecos do Nordeste” (1986), de Deífilo Gurgel.

Apesar de se escapar desse escopo de cultura popular, é importante também reconhecer a importância da tese de doutorado de Ana Maria Amaral, “Teatro de Formas Animadas”, defendido em 1989 e, posteriormente, publicado em formato de livro. Esta sim uma produção da Universidade e que abriu caminhos para a criação de diversos textos vinculados ao Ensino Superior. A pesquisa em artes realizadas nos grupos e companhias continuava (e continua) a prosperar, afinal não se tratava da substituição de uma forma de conhecimento por outra, mas sim do desenvolvimento de um Campo que possa abrigar e fomentar o que Jorge Dubatti (2016) considera como uma ciência da arte. Embora não seja a única instituição de ciência, a Universidade é a que, por excelência, toma para si tal função e uma característica que as distingue das demais é o fato de estar articulada ao Sistema

Educativo. Tais particularidades são essenciais para a compreensão desse mundo da ciência no Brasil e a obra de Ana Maria Amaral possui o seu papel para a formação desse Campo.

### 4.2.1 “O Mundo Mágico de João Redondo” (1971), de Altimar Pimentel

O livro “O Mundo Mágico de João Redondo”, de Altimar Pimentel, possui uma introdução a qual trata sobre aspectos gerais do teatro de bonecos popular explicando sobre como este se insere na sociedade, a organização e estrutura das cenas, o material dos bonecos e do espaço cênico e os personagens que compõem esse universo. Assim, são também discutidas as personalidades de cada um desses seres presentes no imaginário de toda uma população. O Benedito é um boneco negro e pobre que, a partir de sua astúcia e inteligência, consegue resolver uma série de problemas que o aflige como, por exemplo, o autoritarismo do capitão João Redondo. Este, por sua vez, é a figura de poder da região e temido por muitos. A interação entre os dois remete aos conflitos sociais existentes no interior do Brasil, algo que grande parte do público reconhece em sua própria vivência.

Este é um teatro diverso e pode incluir também elementos mais oníricos com a presença de almas e do próprio Diabo. O catolicismo é algo bem presente e se mescla com a variedade de histórias contadas pela tradição oral. São contos de pactos realizados, artimanhas que o Demônio prepara e que o protagonista tenta escapar e muitos outros casos que compõem o vasto universo do teatro de bonecos popular do Nordeste.

Embora realize esse panorama, o livro de Altimar Pimentel não se pretende como um estudo detalhado sobre essa forma de expressão artística. O grande foco é a compilação das histórias realizadas por esse tipo de teatro. Portanto, trata-se de um trabalho de campo em que o autor foi até o local onde se realizava tais apresentações e passou a transcrever aquilo que escutava. Trabalho de registro esse que começou no final de 1963 e perdurou ao longo de 1964.

Originalmente, as peças não possuíam títulos e os que aparecem no sumário do livro foram dados pelo próprio Altimar Pimentel. Disso já se pode constatar sobre as dificuldades de tradução de uma linguagem essencialmente oral para uma que fica estática nas páginas de uma obra literária. Já existe uma ampla discussão na linguística sobre como toda tradução é também uma recriação, que deriva do próprio entendimento e subjetividade daquele de quem o realiza. Há que se pensar que uma outra pessoa poderia nomear de forma diferente as peças

e de que a própria dramaturgia poderia ser escrita de outro modo. Partes que foram ressaltadas poderiam ter sido negligenciadas e vice-versa. Além do mais, é necessário reconhecer sobre a dificuldade de registrar o envolvimento do público para com a cena, envolvimento esse que poderia trazer novas dinâmicas à peça encenada. Afinal, sabe-se que tais espetáculos cênicos não possuíam a mesma estrutura de uma tradicional peça dramática em que o texto constitui como o principal vetor do encadeamento entre as cenas. Ainda que haja uma história a ser contada pelo artista popular, não necessariamente há um texto escrito a ser seguido palavra por palavra e a improvisação pode assumir o protagonismo em determinadas cenas. Logo, todas essas questões devem ser observadas ao se analisar o livro "O Mundo Mágico de João Redondo".

Cada capítulo da obra é uma dramaturgia constituindo, assim, um grande compilado de obras em que se indica também o artista responsável. São estas as peças publicadas: "A Morte do Cabo Fincão", de Manuel Francisco da Silva; "O Namorado de Dona Pelonha", de José Barreto de Nascimento; "O Filho que deu na mãe", de Manuel José de Lucas; "O Preço do Casamento", de Paulo Vitorino Monteiro; "Você já viu Negro prestar?" e "Nem Solteira, Nem Casada, Nem Viúva", de Otacílio Pereira; "O Castigo de Baltazar", de Luís Barbosa dos Santos; "O Compadre Funcionário", "Remédio Pra Mulher Braba" e "Os exemplos do Padre Simão", de Geraldo Cláudio Mendes.

Apesar de todas as questões referentes à mudança de uma linguagem para outra, não se pode ignorar a importância de manter esse acervo dramatúrgico. Tratam-se de histórias que poderiam ser perdidas, tais como diversas muitas outras. Diferentemente do século XIX, que cultivava laços de proximidade muito mais com a dita "alta cultura" europeia, houve um esforço de preservação de uma tradição cultural que inclui o teatro de bonecos popular do Brasil. Artistas populares não eram encontrados apenas em notícias de jornais como também possuíam a sua visibilidade em livros publicados e análises. Essa é uma diferença muito grande quando se compara sobre o que foi discutida na segunda seção da tese.

Essas histórias constituem como fontes valiosas para o estudo da animação fazendo com que pesquisadores possam ter em mãos de maneira simples um repertório significativo para as suas reflexões teóricas. Há diversas menções de "O Mundo Mágico do João Redondo" em artigos e livros realizados a *posteriori*, revelando a sua importância como referência para os estudos acadêmicos. É um compilado escrito que tende a se preservar com mais facilidade do que oralidade e a se difundir para outros cantos do país e do mundo. Pessoas de distintas

regiões do planeta poderiam ter acesso a uma parte dessa cultura sem que tivessem necessariamente que viajar para o nordeste brasileiro.

Este não só impactou o mundo acadêmico, como também serviu como inspiração para que muitos outros artistas pudessem criar as suas próprias obras de arte. Um exemplo disso foi a dramaturgia da peça "A posse do prefeito", de José Maria Rodrigues, publicada em um livro que aglomerava os melhores colocados do II Concurso Nacional de Textos para Teatro de Bonecos. Esta peça carregava linhas inteiras de diálogo extraídas dos textos presente em "O Mundo Mágico de João Redondo", constituindo-se como uma mescla de diversas histórias.

A pesquisa de Altimar Pimentel é mais uma amostra do quanto as investigações sobre o mundo da arte não estão totalmente dissociadas do mundo da arte propriamente dito. As pesquisas realizadas por estudiosos acabam influenciando o que os artistas produzem e a metáfora da "Torre de Marfim" (como esse local "puro" dos cientistas que paira sobre o restante do mundo) precisa ser revisto. Embora se possa dizer sobre a criação de um Campo de Estudos Autônomos (como é refletido por Pierre Bourdieu), este não é algo isento de contatos estabelecidos perante a sociedade. Eles se modificam mutuamente a partir do estabelecimento de trocas.

Excetuando na introdução, Altimar Pimentel não realizou um trabalho propriamente de reflexão e de discussão sobre o teatro do João Redondo. A obra é mais um compêndio de dramaturgias. Isso, contudo, não retira a sua importância no cenário de consolidação do Mundo Acadêmico e histórias provenientes desse tipo de teatro puderam ser mais conhecidas, difundidas e debatidas com maior frequência.

### 4.2.2 "Mamulengo, um povo em forma de bonecos" (1979), de Fernando Augusto Gonçalves Santos

Um estudo que buscou conhecer mais a cultura do mamulengueiro foi a obra de Fernando Augusto Gonçalves Santos, "Mamulengo, um povo em forma de bonecos". Trata-se de uma análise sobre essa expressão artística em Pernambuco, a qual busca traçar características históricas e do seu funcionamento como um evento de toda uma comunidade. Assim, são discutidas, a partir do olhar do próprio autor, as diferenças existentes entre as apresentações rurais e urbanas, os locais e eventos de sua exibição, os componentes do

espetáculo, o modo de confecção dos bonecos, aspectos de vida dos mamulengueiros e, por fim, a transcrição de três peças.

A sua motivação derivou da pouca presença de estudos sobre esse tipo de arte, mostrando que o Campo ainda estava bastante incipiente na produção de pesquisas. O próprio autor reconhece que ele conseguiu poucas referências bibliográficas e que a sua análise pautou nos livros de Hermilo Borba Filho (“Fisionomia e Espírito do Mamulengo”) e de Altimar Pimentel (“Mundo Mágico de João Redondo”). Todavia, é importante perceber que ainda assim havia a possibilidade na época de tais obras que pudessem discorrer sobre o Mamulengo, diferentemente do que ocorria no século XIX.

> Angustiava-nos a ausência de quaisquer informações atuais sobre o mamulengo, sem que ninguém pudesse sequer afirmar se continuava a existir ou se já desaparecera por completo. Igualmente nos angustiavam os aspectos de dominação que os poucos grupos a se apresentarem no Recife demonstravam com relação à ideologia e política dos órgãos oficiais de turismo que geralmente patrocinam esses grupos. Inquietava-nos sobremaneira, a nós artistas também mamulengueiros, a situação atual na qual sobrevivem os mamulengos e de que forma e sob que concessões ou pressões isso acontece. Interessava-nos também tentar registrar os métodos de trabalho e os assuntos que continuavam a ser tratados ou abordados pelos mamulengueiros (Santos, F., 1979, p.11).

A pesquisa de Fernando Santos se preocupou não só em ir atrás de fontes oficiais e bibliografia, como também realizou um trabalho em campo com o intuito de conhecer esses artistas populares. Ao todo, foram quase 30 mamulengueiros encontrados e mais de 50 depoimentos coletados, gerando um material importante para a formação do livro. Para além do estudo em si, é importante destacar a forma como ele surgiu e as instituições associadas ao fomento da pesquisa.

> O Programa de Bolsas de Estudo e Pesquisa CNDA/FUNARTE, iniciado em agosto de 1977, é o resultado de um convênio entre o Conselho Nacional de Direito Autoral e a FUNARTE para a realização e publicação de pesquisas que digam respeito à produção artística brasileira. Em 1977 esse Programa foi operacionalizado segundo a política geral do Centro para o apoio à pesquisa. Neste sentido, o Centro delimitou sete áreas nas quais as pesquisas deveriam ser realizadas: artes plásticas, música, folclore, teatro, cinema, literatura e dança. Dos 377 projetos apresentados, foram escolhidos 17. Em 1978 decidiu o Centro concentrar o trabalho de pesquisa num tema por ele considerado prioritário- a relação entre o Estado e a produção artística brasileira em diversas áreas. Sob esse tema foram escolhidos 10 projetos dos 130 apresentados. A presente pesquisa faz parte do Programa de Bolsas de Estudo e Pesquisa CNDA/ FUNARTE referente ao ano de 1977

Tais instituições e programas servem para incrementar o desenvolvimento de trabalhos

teóricos e de estudos sobre temas sociais. Cria-se um aparato de financiamento para a seleção de projetos de especialistas. É importante destacar isso, pois se trata de uma medida do Estado Nacional para viabilizar pesquisas sobre o seu próprio território e sobre as expressões culturais nele presentes. Conforme pode ser analisado ao longo de toda a trajetória da presente tese, tal preocupação varia de tempos em tempos e depende dos agentes sociais envolvidos. Não é algo inato à própria condição de Nação a busca por um contato com a cultura de populações de uma classe econômica mais baixa. Existem escolhas políticas sobre o que patrocinar e como realizá-lo.

> Os recursos financeiros de que dispúnhamos foram insuficientes para permitir uma maior amplidão na pesquisa como desejávamos, devido sobretudo à necessidade de deslocamentos contínuos e numerosos para que se pudesse fazer um levantamento mais abrangente e preciso em todo o Estado, visto que as informações colhidas das fontes oficiais não correspondiam à realidade. Dos nomes colhidos nas listas oficiais, muitos já haviam mudado de endereço, morrido ou mesmo em alguns casos, nunca haviam existido (Santos, F., 1979, p. 13)

A pesquisa depende de uma série de fatores que estão para além da vontade individual do próprio pesquisador. Os recursos e o tempo destinados a esse trabalho impactam diretamente sobre o que se produz. O investimento que cada Nação realiza para o desenvolvimento científico também é algo a ser levado em consideração ao se pensar sobre a constituição de um Campo de Estudos, no caso específico desta tese, verifica-se o caso do teatro de animação. O fato de não haver tantos recursos limitou a atuação de Fernando Santos e de possíveis outros que pudessem ter interesse em realizar uma pesquisa semelhante, mas que não tiveram bolsas ou subsídios.

Além do mais, o próprio Estado não pode ser pensado como algo monolítico, como se houvesse apenas uma única voz. Existem disputas dentro dele e tensões estabelecidas entre as diversas forças que o ajudam a compô-lo. Ainda que haja financiamento pela parte do Estado ao trabalho de Fernando Augusto Gonçalves Santos, isso não significa uma cooptação completa por parte do pesquisador aos ditames do Governo. O autor do livro não furta de fazer comentários sobre a repressão instaurada pelo governo militar de 1964, que continuava perdurando até o momento de escrita da obra. É afirmado o impacto que o regime teve na zona rural e o controle estabelecido sobre a produção cultural que afetou a atividade dos mamulengueiros.

> A repressão exercida sobre o mamulengo, que tanto se situa no plano moral, quanto no

> plano político, intensificou-se, como já foi referido, a partir de 1964, quando o mamulengo, por ser um elemento aglutinador de massa e meio eficaz de veiculação de ideias consideradas exóticas ou subversivas, foi frontal e castradoramente atingido. A partir dessa data, surgiu na zona rural uma verdadeira paranoia com respeito ao comunismo. Sendo o público do mamulengo predominantemente rural, composto de camponeses, meio no qual a repressão se manifestou de forma sufocante e avassaladora, o mamulengo dessa zona sobreviveu fazendo concessões morais e políticas. Isso pode ser comprovado, por exemplo, mesmo analisando-se um mestre como Ginu, que, sendo do meio urbano, por tantas vezes deixou-se levar pela caudal de exigências que lhe fazia a situação vigente. Em muitos outros mamulengueiros encontra-se o Diabo apresentado como comunista. Do ponto de vista moral, todos fazem questão de declarar que gostam do respeito e do ambiente familiar, como também ninguém afirma gostar de beber, apesar de termos constatado o contrário (Santos, F., 1979, p. 185).

Segundo o autor, o anticomunismo dos mamulengueiros deveu-se como um meio para continuar sobrevivendo em relação a um governo que colocou tal pauta como o seu principal inimigo. Tal interpretação, no entanto, pode ser questionada, afinal nada impediria que os mesmos pudessem ter tido, de fato, posicionamentos conservadores ao longo de sua trajetória. Torna-se necessário mais pesquisas sobre esse aspecto.

A relação do mamulengueiro com o protesto social é retratada em diversas obras sobre o tema. Como exemplo pode ser citado o livro "João Redondo. Teatro de Bonecos do Nordeste", de Deífilo Gurgel, que será discutido posteriormente com mais profundidade. Segundo o autor: "*Por trás desse riso, no entanto, disfarça-se o protesto do povo marginalizado, contra séculos de opressão, protesto que se materializa no ridículo a que são levados os mais importantes figurões da sociedade*" (Gurgel, 1986, p. 19). Contudo, ainda que o humor possa realmente ser usado como resistência e crítica ao *status quo*, é possível encontrar outras facetas dele como o escárnio às outras pessoas e o reforço de estereótipos. A pesquisadora Adriane Schneider Alcure (2022) analisou como o tradicional teatro de bonecos alemão, o Kasper, acabou servindo como propaganda do regime nazista. Tal governo pregava um resgate romântico de antigas tradições do passado e o uso do boneco serviu a tais propósitos. Assim, houve caricaturas a judeus e às personalidades políticas consideradas inimigas do nazismo. A autora conclui que:

> Sua função cômica, anárquica se atualiza como potência política. Na medida em que o Kasper é a própria expressão da vox populi, da inconformidade, da heterogeneidade e da diversidade, ele traz, portanto, a antítese das características que compõem o ethos fascista. Entretanto, por ser a voz do povo, a fronteira que separa o Kasper de sua manifestação populista é tênue, quase imprecisa. A consequência dessa fronteira é dada por aquele que dá vida ao boneco. Portanto, a potência do Kasper, a meu ver, está menos na tradição que se reivindica em seu nome e mais na sensibilidade do bonequeiro que o recria, nas escolhas estéticas, éticas e políticas que faz em seu trabalho (Alcure, 2022, p. 19).

Torna-se, portanto, necessário um olhar cuidadoso para não se idealizar as expressões populares como se todos os seus discursos fossem essencialmente “progressistas” ou “humanistas”. Augusto Gonçalves Santos escreve também sobre a perda do sentido de contestação do poder. Por ter um contato mais direto com o seu público e a realidade social, há uma enorme absorção das ideias produzidas na atualidade em diversos níveis. Algo que pode ser pensado tanto para atuar a favor ou contra a ordem estabelecida. Segundo o autor, o Mamulengo já teve um lado mais subversivo criticando contundentemente formas de poder, no entanto, na época em que se apresenta, é considerado que esse potencial foi subtraído.

> Nada mais existe dentre as expressões artísticas do povo nordestino que já não tenha passado pelo crivo da repressão oficial, depuradas táticas ou acintosamente pelas classes dominantes nos aspectos e/ou elementos que possam atingi-la de uma maneira ou de outra. O que por força da rebeldia popular sobreviveu é tudo o que não pode minar, incomodar ou contestar a cultura das classes dominantes. O que hoje encontramos como fandangos, pastoris, bumbas ou mamulengos- os autos, as danças e o teatro do povo- já sofreram a ação do dominador/repressor, castrando ou transformando os elementos considerados perigosos à manutenção do *status quo* da sociedade dominante (Santos, F., 1979, p. 16)

Uma das formas de opressão que a classe mamulengueira passou foi a cobrança de uma taxa realizada pelas delegacias para se apresentar em espaço público. Os preços dessas licenças variavam de acordo com cada localidade e, segundo Fernando Augusto Gonçalves Santos, era muito motivado a partir do preconceito dado sobre essa forma de expressão. Havia uma justificativa sobre a necessidade do policiamento por esse teatro supostamente gerar muitas brigas e conflitos, algo entendido pelo livro como apenas um pretexto para cercear o seu potencial (Santos, F., 1979, p. 16). Conforme pode ser comparado com as fontes do século XIX analisadas na segunda seção, essa perseguição policial possui uma longa tradição histórica pairando sobre o ofício. Houve um poder oficial limitando a ação desses grupos e que fez com que muitas informações a seu respeito fossem perdidas com o tempo. No entanto, a pesquisa acadêmica possui o potencial de trazer à tona esse tipo de discussão e conteúdo que podem ser explorados no presente.

Uma característica forte do livro é o debate sobre a emergência e o impacto da televisão na vida cultural das pessoas, o que causou um distanciamento do mamulengo. Há toda uma “indústria cultural” consolidando no Brasil na época em que a obra foi escrita. Em diversos trechos, é destacada a atuação dos novos meios de comunicação de massa como uma forma de entretenimento que consegue a atenção de um maior número de pessoas. Algo que

começa a adentrar com bastante força no próprio cotidiano da vida com o aumento crescente desses equipamentos os quais passam a compor a casa como se fossem mais um móvel da sala.

A partir de uma entrevista com o mestre Antônio Biló, Fernando Santos (1979, p. 101-102) constatou a possibilidade que as novas épocas possuíam em relação a um tempo anterior de realizar bonecos e espetáculos. Era possível trabalhar com uma diversidade de material e recursos que não havia. Entretanto, o público dos espetáculos pertencia a uma classe baixa e sem muitas verbas para sustentar os artistas. Assim, apesar das brincadeiras terem se aperfeiçoado (o que mostra o dinamismo da tradição popular), o dinheiro ganho por essa atividade acabou diminuindo. Para além da concorrência com as demais mídias, outro problema frequentemente associado a esses grupos é o da questão financeira.

Para poder ter uma segurança financeira melhor, muitos mamulengueiros passaram a transformar o seu trabalho de tal modo a incorporar novas dinâmicas para garantir maior retorno econômico. Assim, ao citar o exemplo de Mestre Ginu (Januário de Oliveira), Fernando Santos afirma sobre a necessidade de o artista recorrer a uma produção infantil com teor moralista para justamente atender às demandas de um mercado. Mercado esse que era construído a partir do gosto da população, mas também pela influência dos próprios editais visando direcionar a arte em um determinado sentido.

> É nessa fase de declínio que começa a fazer espetáculos infantis, muito mais para satisfazer um mercado do que por gosto ou intenção. No intuito de agradar e se adaptar às "ajudas culturais", as quais, minguadas e insuficientes, quase sempre burocráticas e cerceadoras, agiam como instrumento de dominação junto à sua arte, muitas vezes castrando sua espontaneidade inventiva, levando-o a inclinar-se por caminhos e posturas que, ao invés de contribuir para o desenvolvimento da arte popular, colaboraram para que se distanciasse de suas origens primitivas.
> Nos seus espetáculos, mostrava todo um lado moralista, em nada compatível com sua vida e sua arte. São espetáculos carregados de um didatismo enfadonho, sem maiores vôos de imaginação, que não repetem o nível dos anteriores e quase nada acrescentam ao seu trabalho (Santos, F., 1979, p.112)

Ainda sobre o mestre Ginu, é dito que o mesmo não teve o reconhecimento a qual merecia quando faleceu em 1977. Houve pouquíssima repercussão na mídia e poucos souberam da perda desse patrimônio cultural. Sobre o fato, o autor do livro conclui com os seguintes dizeres: "*Tremenda injustiça contra quem, durante quase cinquenta anos suados de bonecos nas mãos, levou alegria e riso, mesmo quando no seu coração tinha dor e na barriga o vazio"* (p. 113). Muitas vezes, a precariedade fazia com que esses mamulengueiros não pudessem acessar *status* suficiente para uma vida mais digna e muitos caíram no

esquecimento.

Apesar disso, é importante reconhecer o papel da pesquisa acadêmica de justamente investigar sobre o mundo. Na época em que foi publicado o livro de Fernando Santos já havia uma incipiente comunidade de pesquisadores que puderam discorrer sobre artistas populares como Mestre Zé de Vina, Luiz da Serra, Antônio Biló, Sólon, Otílio e muitos outros. Algo diferente do século XIX em que tal comunidade não havia se formado e que, devido a um princípio civilizacional, tais expressões artísticas não eram sequer consideradas como relevantes para uma análise mais profunda. Como mencionado nos dois capítulos anteriores da tese, é bastante elucidativo das transformações que o Estado Brasileiro passava o fato de alguns artistas como Cheiroso ou Ginu serem destacados e outros como Joaquim Duarte Telles terem sido negligenciados pelos estudos da época. Essa negligência cobra os seus custos até os dias atuais em que Telles continua sendo uma figura com pouco conhecimento. Há que se pensar na enorme quantidade de outras personalidades que até poderiam ter feito algum sucesso entre os seus pares, mas foram completamente esquecidos pela marcha do tempo.

Isso, contudo, não significa que a obra de Fernando Santos tenha as suas limitações. Na análise histórica realizada sobre as origens desse tipo de teatro foram pouco mencionadas a presença negra e as influências da cultura africana. A linha cronológica estabelecida leva em consideração a tradição dos presépios medievais e toda uma religiosidade católica. Entretanto, não é mencionado que dentro dessa tradição, no Brasil, havia muitos aspectos relacionados à música ou dança de origem africana. Isso foi discutido na segunda seção da tese, em que, a partir de notícias de jornais do século XIX, foi possível constatar a ação da cultura afrodescendente. Grande parte da pesquisa de Fernando Augusto Gonçalves Santos sobre essa parte do livro foi realizada a partir da menção de outras obras sem se aprofundar na documentação primária sobre o tema. Assim, pode-se concluir que ainda havia um precário desenvolvimento dos estudos relacionados ao passado do teatro de bonecos.

Apesar de tal ausência, não se pode negar a importância desses estudos para um entendimento maior sobre os mamulengos. Tal trabalho constituiu-se como uma referência para os que almejam investigar sobre o teatro popular pernambucano de bonecos. Suas reflexões embasaram muitas outras e ainda merecem ser levadas em consideração. Nas últimas páginas, o autor lança olhares aos possíveis futuros que o mamulengo poderá ocupar.

Quais serão os próximos momentos da história do mamulengo? Podemos afirmar que

> ele retomará seu público e o caráter de expressão teatral dos anseios e alegrias do povo? Até onde resistirá sem que se amolde de todo às consequências da dominação e pobreza que lhe são impostas? Sobretudo, resta-nos uma indagação mais séria, motivada pelo momento atual da política cultural do país com relação à preservação das manifestações artísticas do povo: até onde as autoridades culturais estão dispostas a dar um apoio honesto e consequente ao mamulengo, fugindo às intenções atuais de transformá-lo em mero produto turístico, vendável em atraente embalagem aos consumidores do turismo interno, passando a respeitar-lhe a integridade como teatro de bonecos popular dentro do seu habitat natural e liberto das amarras que o cerceiam? (Santos, F., 1979, p. 186)

É interessante comparar este trecho do livro de Fernando Santos com a análise realizada sobre o teatro popular feita por Olga Obry em "O Teatro na Escola". Em vez de uma perspectiva teleológica em que o teatro de rua vai necessariamente ser conduzido a um local fechado como acreditava Obry[76], a conclusão de Santos é repleta de pontos de interrogação sobre o que pode ocorrer com ele. O futuro é incerto e depende da forma como o poder público vai agir para salvaguardar esse tipo de patrimônio. Ainda que haja uma denúncia sobre a forma como os agentes políticos têm atuado e o rumo que essa arte tem tomado, isso não significa necessariamente que o mamulengo sucumbirá a um destino imposto pela "marcha da civilização" ou qualquer outro marco temporal. Tornava-se necessário a organização de pessoas interessadas nesse tipo de arte cênica que pudesse interferir e atuar sobre o espaço público.

Neste caso, é preciso levar em consideração reflexões de outros estudos a respeito dos ofícios. Mesmo que haja um sistema de produção industrial imperando, o trabalho do artesão continua existindo até os dias de hoje, adequando-se a todo um mercado. A historiadora Antonia Terra de Calazans Fernandes fez um estudo de caso sobre o ofício dos artesãos na Vila Madalena nos anos 90 justamente para compreender a relação existente entre essa ocupação e um mundo atual que se impõe sobre as suas oficinas.

> São poucas as pesquisas sobre os artesãos e as conceituações teóricas tendem a não explicar a convivência de modos de produção diferentes em um mesmo tempo histórico. Contudo, entre as tarefas do historiador está a de assinalar que as realidades não são homogêneas e nem lineares. São contraditórias, diversificadas, múltiplas e heterogêneas e, neste sentido, é possível explicar a presença do trabalho artesanal hoje e em outros tempos, enquanto convivência e interação com outros modos de vida predominantes, como também é possível pontuar as contradições que conjuga por estar imerso nessas realidades (Fernandes, A., 2017, p. 244).

76 Conforme mencionado na seção 3, segundo Olga Obry, o carnaval estaria sendo substituído pelo teatro fechado. Essa concepção seria uma alusão ao que supostamente ocorreu na Grécia, como se todas as sociedades tivessem que seguir por um mesmo caminho. Tal processo era entendido como uma marca inevitável da civilização. Nesse sentido, a tendência era o desaparecimento de todas as particularidades regionais de um território

O mesmo pode ser dito do trabalho dos mamulengueiros[77]. Eles não desapareceram e, mesmo que tenham os seus desafios para se manter em uma sociedade de massas que produz imagens e formas de divertimento em abundância, esta arte popular continua atuante modificando-se a partir das circunstâncias. Cabe também aos intelectuais compreenderem as complexas dinâmicas dessa arte em suas diversas dimensões e não configurar juízos de valores como maior ou menor autenticidade. Toda prática cultural está sujeita às influências do mundo ao seu redor[78].

A obra "Mamulengo: um povo em forma de bonecos" é uma contribuição teórica sobre o boneco popular e que destaca importantes aspectos da cultura. Outro aspecto a ser considerado é o fato de tal livro, conforme pode ser compreendido pelos seguintes dizeres, ser uma pesquisa assumida pelo próprio campo da Arte e não um por um outro Campo como o da Sociologia ou Antropologia. Pessoas formadas em Arte passam a pesquisar de forma acadêmica e produzir escritos para serem publicados.

> De início cremos ser importante salientar que esse trabalho de pesquisa é tarefa assumida por um artista, também mamulengueiro, e não por um cientista social, um folclorista ou mesmo um jornalista.(…) Somos mamulengueiros analisando e falando de mamulengueiros, sem contudo, é claro fugir ao rigor dos fatos e dos documentos, e tendo sempre em conta, com inteira consciência, o fato de sermos artistas de outra classe social procurando compreender o significado, os códigos e sobretudo o drama de artistas de classe inferior à nossa.
> Como já dissemos, não somos cientistas, e queremos que fique bem claro que a importância deste estudo é algo que nos inquieta de verdade. E, se capazes não formos de apresentar o mamulengo sob um campo de visão cientificista, tratamos de fazê-lo, com todo o rigor de documentação, do ponto de vista artístico e humano, onde por vezes se interpõe, fugindo ao nosso controle e vontade, o fator emocional, pois antes mesmo de que pretendêssemos ser especialistas na matéria, somos homens e somos artistas (Santos, F., 1979, p.12-13).

Há, contudo, uma certa reticência em assumir a pesquisa como uma produção científica. O Trabalho de Fernando Santos, embora não se assume como um, possui todo um

77 A preocupação com o lugar do teatro de bonecos a partir do advento de outras formas de comunicação de massa não é uma exclusividade de Fernando Santos ou dos intelectuais brasileiros. Em uma adaptação do artigo de Émile Copfermann da revista Théâtre Populaire publicado na edição 34 da revista Cadernos de Teatro, está escrito: "*Se o nosso século presenciou a eclosão de formas de expressão desconhecidas até então (cinema, rádio etc.) isto não aconteceu sem que outras formas, de essência mais popular, reflexo de um folclore autêntico, fossem abafadas*". A ideia de "autenticidade cultural" faz com que se crie a ideia de uma modernização que se opõe ao tradicional, contudo pesquisas mais recentes tendem a perceber como tais dinâmicas encontram-se de forma imbricadas.

78 Isso pode ser compreendido a partir de teóricos da própria época. Contrariamente a uma perspectiva de que o teatro de bonecos estaria fadado à extinção devido à cultura industrial de massas, em 1958, Willy Keller acreditava de que a arte estaria vivendo uma fase de progresso: "*O teatro de bonecos que aparentemente estava condenado a perecer com a aparição do cinema e do rádio, está numa fase de extraordinário desenvolvimento. A ciência e a educação contrataram os serviços dos pequenos artistas para os seus fins específicos. A arte popular, em sua constante renovação, tem no teatro de bonecos uma fonte inesgotável de beleza e alegria, não só para crianças como também para adultos*" (Keller, 1958, p.59).

rigor de coleta de documentações e informações que poderia caracterizá-lo como algo científico. Ainda que se possa dizer sobre o seu *status* de artista, o escrito divulgado não é propriamente um objeto de arte, mas uma pesquisa sobre o mamulengo. Tal ideia pode ser associada a uma visão deturpada sobre o próprio significado de ciência, como se esta fosse caracterizada pela total objetividade e como se não houvesse espaço para interpretações e considerações pessoais do próprio pesquisador. Ainda que as ciências humanas possam ter sido as primeiras a realizar reflexões sobre a falsa pretensão de uma ciência positivista do século XIX, mesmo as mais "duras" fizeram a sua contribuição para discorrer sobre o tema.

A partir de uma perspectiva temporal, a história da ciência produziu diversos debates e pensamentos sobre como o contexto social interfere na produção científica e como dependendo de situações bastante específicas algo pode ser considerado científico ou não. Muitas teses que tinham amplo respaldo em uma determinada época acabaram sendo rejeitadas no futuro e outras, que eram negligenciadas em sua origem, passaram a ser bem aceitas pelo restante da Academia[79].

Um exemplo disso é a teoria poligenista que considerava a existência de diversas raças humanas, com cada uma delas tendo uma origem diferenciada. Essa teoria era amplamente aceita pela comunidade científica do século XIX e se contrapunha à teoria monogenista. Esta, por sua vez, defendia um único momento de surgimento da espécie humana e que essa teria imigrado para os diversos locais do Planeta. A teoria monogenista era defendida, sobretudo, por cristãos que supunham um ato criador de Deus e uma humanidade advinda de uma linhagem traçada por Adão e Eva. Novas descobertas a partir da arqueologia e da genética contribuíram para que as teses poligenistas perdessem força e a que era considerada religiosa ganhasse maior vulto (Barreto, 2006; Trigger, 1973). Contudo, essa transformação de pensamento não derivou somente das conquistas científicas. Há que se pensar também que a concepção de várias raças humanas estava também arraigada em um panorama político de expansionismo militar de nações europeias nos continentes africano e asiático. Tal tese "científica" servia como uma ideologia de sustentação do domínio europeu (entendido como uma raça superior) perante os outros povos que, supostamente, possuiria uma natureza diferenciada. Não é à toa que tais ideias de superioridade só passaram por uma revisão

79 O mundo, inclusive, pode comportar ideias antagônias entre si e isso não significa que uma está "à frente" de outra, como se houvesse uma linha evolucionista que indique o "atraso" ou o "avançado". Elas podem estar presentes em um mesmo tempo histórico, ainda que em espaços distintos. Os anos 40 do século XX, por exemplo, registram ao mesmo tempo o nazismo na Alemanha e o socialismo na União Soviética. Ainda assim, tais fenômenos políticos devem ser explicados como uma realidade própria de seu tempo.

profunda após a derrota do nazismo na 2ª Guerra Mundial e dos processos de independência na África e Ásia.

Ou seja, a história do pensamento científico não é dada somente a partir de uma sucessão de triunfos de seres geniais que desvendaram os mecanismos de funcionamento do mundo. Há um cenário político-social a ser levado em consideração e que põe em xeque a suposta total objetividade da ciência. Isso, contudo, obviamente, não deve ser um pretexto para considerar que qualquer tipo de declaração pode ser considerado como válida perante a comunidade científica. Isso permite que se enxergue um cenário muito mais vasto do que somente a biografia individual dos pesquisadores e de que a ciência é muito mais complexa do que a simples busca por uma impessoalidade. O mesmo pode ser dito sobre o objeto de estudo da presente pesquisa, a ciência da arte, mais especificamente, o da arte do teatro de animação. Por isso, faz sentido compreender uma história social da produção da ciência sobre esse Campo e como há toda uma realidade político-econômica que impacta diretamente esse exercício intelectual.

Tal Campo estruturou-se de forma recente no Brasil e ainda mais recente é o fato da animação ser entendida como um tema a ser explorado a partir da documentação e fonte. Isso explica em partes a posição incômoda existente entre alguns pesquisadores do Campo em sua relação com arte e ciência.

Jorge Dubatti aponta para o perigo de se considerar uma oposição inconciliável entre arte e ciência, como se uma anulasse a outra. Ao mesmo tempo, um outro equívoco seria considerar essas duas instâncias como uma só, como se a pesquisa artística fosse equivalente à científica. Elas possuem suas próprias características e autonomia, ainda que possam trazer diálogos entre si.

Há um receio de que adotar uma postura científica pudesse restringir a liberdade na escrita e o desenvolvimento de ideias. Ainda que, de fato, seja preciso se atentar para as normas de uma determinada comunidade científica, ela possui uma potencialidade distinta do saber artístico e que, justamente por essas regras, pode trazer horizontes de descoberta do mundo ao redor. Trata-se de explorar uma nova linguagem que não pode ser entendida apenas como limitadora (e como se houvesse alguma linguagem que não tivesse suas limitações). Como afirma Jorge Dubatti, a arte pode ser o objeto de estudo da ciência e, a partir disso, trazer reflexões de extrema relevância. Com o teatro, não é algo diferente.

> nem pelas ciências naturais nem pelas ciências exatas ou, ainda, pelas ciências sociais, mas pelas ciências da arte que, se em certas zonas possuem conexões, realizam empréstimos e se sobrepõem umas às outras; em outras, se diferenciam em seu alcance e suas possibilidades. As ciências sociais não podem pensar tudo aquilo da arte que ultrapassa os marcos sociais; as ciências naturais não podem exceder os marcos das ciências da vida (neurologia, fisiologia, anatomia etc.). Para compreender a arte, todas elas precisam dos conhecimentos produzidos pelas ciências da arte. Estas se ocupam do espectro totalizante dos problemas da arte, e, sendo o teatro uma das artes, as ciências do teatro se incluem nas ciências da arte e, ao mesmo tempo, possuem traços específicos.
> Nas ciências do teatro, as construções científicas da semiótica (teatral e/ou literária), da linguística, da Poética, da antropologia teatral, da sociologia teatral, da etnocenologia, entre outras, oferecem, em leque, um multiperspectivismo sobre o objeto estudado. Em sua historicidade, cada uma dessas construções científicas possuem desenvolvimentos diferentes e, assim, acarretam diferentes concepções do teatro, recorrem a métodos diferentes e enfrentam problemas distintos e de maneira diferente (Dubatti, 2016, p. 83-84).

Essa relação entre ciência e arte pode ser encontrada não só nos estudos acadêmicos ou nos grupos universitários. Aliás, uma das características desse Campo é que o pesquisador em teatro não costuma se afastar de suas práticas nas áreas de cênicas. Normalmente, a mesma pessoa que produz artigos e livros também está apresentando algum espetáculo ou participando ativamente da organização de peças.

### 4.2.3 “João Redondo. Teatro de Bonecos do Nordeste” (1986), de Deífilo Gurgel

Logo na introdução, Deífilo Gurgel apresenta os principais objetivos do seu livro e o contexto social que permitiu a sua publicação. Embora não se restrinja, segundo o próprio, o público visado é o escolar. Há uma preocupação para que determinados conteúdos sobre cultura popular e teatro surjam no currículo e participem da vivência dos alunos e cidadãos. Diferentemente das obras sobre teatro e educação de Maria Clara Machado e de Olga Obry que estavam direcionadas para educadoras e que pensavam a arte de animação como um meio para ensinar, neste livro o estudo do teatro de bonecos mostra-se como um fim em si mesmo e para os próprios estudantes.

> Este livro destina-se particularmente aos alunos das escolas de 1º e 2º graus. Ele não pretende aprofundar a discussão de questões pertinentes ao João Redondo, mas, apenas, oferecer aos estudantes potiguares/ brasileiros a visão panorâmica de uma manifestação cultural que, não obstante relegada ao esquecimento pelas elites sociais, tem muito o que nos ensinar, em matéria de nordestinidade.
> No Rio Grande do Norte, a Fundação José Augusto realiza, desde 1976, um Encontro Anual de apresentadores de João Redondo durante o qual são levados aos colégios da Capital espetáculos dessa natureza, com os principais apresentadores do Estado.
> A fim de que todo esse trabalho de divulgação, apesar do seu alto significado, não permaneça apenas nos trabalhos e nas palestras informativas, decidimos escrever esta

> plaquete, para a hora da pesquisa e dos textos de classe, tanto quanto para todos aqueles que, fora das escolas, ignoram a beleza e a importância cultural do João Redondo (Gurgel,1986, p.9).

Ainda que se reconheça sobre a importância da preservação desse patrimônio para a composição de uma identidade nordestina, também se destaca que determinadas elites não estão preocupadas em prestar apoio para esse tipo de cultura, não se importando se ela vai desaparecer ou não. Ou seja, há uma dimensão de classe ao tratar sobre a conservação dos saberes. Isso foi discutido, sobretudo, na segunda seção da tese cujo tema era o século XIX, mas, como vem sendo explorado ao longo de todo o trabalho, há uma conexão muito mais intensa da elite econômica brasileira com os valores culturais de países do Centro do Capitalismo. Isso devido à própria organização do país dentro da divisão internacional do Trabalho. A burguesia nacional age como se fosse uma sócia menor das transações comerciais controladas por uma burguesia internacional. Sendo assim, tal elite nacional não possui projeto soberano para o país, mas sim uma espécie de desenvolvimento que age como algo associado e dependente do que ocorre nos países mais poderosos economicamente. Esse aspecto impacta não só as práticas econômicas, como também as que são relacionadas à cultura. Afinal, dentro do mundo que se vive, é essa elite econômica que controla boa parte dos meios materiais para a transformação do mundo. Assim, aspectos de uma cultura nacional, em um contexto de país periférico, tornam-se subvalorizados[80]. Isso apenas se acentua se pensarmos que mesmo dentro do próprio país existem áreas mais próximas ao grande Capital Financeiro e que, por isso, recebem mais atenção do que outras. Enquanto há um eixo sudestino caracterizado principalmente por São Paulo e Rio de Janeiro que possui mais incentivo à produção artística e intelectual, outras como o Rio Grande do Norte carecem de maior apoio oficial.

A carência não significa uma completa ausência de estudos e o simples fato do livro de

80 A diferença da preservação do patrimônio nacional pode ser exemplificada a partir da restauração de duas grandes instituições que foram incendiadas no final dos anos 10 do século XXI: o Museu Nacional do Brasil (Rio de Janeiro, 2 de setembro de 2018) e a Catedral de Notre-Dame (Paris, 15 de abril de 2019). Segundo a reportagem de Luíza Franco da BBC News Brasil, nos dez primeiros dias, a Catedral conseguiu acumular uma quantia de 750 milhões de euros em doação para o restauro. Já o Museu Nacional, em pouco menos de 1 ano, conseguiu arrecadar somente 316 mil reais de doação. Em entrevista com o diretor da instituição, Alexander Kellner, é apontado alguns motivos para tal discrepância como a ausência de uma tradição do mecenato no Brasil, a falta de isenções fiscais e a corrupção do poder público que faz com que os cidadãos desconfiem de qualquer doação. Na reportagem, conclui-se que não há uma elite brasileira que tenha a mesma preocupação com a cultura nacional do mesmo modo que na França. Importante destacar que esses valores se tratam de doações e não do total de verbas destinadas à reconstrução dessas instituições. No Brasil, o Ministério da Educação e o Ministério da Ciência e Tecnologia liberaram uma quantia muito maior para o restauro. Isso, contudo, não descaracteriza a diferença de tratamento da sociedade civil para com o seu patrimônio.

Deífilo Gurgel ter sido publicado revela os esforços para que o João Redondo não seja relegado ao esquecimento. É importante também registrar as instituições associadas a essa publicação como a Fundação José Augusto, que organizava encontros anuais para a apresentação de espetáculos e para o estudo e pesquisa da arte. Ou seja, não se limitava apenas à produção artística, mas havia também a preocupação da formação de um conhecimento de outra ordem e na catalogação de experiências.

> A partir de 1976 a Fundação "José Augusto" realiza anualmente, no segundo semestre de cada ano, um Encontro de Mamulengos do Nordeste, não só como forma de preservar e incentivar esse fenômeno da cultura popular nordestina, mas, igualmente, como uma maneira de desenvolver no Rio Grande do Norte os estudos sobre o João Redondo.
> Inicialmente, essa promoção teve mais um caráter de animação, apresentando ao público natalense grupos de bonequeiros não só do Rio Grande do Norte, mas igualmente da Paraíba e Pernambuco, além de marionetes do Sul, como o grupo do Circo "Mal-me-quer", que aqui esteve nos primeiros anos da promoção.
> A partir de 1979, porém a filosofia do Encontro foi alterada e passou-se a desenvolver paralelamente um trabalho de documentação e estudo do João Redondo, com prevalência para os apresentados do RN.
> Calungueiros de todo os estados foram convocadores e, hoje, quinze deles encontram-se devidamente cadastrados na FJA, número que se amplia anualmente, com a identificação e o registro de novos artistas.
> Simultaneamente, as apresentações que a princípio se restringiam ao auditório da Fundação José Augusto e ao palco do Circo da Cultura foram levados aos Colégios da Capital e no ano 1985 foi realizado o Encontro de Mamulengos do Nordeste na cidade de Mossoró, pela primeira vez.
> Hoje, podem-se sentir no Estado as consequências desses Encontros de Mamulengos. Estudiosos como os Professores Franco Jasiello e Iramar Araújo dedicam-se ao estudo e à divulgação do fenômeno, com livros publicados e premiados; os Colégios da Capital, pelo hábito de verem anualmente espetáculos dessa natureza, passaram a contratar mamulengueiros para as suas festas cívicas ou promoções culturais, sem falarmos da valorização dos artistas, caso de Chico Daniel, contratado pela Secretaria de Educação da Capital, para um programa de divulgação do João Redondo junto às Escolas.
> Deve-se ressaltar que todo esse trabalho contou, desde o início, com o patrocínio da FUNARTE e, posteriormente, do INACEN, órgão do Ministério da Cultura (Gurgel, 1986, p.39).

Almeja-se influenciar o ensino básico a partir do contato estabelecido com as escolas da região. Trata-se de evocar uma educação que tenha relação com as coisas que acontecem no próprio ambiente local e com a realidade dos alunos. Fazer com que as pessoas conheçam determinadas práticas é também uma forma para que elas criem familiaridade e passem a cuidar delas como se fossem algo pertencentes ao seu próprio ser. Trata-se de fortalecer elos entre a comunidade e cultivar saberes que não estão dentro de uma lógica eurocêntrica.

Como o próprio trecho destacado indica, catalogou-se nomes de artistas, de tal modo a fazer com que eles tenham uma participação ativa tanto no presente (atuando em espetáculos

e eventos) quanto também para a formação de uma memória. O registro trouxe nomes como Antônio Gordo (Manuel Antônio de Melo), Chico Rosa (Francisco Rocha do Nascimento), Garrafinha (Manoel Laurentino dos Santos), Bilino (Umbelino João dos Santos), Miguel Relampo (Miguel Soares de Assis), Antônio Relampo (Antônio Soares de Assis), Vicentão (Vicente Bezerra da Silva), Antônio Pequeno (Antônio Pedro da Silva), entre outros. Como já mencionado, tal preocupação de registrar essas personalidades não foi algo corriqueiro e esteve ausente por muito tempo. Ainda que esses nomes não constituam como algo conhecido pela maior parte da população, continuam em um status de reconhecimento muito maior que artistas de tradição popular do século XIX e início do XX.

Há um reconhecimento da importância desses teóricos para a divulgação desses espetáculos e, para que os seus objetivos possam ser melhor alcançados, foi necessário uma série de órgãos públicos como a Secretaria de Educação, o FUNARTE e o INACEN. O estudioso não surge somente a partir do seu desejo pessoal. Como qualquer outro trabalhador, é preciso dos meios materiais para que ele seja plenamente operante. A metáfora da "Torre de Marfim" como o lugar ideal em que os intelectuais analisam a sociedade esbarra em fatos concretos como a remuneração do seu ofício, o tempo disponível, o acesso à informação, a estrutura dada para que cada um possa divulgar os dados e reflexões sobre o tema. Para que esse conhecimento não fique restrito a um grupo privilegiado, é necessário um aparato público que possa manter e preservar esses saberes de um modo coletivo e prestar apoio a esse profissional.

Tais instituições não contribuem somente para o trabalho do intelectual e pesquisador. Eles podem prestar apoio às diversas manifestações artísticas que a sociedade produz. Algo reconhecido, principalmente, no meio urbano.

> No interior, onde ainda reside o grosso dos nossos mamulengueiros, os espetáculos se realizam sob diversas formas: sob contrato, para o artista atender a um chamado de fazendeiro ou pequeno comerciante, ou, sob a responsabilidade do próprio bonequeiro, conseguindo um salão, cobrando ingressos.
> Na capital (caso particular de Natal), os espetáculos são muito raros e se realizam comumente, sob o patrocínio de órgãos culturais, colégios, Universidade (Gurgel, 1986, p. 13).

Inclusive, o livro cita o pesquisador José Bezerra Gomes em seu trato com o teatro popular de bonecos e ao documentar o trabalho do mamulengueiro Sebastião Severino Dantas Bastos. Tal pesquisa foi apresentada no I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro em 1951. Com o auxílio da prefeitura de Currais Novos, foi possível, inclusive,

fazer com que esse artista pudesse ir à Capital para apresentar os seus espetáculos. Lá, segundo Gurgel, foi aplaudido pelo próprio presidente Getúlio Vargas[81].

Em 1975, essa mesma tese de José Bezerra Gomes foi publicada pela Fundação José Augusto (a mesma que patrocinou os eventos que deram origem ao livro de Gurgel) e lançada pela II Festa do Folclore Brasileiro, em Natal, que, por sua vez, foi promovida pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Em 1981, foi homenageado por Deífilo Gurgel no VI Encontro de Mamulengos. Em "João Redondo. Teatro de Bonecos do Nordeste", há um reconhecimento do pioneirismo de José Bezerra Gomes apontando que a apresentação das ideias principais de sua tese já teria ocorrido nos anos 50, enquanto os trabalhos de Altimar Pimentel e de Hermilo Borba Filho teriam sido publicados a partir dos anos 60 (Gurgel, 1986, p. 37).

O fato de não ter sido tão reconhecido e pouco mencionado nas bibliografias posteriores se comparado aos outros autores é algo que merece uma reflexão. Para além de não estar tão presente no eixo sudeste (algo que influencia, mas também não é um fator determinante já que Altimar Pimentel era paraibano), algo que pode ser elencado enquanto hipótese é a questão da época histórica. Nos anos 50, o Campo Acadêmico no Brasil ainda estava se consolidando e não possuía bases tão consolidadas se comparada a uma época posterior. Como foi analisado, na década de 50 havia uma predominância maiores de estudos vinculados ao teatro de bonecos e educação com obras como o de Maria Clara Machado, Olga Obry e Maria Helena Góis e que ocupou grande parte das reflexões sobre essa arte. Foi só depois, nos anos 70, que os estudos de bonecos de José Bezerra Gomes foram publicados, quando já haviam outros em formato de livro nos anos 60. Há que considerar também que o seu reconhecimento maior foi enquanto escritor de ficção e não tanto na área de estudos de cênicas.

Diante disso, pode-se perceber questões sobre a falta de uma memória histórica diante

81 Ainda que não se possa saber ao certo a forma como tal celebração ocorreu, é bastante exemplar o fato de Getúlio Vargas estar presente em um evento sobre folclore e cultura popular brasileira. Há toda uma remodelação da estrutura do Estado Brasileiro ocorrido nesse período comandado por Getúlio Vargas em que o país reconheceu um surto de industrialização e um aumento de sua capacidade produtiva. Esse aumento permite que a nação conheça uma autonomia maior perante os interesses de um sistema mundial vigente na época. Enquanto os países europeus enfrentavam-se durante as Guerras Mundiais, o Brasil teve que produzir os insumos que antes importavam. Ainda que isso não significasse um completo projeto de soberania, tratava-se de um reposicionamento do Brasil no Concerto das Nações. Isso fez com que a própria Nação começasse a olhar para suas práticas culturais com um afinco maior do que havia no século XIX. Assim, o fato de haver um Congresso sobre o Folclore, em que o Presidente da República participava e que recebeu um teatro de tradição popular com aplausos, não pode ser compreendido apenas como um simples acontecimento. Faz parte de todo um momento histórico de transformação de como esse tipo de arte passou a ser visto pelos dirigentes do mundo político.

da própria produção científica sobre o Campo. Muitos estudos já realizados acabam sendo ignorados por não ter tido uma repercussão inicial tão favorável. Um olhar sobre a história dos textos pode contribuir para que antigas obras sejam postas em debates e refletidas no contexto atual. Isso é importante porque rompe com uma tendência de se considerar a pesquisa nova como sempre a mais relevante dentro do cenário atual e como se os estudos pretéritos fossem legados a simplesmente a um arquivo morto sem que, ao menos, realize um debate crítico.

Isso é apontado por Roberto Schwarz (2007), que percebe o quanto a Academia, muitas vezes, endossa um certo "modismo" diante da novidade de uma corrente teórica. O problema ocorre quando todas as outras correntes deixam de ser consideradas como relevantes diante dessa que surgiu sem que ao menos houvesse explicações para as supostas superações destas. Assim, uma grande gama de estudos passa a ser ignorada simplesmente por não estar vinculado à corrente "da moda" e o próprio debate acaba se perdendo diante de uma homogeneização da Universidade. Mesmo a partir da discordância, poderia haver um diálogo frutífero entre distintos modos de pensar, mas até isso pode acabar sendo interditado.

Além do mais, o desprezo pelo passado e fascínio pelo novo contribui para que a própria pesquisa acadêmica perca muitas de suas bases e afirmações já ditas sejam "vendidas" como grandes novidades por não possuir o referencial histórico. Logo, a ciência pode culminar em um grande ciclo de dizer as mesmas coisas modificando somente superficialmente para aparentar ser mais nova do que realmente é e com poucos verdadeiros avanços. O estudo da história das ciências permite justamente evitar esses tipos de precariedades que podem ocorrer[82]. O resgate da obra de José Bezerra Gomes realizado por Deífilo Gurgel é um algo que merece ser reconhecido pela sua importância de não deixar que uma pesquisa desapareça.

O próprio livro de Deífilo Gurgel também pode ser compreendido como uma forma de fazer com que o conhecimento sobre o João Redondo não desapareça. Trata-se de um estudo que também visa partilhar para toda uma comunidade a presença dessa expressão artística.

### 4.2.4 "Teatro de Formas Animadas" (1989), de Ana Maria Amaral

Conforme foi discutido anteriormente, a obra de Ana Maria Amaral constitui-se como

82 Esse é um problema que persiste atualmente em muitas áreas da Academia em que não é realizada uma apropriada análise histórica de sua própria produção.

um marco importantíssimo para a pesquisa acadêmica na área. Trata-se de um estudo fomentado a partir da Universidade, gerando reflexões filosóficas e históricas sobre uma categoria que vai para além do boneco. A tese é dividida em três partes: Parte I- A Máscara, Parte II- O Teatro de Bonecos e Parte III- O Teatro de Formas Animadas. Em todas elas, há uma contextualização histórica retomando, inclusive, eras anteriores ao teatro moderno e com uma comparação sobre o que havia no ocidente e no oriente. Assim, são apresentadas diversas manifestações de arte e cultura em que a técnica da animação era utilizada e que, como a própria autora afirma, podem ser encontradas desde os primórdios da humanidade. Essa visão panorâmica traz consigo também discussões sobre os significados dos usos dos objetos, técnicas de manipulação, artistas e companhias, sobre a estética e a visualidade da cena e muitos outros elementos que compõem os espetáculos.

Ana Maria Amaral considerou o Teatro de Formas Animadas como uma espécie de evolução do teatro de bonecos. Tal entendimento justifica o fato da presente tese ter se iniciado com as discussões referentes ao teatro de bonecos para que só depois possa haver uma análise sobre a animação de uma maneira mais ampla. O teatro de sombras e o de máscaras também possuem uma história longínqua, de tal modo a não se saber ao certo qual modalidade teria vindo primeiro. Todavia, o que é importante ressaltar é que as discussões e reflexões sistematizadas em livros e oficinas partiram primeiro do boneco e depois foram incorporando outras possibilidades de animação. Isso é perceptível pelas propagandas de jornais dos cursos referindo-se ao teatro de bonecos, mas, em sua grade curricular, possuíam conteúdos sobre máscaras, fantoches e sombras. O debate de substituição para um termo mais amplo do que teatro de bonecos já estava ocorrendo antes do livro de Ana Maria Amaral, mas este auxilia na demarcação de posições.

> A maioria das pessoas associa esse tipo de teatro à ideia de um boneco pseudo-homem. Hoje, com a tendência à abstração das formas, o termo teatro de bonecos não diz muito. Falar em teatro de animação parece mais adequado. A explicação está no fato de que é possível animar qualquer objeto. A alma da forma a ser animada é o próprio animador. Pode-se até não ter objeto nenhum e criar-se a animação com as próprias mãos. Tudo depende dessa autodescoberta do corpo. (O Teatro de bonecos, 1977, p. 9)

Esse estudo de Ana Maria Amaral contribuiu para a formação de um Campo Acadêmico em torno da categoria de “Formas Animadas”. Algo que, como a própria autora afirma, fazia pouco tempo na qual a própria arte estava em construção: “*O teatro de formas animadas vem-se desenvolvendo nestes últimos dez anos, mas só começou a se tornar mais*

*conhecido nos últimos quatro ou cinco anos*" (Amaral, 2011, p. 244). Ou seja, havia pouca bibliografia sobre o tema a qual poderia servir como suporte e muitas de suas análises estavam sendo trazidas de modo inédito para muitos outros interessados, ainda mais se pensado para o público brasileiro. Analisam-se as obras e textos sobre a animação sendo a maioria deles, pela própria história do desenvolvimento da arte, provenientes da Europa. Isso, contudo, não significa que não houvesse algum esforço para trazer tais debates para o universo brasileiro e até mesmo usar de exemplos presentes dentro do âmbito nacional. Para além da bibliografia sobre o teatro propriamente dito, há também referências a outros campos como o da psicologia e o da antropologia. Claude Lévi-Strauss, por exemplo, é citado ao tratar sobre os aspectos rituais de sociedades indígenas que utilizam máscaras. O estudo de Ana Maria Amaral incorpora, portanto, uma perspectiva multidisciplinar.

São trazidas discussões sobre artistas reconhecidos como Jerzy Grotowski, Alfred Jarry, Gordon Craig, Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, entre muitos outros. Estes contribuem para o debate à medida que se afastam de um tradicional teatro de ator e passam a incorporar de modo mais forte a visualidade em suas obras. Rompe-se com uma certa ênfase na dramaturgia escrita e outros fatores são incluídos para além da declamação do texto. Pode-se afirmar que tais discussões estão na esteira do que se convencionalmente denominou como "teatro contemporâneo" ou "teatro pós-dramático" (Lehmann, 2007; Carlson, 2015; Ryngaert, 2013). Isso, contudo, não surge do nada e se constitui como um processo cujos marcos são as vanguardas artísticas do início do século XX como o futurismo italiano e russo, dadaísmo, surrealismo, entre outros.

No livro, são mencionados também grupos e companhias profissionais como o Bread and Puppet, Mummenschanz, Putxinelis Claca e artistas como Sergei Obraztsov, Jean Paul Hubert, Albrecht Roses, Yves Joly, Bjorn Fuller, Peter Waschinsky, entre outros que foram influentes na arte da animação. Tais personalidades e grupos se destacaram internacionalmente, tornando-se referência não só para os seus países de origem, como também para muitos artistas e intelectuais brasileiros. A própria Ana Maria Amaral realizou um estágio no grupo Bread & Puppets, dirigido por Peter Schumann, antes de inaugurar a tradição acadêmica de pesquisas no Brasil, algo que decididamente a impactou e influenciou sua produção teórica e artística.

Essa experiência artística internacional e o contato que passou a estabelecer com as novidades do mundo[83] a permitiu escrever uma obra como "Teatro de Formas Animadas".

83 Importante ressaltar que este olhar atento às novidades do mundo não aconteceu apenas no momento de

Obra essa que teve um impacto por ser uma das primeiras desse gênero no Brasil. O seu pioneirismo é destacado em diversas notícias de jornais[84] que reportam o período em que a tese é convertida em livro. O simples fato da imprensa ter noticiado sobre tal publicação mostra a força que ela teve, afinal essa é uma visibilidade que muitos outros livros não conseguem obter. A originalidade de ser uma obra acadêmica de uma doutora formada sobre um tipo de arte que até então tinha sido pouco explorada nos meandros do Ensino Superior pode explicar tal força.

> A novidade da doutora em teatro de formas animadas
> A Editora da Universidade de São Paulo acaba de lançar um livro de interesse para arte educadores e principalmente para o pessoal de artes cênicas. É "Teatro de Formas Animadas", de Ana Maria Amaral.
> O livro, 316 páginas, ilustrado, é a primeira grande síntese realizada em português, organizando todas as transformações, experiências, terminologia, processo de criação e discussão desta forma teatral que vem crescendo no Brasil nos últimos anos.
> O Teatro de Formas Animadas trabalha com máscaras, objetos e bonecos. Ele não se expressa através do corpo do ator, do racional, do concreto, das palavras, das ações, do dizível. É linguagem de forma e do movimento, das metáforas, dos símbolos, através dos mais se manifestam a energia e o enigmático, diz a autora.
> Para desenvolver estas ideias Ana Maria Amaral tece amplo painel da história e das técnicas deste teatro, contando como se uniram máscaras, bonecos e objetos em toda a história do teatro, de Bali à Grécia Antiga, do teatro Nô ao grupo paulista XPTO, passando por Java, Índia, Japão e Europa Ocidental.
> Para a autora, esse teatro responde a uma necessidade muito atual de trazer de volta os símbolos que estão ausentes da vida do homem. Este teatro rompe a dualidade espírito/matéria, e transcende a razão aproximando o homem das fontes de energia. "Pelas transformações que a matéria sofre e pelas evoluções que permite ao espírito, é um teatro de alquimistas, místicos e poetas", escreve Ana Maria.
> (…)
> Segundo Sebastião Uchoa Leite, que apresenta o livro, "Teatro de Formas Animadas", "estando diante de uma pesquisa originalíssima do ponto de vista temático e plenamente desenvolvida pela autora em termos ensaístico e documental. Sobretudo nos chamou a atenção a organização dos assuntos tratados dentro de um prisma muito amplo, tanto do ponto de vista espacial- pois abrange os fenômenos das máscaras, do teatro de formas animadas tanto no Ocidente quanto no Oriente- como de ponto de vista temporal, pois abarca fenômenos diversamente situados enquanto ao desenvolvimento histórico. Boa parte desse trabalho se dedica a correntes modernas na arte das formas animadas, de Alfred Jarry e Tadeusz Kantor.
> Assim sendo, desde logo nos pareceu que seria importante a publicação do livro, que traz uma contribuição considerável à bibliografia brasileira de estudos cênicos e de

construção de sua tese de doutorado. Mesmo depois, ela teve um papel importante em apresentar parte das pesquisas brasileiras para além dos limites nacionais e trazer consigo reflexões de diversos cantos do planeta. Destaca-se o seu papel como uma representante brasileira da UNIMA e, a partir dessa posição, poder consolidar um Campo de Pesquisas. Aliás, o nome de Ana Maria Amaral é reconhecido, inclusive, internacionalmente. Em seu artigo para a conceituada revista *Drama Review*, John Bell (1999) não deixa de a citar como referência de estudo.

84 Foi possível encontrar diversas matérias jornalísticas que tratam sobre o lançamento do livro de Ana Maria Amaral, como a edição de 23 de abril de 1992 do Correio de Notícias (PR) com o título "Mostra de Teatro de Bonecos abre lançamento de livros" e a análise do crítico teatral Edélcio Mostaço no jornal Estado de S.Paulo (1991). Tal texto, denominado "As Formas Animadas no Teatro", aponta o que o crítico considera como os pontos fracos da obra, mas o tom geral é bastante elogioso ressaltando a importância de um livro como esse e o seu potencial de trazer reflexões para a arte do teatro de um modo geral.

> estudos artísticos em geral (A NOVIDADE DA DOUTORA […], 1991, p. 3).

O que distingue a categoria de "teatro de formas animadas" de outras modalidades de artes cênicas é o fato do foco principal, no palco, não ser o corpo humano ou o diálogo falado como seria num tradicional drama. Destaca-se as formas, as imagens, os símbolos e as metáforas. Ele se aproxima bastante das artes visuais e a matéria é colocada como central no espetáculo formado. Assim, como a própria autora afirma, há uma forte vinculação com a arte da performance, já que, como explicado, o animador não é alguém que representa e sim, como um performer, alguém que realiza gestos e ações sem constituir um personagem. Logo, não seria equivocado dizer que o ator-manipulador é também uma espécie de "*performer*" que age com objetos.

Existem diversas particularidades em relação ao universo da animação que o distingue do chamado "teatro de ator". Como é apontado, ainda que se possa estabelecer paralelos, o realismo (pensado como um estilo cênico) não é bem a linguagem do teatro de bonecos. Tornava-se, portanto, estabelecer outros critérios e conceitos para a análise dessa expressão que, embora muito antiga, começava a ser analisada de forma sistemática e acadêmica apenas em um período muito recente da história da humanidade.

Apesar da novidade, dentro do panorama internacional, já era possível identificar diversos debates acadêmicos relacionados ao Campo do Teatro de Animação. Um deles, que foi registrado no livro, trata-se do Colóquio de 1985 ocorrido na região da Cérvia, na Itália. As discussões nele encaminharam-se para o uso do termo "Teatro de Figuras" como modo de designação das expressões cênicas que utilizavam a técnica de animação. No entanto, Ana Maria Amaral não concordava com tais reflexões considerando o termo "Teatro de Formas Animadas" como o mais adequado. Para chegar a essa conclusão, ela fez uma análise a respeito do significado das palavras "forma" e "figura". Ao ser animado, o objeto acaba perdendo muitas de suas características que o compunham ao estar inerte. Para Aristóteles, a forma é justamente aquilo que possui uma substância, um *anima,* o que acaba distanciando do significado do conceito de "figura". Este que, por sua vez, estaria mais associado "*à disposição exterior dos corpos inanimados*". Para o teatro estudado, não se tratava de simplesmente de apresentar elementos inertes no palco, mas sim de seres humanos que, a partir de movimentos, concedia a impressão de vida a objetos, de tal modo que a esses objetos eram conduzidos o protagonismo da cena (Amaral, 2011, p.241-243). Portanto, Teatro de Formas Animadas constituiria, para Ana Maria Amaral, a expressão mais coerente e algo que

se consolidou na atual Academia Brasileira. Os currículos dos programas de graduação e pós-graduação e os textos acadêmicos referem-se muito ao termo “formas” do que “figuras”[85].

Para além de apontar para esse caminho seguido pelas discussões a respeito do Campo que estava em constituição no Brasil, é importante destacar que este Campo também não se ausentava das discussões internacionais. Tratava-se de se manter atento perante o cenário artístico e fazer parte ativamente de diversos eventos que o compunham. Nesta outra reportagem de Marli Ferreira, é revelado que o livro “Teatro de Formas Animadas” teve um evento de lançamento no IV Festival de Teatro de Bonecos de Canela[86].

> Máscaras, bonecos, objetos ou quaisquer outras coisas que possam ganhar vida através da manipulação do homem é considerado Teatro de Formas Animadas. Este é o objeto de estudo e tema principal do livro lançado neste final de semana durante o IV Festival de Teatro de Bonecos de Canela, de Ana Maria Amaral.
> Atriz e bonequeira de muitos anos, Ana Maria Amaral é também docente da USP na disciplina Teatro de Formas Animadas, onde também desenvolve pesquisas sobre o tema. Um registro importante traz a história do teatro de bonecos na história da humanidade, e faz o registro das experiências da autora a partir de viagens aos Estados Unidos (onde morou até 75), Moscou e Polônia (76) e Europa (79). As viagens serviram de subsídio ao livro, que traz também o registro de alguns espetáculos estrangeiros e brasileiros; a situação do TB no leste europeu e Europa oriental, Estados Unidos e Brasil.
> Faz questão de registrar as experiências realizadas na USP, na tentativa de estimular os alunos e universidades a reservarem um espaço dentro das Artes Cênicas ao teatro de animação.
> O registro histórico e técnico de Ana Maria Amaral vem suprir uma das grandes lacunas existentes à formação do bonequeiro, que carece de informações amplas sobre o tema. Ela explica que este registro servirá para evitar o desgaste do registro do artista atrás de soluções que, às vezes, já foram encontradas há 20 ou 30 anos.
> “Às vezes aparecem grupos que pincelam ideias de vários outros trabalhos e apresentam como se fosse uma ideia própria, quando na verdade, tudo isso é resultado de um movimento que chamamos de Teatro de Formas Animadas”, diz Ana. TFA são máscaras, bonecos, objetos, imagens, a mão, a música e o silêncio, ou seja, qualquer elemento que participe da dramaturgia.
> Um exemplar do livro Teatro de Formas Animadas foi doado à biblioteca Municipal de Canela. Na ocasião, Berenice Filippetti, secretária de educação e cultura de Canela informou a aplicação da biblioteca, que terá uma área com bibliografia específica ao teatro.
> (Ferreira, 1991)

85 O termo “Teatro de figuras”, inclusive, foi usado por Olga Obry em entrevistas para jornais nos anos 40. Isso para distanciar de uma concepção de algo somente lúdico que o termo “teatro de bonecos” poderia dar. Entretanto, não foi um conceito tão popularizado no Brasil.

86 Este festival, juntamente com o lançamento do livro, foi citado por Aníbal Pacha (2012, p. 34-35) ao se referir sobre a trajetória do teatro de animação em Belém, Pará. Foi nesse evento que ele e seu colega Beto Paiva adquiriram o trabalho de Ana Maria Amaral. Segundo ele, antes utilizava-se recorrentemente o termo “teatro de bonecos” e só depois do acesso a essa obra, que o termo “teatro de formas animadas” passou a ser usado por ele e por outros grupos da região. Isso influenciou posteriormente não só a produção artística como também a formação de conteúdo de uma disciplina na Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará. Esse é um exemplo da amplitude atingida pelo livro de Ana Maria Amaral e da organização de um Campo de Estudos Acadêmicos ao redor de um conceito.

Para além das considerações sobre a obra representar um importante estudo sobre um ambiente de pouca produção teórica, relata-se sobre a importância das viagens ao redor do planeta Terra para a constituição da tese. Para a formação de um Campo de estudos brasileiros, não se podia ignorar os outros Campos que estavam constituídos em outros países. As formas como eles se estabelecem em outras nações, inclusive, serve de subsídios para que os próprios intelectuais reflitam sobre as possibilidades do que pode se tornar o mundo acadêmico brasileiro.

Ademais, tal matéria jornalística também evidencia uma relação muito presente entre o intelectual e os festivais de teatro de bonecos. O lançamento do livro deu-se no IV Festival de Teatro de Bonecos de Canela, ou seja, o objetivo do evento não era apenas reunir uma produção artística para ser exibida para um público, mas também ser um espaço de divulgação de uma produção teórica-acadêmica. Inclusive, foi fomentado pela própria prefeitura, que concordava que a biblioteca municipal tivesse uma área específica para abrigar uma sessão inteira de obras sobre o teatro de formas animadas. Isso contraria a visão de um cientista apartado do mundo e que os seus atos pouco interfeririam a realidade material. Ana Maria Amaral atuou sobre a realidade de Canela e participou de debates públicos sobre a sua obra, estabelecendo contatos com artistas e interessados sobre esse tipo de conteúdo.

## 4.3 Festivais e Peças Teatrais dos anos 70 até os anos 2000

Conforme discutido no capítulo anterior, os Festivais constituíram-se como uma importante forma de conglomerar artistas e de troca de experiências e aprendizados. Além disso, era um espaço importante para a construção de um campo autônomo para a arte, ou seja, as peças apresentadas não necessariamente estavam a serviço de algo que não fosse a própria arte. Foi a partir deles que haviam discussões sobre as diversas possibilidades que incluíam aspectos para além da educação da criança.

Esse, contudo, é um longo processo e é possível perceber a atuação em conjunto com outras modalidades vinculadas ao público infantil como foi o caso do VI Festival de Teatro de Bonecos de 1975. Ainda que seja muito proveitoso estabelecer contatos entre os mais distintos ramos teatrais, é preciso questionar se tal evento foi propiciado realmente pela possibilidade de intercâmbio de ideias ou se foi devido à falta de perspectivas e estudos em quantidade o suficiente para que o Teatro de Bonecos pudesse se afirmar como algo próprio.

> Em Curitiba, prossegue até sábado, dia 8, o Festival Nacional de Teatro Infantil e VI Festival de Teatro de Bonecos, promovidos conjuntamente com o I Congresso da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos e o Seminário Dramaturgia Infantil. A iniciativa integra o Plano de Ação Cultural desenvolvida pelo Ministério da Educação e Cultura e o Governo do Estado do Paraná. A promoção é da Fundação Teatro Guaíra e da Associação Brasileira de Teatro de bonecos, com a colaboração especial do Serviço Nacional de Teatro, Centro de Criatividade, Fundação Cultural de Curitiba e Colégio Santa Maria.
> Ainda na sessão de encerramento, os grupos participantes do I Festival de Teatro Infantil e de Bonecos fizeram um levantamento das necessidades, problemas e questões comuns e propuseram:
> 1- Problemas de valorização do Teatro Infantil em relação ao Teatro de Adultos: necessidade de atenção ao nível de qualidade e a busca de ligações com a própria comunidade.
> 2- Problema de Dramaturgia no Teatro Infantil e de Teatro de Bonecos.
> Propostas: Cada grupo fazer um levantamento dos textos já existentes em sua região, para colaborar na elaboração de uma pequena bibliografia de Teatro Infantil que está sendo posta pela Associação de Teatro Infantil da Guanabara (ATI), destinada a publicação posterior (envio para o Teatro Opinião, Rua Siqueira Campos, 143, Copacabana, GB, 20000)
> 3- Problema de auto-sustentação:
> a) Instabilidade dos grupos- Sugeriu-se evitar qualquer forma de dirigismo, para não haver estagnação, eliminação de iniciativas e possibilidades de desenvolvimento. Preocupação de descobrir e conhecer valores novos, tentar e testar modificações nesse sentido.
> b) Financeira- Experiência aprovada no Maranhão. Organização de um Clube com contribuições de sócios (possíveis interessados ou aumentos de áreas afins); as contribuições, no caso, são trocadas por ingressos para espetáculos e participação em cursos, palestras e demais atividades.
> 4- Problema de isolamento e carência de orientação técnica; lembrada a possibilidade de troca de experiências e intercâmbio de texto entre os grupos. Numa segunda etapa poderia ser pensada a troca de espetáculos entre as cidades próximas (Conrado, 1974, p. 14).

Apesar da possibilidade da combinação de Teatro Infantil com Teatro de Bonecos ter sido ocasionada devido a frágil consolidação da área de animação na época, não é possível negar que tal evento conseguiu realizar diversas reflexões interessantes e apontar problemas de ambos os campos. A questão da falta de valorização do teatro e de publicações permeiam os dois e evidenciam a hierarquia colocada dentro das Artes Cênicas. Determinados tipos de espetáculos são compreendidos como mais valorosos e passam a receber mais atenção em detrimento de outros. Isso, conforme será analisado, continua impactando até os dias atuais.

Ainda que se tenha eventos com maior ou menor autonomia, nos festivais de teatro de animação, o aspecto educativo[87] jamais cessa por completo e, muitas vezes, era a principal

87 O teatro para a juventude também foi alvo de transformações ao longo do tempo. Tal dinâmica não se manteve inalterável e é possível encontrar reflexões como a da estudiosa norte-americana Sara Spencer (1966). Ela condenava o fato de que muitas histórias para crianças eram moralistas com o "bem triunfando sobre o mal", o que simplificava a realidade. Ora, é função da escola justamente preparar o sujeito para a vida no mundo real e o excesso dessas peças faria com que o indivíduo jamais saísse de um estado de permanente infância. Segundo a educadora, era necessário incentivar a criação de dramaturgias mais complexas e com temáticas mais variadas. Percebe-se a diferença de tom deste texto com os escritos das educadoras dos anos

propaganda para convidar o público.

> A Fundação de Teatros do Estado do Rio de Janeiro, o Serviço Nacional de Teatros e o Serviço Social do Comércio vão patrocinar a realização, de 10 à 20 de março de 1978, na cidade de Petrópolis, um Festival Internacional de Teatro de Bonecos. Esse encontro será caracterizado pela presença de diversos grupos, entre eles do Canadá e da União Soviética, especializados na educação de crianças portadoras de deficiências (excepcionais e surdos-mudos). Serão convidados a tomar parte no Festival todas as instituições que se dedicam à educação e recuperação de crianças para tomarem conhecimento dos novos métodos empregados através de teatro de bonecos (Amorim, 1977, p. 10)

O Festival mencionado trata-se do VII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos, que recebeu uma considerável quantidade de patrocinadores tais como a FUNARTE, o Ministério da Educação e Cultura, o Serviço Social do Comércio (SESC) e a Prefeitura de Petrópolis (Viana, 1978, p.18). Apesar da reportagem de Amorim trazer apenas a vertente educativa, é possível perceber que o evento possuía uma vasta programação contendo diversas reflexões estéticas. A área do ensino era uma das que estavam presentes, mas não constituía a totalidade do Encontro. O Festival não se propunha apenas a exibir espetáculos. Também estava acompanhada de uma estrutura de congresso de tal modo a convidar uma série de pesquisadores a explorar diversas temáticas conforme pode ser visto adiante:

> Além dos espetáculos serão realizados os seguintes cursos e seminários:
> CECÍLIA CONDE- (RJ)- seminário sobre "A música no teatro de bonecos"- ANA MARIA AMARAL – (RJ) Laboratório de "Texto para Teatro Infantil"- PEPE- (RJ)- Seminário sobre "O Panorama do Teatro brasileiro", MARCOS RIBAS- (RJ)- Palestra sobre Teatro ao ar livre, montando um espetáculo com os participantes, que será apresentado nas ruas de Petrópolis, nos últimos dias do festival, PETER ZAPLETAL- do Mississippi Authority for Education Television"- (EEUU)- Conferência relatando suas experiências com bonecas na televisão no MAFET; Serge Rüster e Pato (FRANÇA)- Curso sobre "Animação", Alejandro Bedotti (Argentina)- Curso sobre "A pantomima no teatro de bonecos)", Lee Wallace- (NY, EEUU)- Palestra sobre "Boneco na educação" e Curso sobre "teatro de bonecos" enfocando história, confecção, animação, improvisação, voz, dança e movimento, MARIA AMÉLIA MAGNO DE CARVALHO (BA)- Palestra sobre Animação em teatro de bonecos, ORLANDO MABEL CORDINI DE ROSA (URUGUAI)- Palestra sobre "Treinamento de professores para atuarem com teatro de bonecos", ANA MARIA AMARAL (SP)- Boneco como objeto intermediário e "BREAD AND PUPPET".
> O dalang, Dr. Sutarno- Java: Palestra sobre sua tese de doutorando na "Université de Paris", Le Tôle de la Musique dens les Arts du Spetacle à Java", realizando conferência, com demonstrações do "Wayang no papel do Dalang". Esta conferência será aberta ao público. Alcides Moreno- Diretor da Escola Nacional de Títeres- de Rosário- Argentina (Curso s/ "Aplicação do boneco no ensino", enfocando o boneco como linguagem, boneco como meio de expressão individual e coletivo, relações entre conteúdos e forma de "Interpretação e direção no teatro de bonecos"- fazendo uma síntese do curso dado na ENTR).
> Ciclos de estudo

50, a qual possuía explicitamente um viés maniqueísta. Isso está associado às transformações do próprio teatro infantil dos anos 60/70.

> Quatro serão os Ciclos de Estudos, que terão carga horária de 12 h cada: Teatro de bonecos na Educação, Teatro de Bonecos na Terapia, Teatro de bonecos na Televisão e Teatro de bonecos como espetáculo (VII festival, congresso e exposição […], 1978, p. 8).

Novamente é possível perceber a influência dos países estrangeiros e como o Brasil está inserido dentro de um circuito internacional de estudos acadêmicos. O conhecimento não se dá apenas por uma relação de mestre e aprendiz e outras formas de aprendizado são instauradas. As ciências sociais possuem uma dimensão universal extrapolando os limites dos Estados Nacionais.

Para além das peças teatrais e do congresso, o VII Festival contou com a I Exposição Brasileira de Teatro de Bonecos, de Magda Modesto, e um centro de informações chamado "Tiridá", uma homenagem ao clássico personagem do mamulengo. Tudo isso denota a necessidade de preservação das tradições populares e dos saberes produzidos ao longo do tempo. Outras instituições com suas especificidades vão se assomando na composição de vasto universo do teatro de animação. O arquivo e o discurso acadêmico buscam analisar a partir de perspectivas distintas do que era dado anteriormente sobre esse tipo de teatro. Surgem novos temas de investigação e diretrizes, influenciando até mesmo o entendimento sobre a arte. Como exemplo, ainda sobre o VII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos, foram registrados uma crítica sobre a atuação dos grupos brasileiros e debates sobre o conceito de teatro de bonecos.

> Quanto aos grupos brasileiros que se apresentaram, houve surpresas agradáveis, mas, de um modo geral os espetáculos apresentaram um nível aquém das expectativas. Por outro lado, propositalmente, a Diretoria da ABTB incluiu na programação, mas que, segundo a opinião de alguns, não se enquadravam na categoria de teatro de bonecos. A presença desses trabalhos muito contribuiu para fomentar uma intensa discussão a respeito do próprio teatro de bonecos, sua linguagem, sua especificidade, provocando um cuidado maior para "seu evidente desengajamento do contexto global do teatro" (VII Festival, IV Congresso, I Exposição. Avaliação, 1978)

Havia o desejo de incentivar uma discussão conceitual sobre o termo "teatro de bonecos" a partir de produções artísticas que questionassem a sua clássica definição. Tal nomenclatura passou por um processo de questionamento de tal modo que os teóricos passaram a utilizar outros termos para pensar o tipo de teatro com técnicas de animação, mas que não envolviam o boneco propriamente dito ou que se pensava o boneco em uma versão expandida.

Esses debates não estavam restritos a uma dimensão teórica, mas também influenciavam uma prática teatral. A crítica à atuação dos grupos brasileiros foi bastante

presente na documentação nesse período. Tal característica foi usada, inclusive, para "criar" o chamado "Novo Teatro de Animação". Esse "Novo" era um modo de contrapor com um "antigo" teatro de bonecos pautado por educadores e que não carregava consigo referenciais debatidos na atualidade como teatro contemporâneo, pós-moderno, performativo, entre outros[88]. Surgem uma série de reflexões sobre a visualidade que estavam sendo desenvolvidas em países com uma forte tradição acadêmica em Teatro. Para ter acesso a esses referenciais, era necessária uma prática do ensino não restrita apenas em uma dimensão individual de aprendizagem. A Educação sistematizada ou formal assume, portanto, um papel primordial nessa conjuntura. Simplesmente não é possível estudar esse "Novo Teatro de Animação" sem considerar as influências da Universidade e do Campo Acadêmico.

O VIII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos ocorreu junto ao Congresso da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) em 1979, em Ouro Preto. Dentre as instituições que patrocinaram o evento, é possível encontrar a colaboração da Universidade Federal de Minas Gerais. Algo que merece destaque por ser um novo agente social dentro desse circuito que se forma relacionado ao teatro de animação (VIII Festival brasileiro de teatro de bonecos, 1979, p. 7). As universidades são os lugares por excelência a concentrar estudiosos e a produzir um conhecimento orientado a partir de uma pesquisa acadêmica. Situação essa que se difere das primeiras décadas do século XX e ainda mais no século XIX. Ao longo dos anos 50 e 60 do século XX até é possível encontrar intelectuais fornecendo análises sobre o Campo, mas somente posteriormente que esses intelectuais passam a estar mais associados às Faculdades e Institutos de Ensino Superior. Assim, do estrangeiro não vinham somente notícias de espetáculos ou de ações envolvendo teatro, mas também teorias e reflexões acadêmicas.

A forma como esses novos agentes sociais adentraram a Arte suscitaram debates sobre o seu papel e sua influência na tradição popular. Havia o questionamento sobre a possibilidade de confronto de duas perspectivas de compreensão do teatro. Esses foram alguns dos temas do

88 A chamada modernização do teatro dos anos 50/60 no Brasil foi um processo em que a figura do encenador ganhou destaque sobrepondo ao ator principal. Basicamente, outros elementos de encenação como a iluminação, o som, o cenário e a profissionalização do elenco passaram a ser pensados como uma importância que antes não se tinha. Ainda assim, o texto era a principal linha condutora da organização do espetáculo. Apenas nos anos 80 que esses outros componentes visuais tiveram uma maior autonomia e o conjunto destas peças foi chamado de "contemporâneo" ou "pós-dramático". Segundo Felisberto Sabino da Costa (2016), foi nesse momento em que se começou a explorar com cada vez mais força a potencialidade da animação. Afinal, buscava-se uma experiência maior com as imagens. Isso foi analisada por diversos outros pesquisadores como, por exemplo, Wagner Cintra (2012) ao estudar sobre a obra do Tadeusz Kantor e a materialidade posta em cena.

X Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos, em Curitiba, ocorrido em 1981. Festival esse que contou com a participação do MOBRAL (Movimento Brasileiro de Alfabetização), evidenciando mais uma vez o quanto a questão educativa sempre se constituiu como uma tônica presente nas discussões sobre o boneco.

> Questionamentos muito importantes foram levantados pelos grupos. Como popularizar o teatro de bonecos feito por grupos mais intelectualizados sem ocupar o espaço dos "bonequeiros" populares? Como impedir a espontaneidade e expressão ingênua quando chegam novas técnicas mais sofisticadas? Como utilizar os bonecos na educação formal e informal? Esses, alguns dos assuntos abordados colocados em plenário. A bancada do Mobral abordou o Teatro de Bonecos na Cultura Popular, na Educação, como elemento mobilizador e veículo de Difusão Cultural. Motivo de grande satisfação para a Fundação, foi a constatação de que vem realizando há já alguns anos um trabalho aplaudido por todos os participantes. E, ainda, o fato de que a maioria dos Grupos desenvolvem atividades conjuntas com as Agências Culturais do Mobral nos diversos estados e territórios.
> (…)
> A registrar que durante a realização do Festival/ Congresso de Teatro de Bonecos de Curitiba, ficou acertado um melhor entrosamento entre os representantes da ABTB com os Encarregados Culturais do Mobral nos municípios, na tarefa, de todo louvável, de manter viva e atuante uma modalidade cultural tão rica como o Teatro de Bonecos (O Mobral no festival e congresso de teatro de bonecos, 1981, p.2).

Tais questionamentos não devem ser compreendidos como uma simples curiosidade acadêmica. Os festivais passaram a adotar em seu cerne outros tipos de discussões e associados a esse processo de surgimento do "Novo Teatro de Animação". Os Festivais constituíram-se não só como uma forma de reunir distintas apresentações, mas também como um pontapé inicial para trocas de ideias que, muitas vezes, inclusive, extrapolavam o espaço do palco. Tratavam-se de questões como formação profissional e sobre a carreira na área, como pode ser visto no II Festival Norte-Nordeste de Teatro de Bonecos em Fortaleza.

> O Festival também proporcionou a oportunidade de se discutir e aprofundar questões como a qualidade de espetáculos de bonecos, a profissionalização dos bonequeiros, o movimento bonequeiro em nível nacional, a criação de uma escola formadora de bonequeiros em nível médio à pós-graduação. A Escola Brasileira das Artes do Boneco, ligada à Universidade Popular D. Helder Câmara, em Recife. Este projeto já em fase avançada de estudos, deverá se tornar realidade até o final de ano, se constitui em uma das metas prioritárias na gestão Angela Belfort (II Festival Norte-Nordeste [...], 1988, p. 6-7).

Cabe salientar que muitos desses espaços próprios para a discussão da arte da animação foram proporcionados a partir desses encontros entre os artistas. A formação de um Campo Acadêmico é bastante tributária deles e é importante perceber também o quanto a Academia passou a também influenciar modos de fazer arte. Como já indicado, o chamado

"Novo Teatro de Animação" não pode ser compreendido como apartado da Universidade e de sua produção teórica. Havia a necessidade de construir instituições de aprendizagem e pesquisa para que se pudesse buscar e compreender outros referenciais. Não é à toa que tal Escola estava associada à Universidade Popular D. Helder Câmara e que o aspecto da formação era um tópico bastante discutido no período.

A Escola Brasileira das Artes do Boneco fazia parte da Universidade Popular Dom Helder Câmara e funcionava na Fundação Centro Educativo de Comunicação do Nordeste (CECOSNE). Essa é uma instituição ainda pouco estudada, mas que possuía uma interessante estrutura de ensino orientada para o teatro de bonecos. A Escola continha formação para Ator bonequeiro (era necessário ter o nível de 2º grau), para Educador das Artes do Boneco (necessário ter o 3º grau- formação universitária) e Bonequeiro Animador (para qualquer nível educacional).

A sua estrutura envolvia laboratórios e oficinas para trabalhos experimentais com confecção de material cênico, iluminação, cenário e dramaturgia. Paralelamente, ocorriam encontros com artistas e intelectuais e exposições de bonecos para promover o intercâmbio cultural. O I Curso Internacional de Títeres da instituição possuía uma formação teórica (contendo História da Arte, Antropologia, Cultura das Américas, Sonoplastia para teatro de bonecos e impostação da voz) e um módulo prático de confecção de bonecos a partir de diversos tipos de técnicas. Outro exemplo foi o Encontro da Comissão de Enlace da Unima Internacional, reunindo representantes do continente americano no Recife (Escola do boneco [...], 1989, p. 4- 5).

Havia o esforço para que todo esse movimento que repensava o teatro de animação pudesse se expandir pelas demais cidades do País, algo que não era simples. Mesmo em grandes cidades como São Paulo que possuía uma presença significativa de grupos profissionais vinculados ao teatro de bonecos[89], era difícil organizar festivais.

> Tentamos de todos os modos realizar o I Festival na cidade de São Paulo, mesmo tendo em conta as inúmeras dificuldades necessidades de despertar a atenção do público, da crítica e dos bonequeiros de São Paulo para a importância que o desenvolvimento do teatro de bonecos brasileiro vem gradativamente assumindo. Sabemos o quanto o movimento titeriteiro paulista ainda é incipiente e acreditamos que a realização do FESTIVAL em São Paulo só viria impulsionar o crescimento da prática do Teatro de Bonecos numa cidade de importância decisiva em todos os níveis para o Brasil.
> Infelizmente as instituições governamentais e particulares a quem solicitamos

89 Para compreender o teatro de bonecos de São Paulo, há o livro "Teatro de Bonecos no Brasil e em São Paulo de 1940 a 1980", de Ana Maria Amaral (1994).

> patrocínio não se sensibilizaram com o nosso projeto, obrigando-nos a cancelar por duas vezes consecutivas os preparativos do Festival, gerando para nós os mais sérios problemas e exigido um redobrado esforço da Diretoria que se manteve firme no desejo de realizar o evento. Como consequência o público paulista ficou privado de conhecer uma mostra significativa do teatro de bonecos brasileiro, acarretando-nos um trabalho muito mais intenso a fim de garantir a realização do Festival.
> O Paraná, estado que há muito vem se destacando dentre os outros brasileiros por iniciativas culturais de grande alcance e onde foi realizado em 1974 o IV Festival da ABTB, nos acolheu com o seu apelo e está fazendo o possível para que tudo aconteça da melhor maneira prestigiando nossa Associação e a classe titeriteira brasileira (O Festival, 1981, p.1).

Curitiba é uma cidade que se destacou por organizar eventos relacionados ao Teatro de Bonecos. Em 1966, foi realizado o Encontro n.1 de Teatro de Fantoches e que estava associado a diversas instituições como o Departamento da Secretaria da Educação do Estado do Paraná e a Casa-Museu de Alfredo Andersen. A reunião tinha como proposta reunir amadores e profissionais para a divulgação da arte. Além disso, a partir deste primeiro encontro foi organizado um concurso de dramaturgias para o público infantil. A sua intenção era ampliar o repertório de textos, já que se compreendia que havia uma carência na área. O concurso constituiu-se como um espaço importante para a construção de uma autonomia do Campo da Arte. Afinal eram peças julgadas a partir de seu critério artístico e não com algum outro intuito desvinculado da estética. As especificidades dos concursos serão discutidas mais adiante. Por ora, é importante ressaltar que, a partir dessas reuniões entre artistas, eram organizadas outras ações que extrapolavam o espaço do encontro propriamente dito.

> Em 1966, durante a realização do primeiro Encontro em nossa Capital, ficou estabelecida a realização de um concurso de textos para teatro de fantoches, providência que viria atenuar a grande falta de literatura adequada, estimulando e desenvolvendo os novos valores literários no âmbito de teatro para público infantil. Estruturado e regulamentado, o Concurso de Textos para Teatro de Fantoches foi instituído pela Divisão de Atividades Culturais na Educação do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura de nosso Estado em colaboração com o Teatro Folclórico de Fantoches da Casa de Alfredo Andersen. Inscreveram-se no certame vinte e três textos de autores de diversos Estados brasileiros, os quais concorrem a prêmios no valor de trezentos cruzeiros novos para o primeiro classificado, cem, oitenta e cinquenta cruzeiros novos para os demais classificados (Encontro: teatro de fantoches, 1967, p.4).

Para além deste, na mesma Casa Alfredo Andersen, foram organizados o “Encontro n.2 de Teatro de Fantoches” (1967) e o “Encontro n.3 de Teatro de Fantoches (1968) ” (Fantoches, 1968, p.6). O referente a 1967, inclusive, contou com a presença de Altimar de Alencar Pimentel, o mesmo responsável pelo livro “O Mundo Mágico de João Redondo”. Há uma relação umbilical entre a produção teórica e o desenvolvimento artístico da área. Embora

possuam a sua autonomia para definir ações e objetivos próprios, uma interfere na outra e diversos pontos de contato são estabelecidos. Uma forte produção em espetáculos contribui para chamar a atenção de pesquisadores e esses pesquisadores podem fornecer perspectivas distintas a esses grupos. Assim, embora os festivais não sejam o tema central, torna-se importante analisar esse desenvolvimento na arte na sociedade.

O chamado "Moderno Teatro de Animação" foi se constituindo a partir desses festivais e do contato com novas técnicas. Dentro desse movimento, surgiram peças consideradas como marcos de uma época e que serviram para demarcar posições.

> Pela primeira vez na história dos Festivais será realizada uma Retrospectiva. Nosso objetivo é levar ao público a aos bonequeiros alguns dos mais significativos espetáculos produzidos na década de 70. Evidentemente selecionamos alguns, outros de igual importância estão impossibilitados devido ao tempo em que foram montados, já sem o elenco, bonecos e às vezes, até mesmo o grupo.
> Está confirmada a presença dos seguintes espetáculos:
> 1. Casulo = Palomares
> 2. Só-Riso = Festança
> 3. Laborarte = O Cavaleiro do Destino
> 4. Giramundo = Cobra Norato
> 5. Vento Forte = Lenços e Ventos
>
> Infelizmente os grupos Carreta, Revisão, Navegando e Gralha Azul não puderam atender o convite- teriam que remontar os espetáculos- mas de qualquer forma o nível dessa Retrospectiva estava assegurado e sua realização apresenta o esforço e boa vontade de cada grupo em oferecer numa oportunidade única um conjunto de espetáculo que sem dúvida alguma interagem – cada qual a seu modo- a variedade de expressão e os diferentes significados conferidos ao boneco por grupos que marcaram fortemente a produção titeriteira do Brasil na última década (Retrospectiva, 1981, p. 3).

O espetáculo "Palomares", encenado pelo grupo Casulo, em São Paulo, foi algo bastante representativo desse momento e condecorado com premiações como o Prêmio Mambembe de 1978 do Serviço Nacional de Teatro. Essa peça não foi reconhecida apenas pelo fato de ser dirigida por Ana Maria Amaral, professora da USP que foi essencial para o desenvolvimento de um Campo de Estudos sobre animação no Ensino Superior. A montagem tratava de assuntos delicados na época e, segundo notícias próprias da época, contados de modo inovador: "*O tema, além de forte, é inovador no teatro brasileiro, mas Palomares é pioneiro também porque é teatro de bonecos para adultos*[90]*. Destrói o preconceito de que*

90 Apesar da notícia do jornal demarcar o pioneirismo de Palomares em ser um teatro de bonecos para adultos, tal informação pode ser contestada a partir das produções da tradição popular e das educadoras do início do século XX. Conforme pode ser visto na seção 3, já existiam grupos de teatro que tinham uma preocupação em realizar peças para além do público infantil A peça "Pássaros de Fogo" encenada em 1949 é um exemplo de teatro de bonecos para adultos e que foi realizado por um grupo brasileiro. Discussões sobre origem e marcos são sempre bastante complexas na história, afinal dependem dos critérios estabelecidos para justificar a posição de pioneirismo. Apesar disso, é importante ressaltar que, apesar desses apontamentos, o debate de

*essa forma de expressão cênica é própria para o público infantil*[91]" (Bonecos revivem Palomares, 1979, p. 19). Trata-se de uma peça envolvendo o incidente real ocorrido na vila de Palomares, na Espanha, com um artefato de destruição em massa que foi carregado por um bombardeiro norte-americano. Este chocou-se contra um outro avião e ambos caíram na costa. Embora os artefatos não tenham explodido, os habitantes daquele lugar passaram a sofrer com a contaminação através da radiação emitida. A peça foi montada durante a Guerra Fria, em que o risco de um desastre nuclear era iminente e o colapso ambiental estava em voga nas discussões da época. Havia também uma crítica às autoridades políticas com a figura de um prefeito que, no final, tenta esconder o ocorrido da opinião pública. Os bonecos não estavam na condição de agradar um público infantil ou de suavizar os acontecimentos desta tragédia. Aliás, o fato da população ter sido representada por marionetes pode ser interpretado a partir de uma ideia de controle e da pouca possibilidade de ação dos sujeitos da Vila.

Ana Maria Amaral foi considerada como uma das principais expoentes do Moderno Teatro de Animação. Ela contribuiu para consolidar o termo, a partir de seus textos e para inserir conteúdos específicos sobre o tema nas universidades. Sua produção artística também traz uma série de reflexões e "Palomares" foi identificado, pelos estudos posteriores (Cintra, 2015), como uma peça símbolo de um novo momento de se pensar o teatro de animação e a visualidade que ele assume[92].

O elemento de uma apresentação para o público adulto aparece também na peça "Festança do reino da mata verde", do grupo Mamulengo Só-Riso. Conforme Sábato Magaldi mencionou em sua crítica do espetáculo: "*O mamulengo é, nesses termos, um prazer do*

---

teatro de bonecos para adultos ainda era uma novidade na época para o jornal e que tal elemento foi bastante ressaltado em diversos escritos. Embora se possa questionar a afirmação de ser precursora neste aspecto em específico, não se pode questionar a construção de uma imagem de uma peça com relativo sucesso para um público entendido como diferenciado. Na Ditadura Militar, toda peça de teatro era encaminhada para a Censura Prévia com o intuito de ser avaliada e liberada para uma determinada faixa etária. As censoras Elizabeth Csernik Costa e Lia Reis Dinamarco opinaram para que a encenação fosse para maiores de 14 anos, enquanto a censora Yoshimi Kanayama classificou como imprópria para menores de 10 anos. No final, a autorização da peça ficou para maiores de 10 anos.

91 A exploração de possibilidades teatrais com marionetes que se afastam de algo somente para o público infantil é algo bastante presente na época e que ocorre em diversas regiões do país. Em uma notícia de 1978, é possível encontrar o trabalho do "Teatro de Bonecos do Sesc" no Acre. A sua origem está associada a um curso promovido pelo Teatro Nacional de Marionetes do Chile, o que evidencia que a influência de um novo tipo de fazer teatral não parte somente de países do Norte Global (embora estes sejam, de fato, a principal referência para a maioria dos grupos). O grupo reconhece que muitos vinculam o teatro de bonecos às crianças e fazem um trabalho de divulgação da arte para com os adultos e para as escolas da região (Uma experiência teatral no Acre, 1978, p.7).

92 Outras peças de Ana Maria Marial que ajudaram a consolidar uma interpretação sobre o Moderno Teatro de Animação foi "Fantoches e Fantolixos" (que ganhou o prêmio Mambembe de 1977) e "Zé da Vaca", a qual discorria sobre problemas no campo.

*maior requinte para o público adulto*" (2014, p. 538). Afasta-se assim de uma tradição que considera o boneco como algo exclusivamente infantil. A questão posta por muitos desses grupos era inovar tanto no que se refere aos temas quanto às técnicas usadas.

Outra peça que merece ser levada em consideração é "O Cavaleiro do Destino", dirigida por Tácito Borralho a partir do grupo Laborarte, em São Luís do Maranhão. O Grupo Laborarte tinha como proposta a integração de variadas linguagens artísticas e o trabalho com o popular. A pesquisa sobre folclore e o boneco Cassemiro-Coco foram essenciais para o desenvolvimento da peça. Ao mesmo tempo, era um grupo profissional que não se limitava à confecção de um espetáculo de tradição popular. Haviam inovações propostas sobre essa inspiração. Apenas para citar um exemplo, algo que o grupo percebeu foi que, nos folguedos, as articulações dos bonecos eram rígidas, não possuindo uma boa mobilidade para a apresentação que iriam fazer. Para que este se tornasse mais expressivo, realizou-se uma oficina de animação e um estudo sobre a anatomia do corpo humano (Borralho, 2005, p.104-106).

O seu roteiro consistia na jornada de um cavaleiro que encontra uma série de personagens da tradição popular e que vão impondo desafios até chegar ao seu fim. Tudo isso com música realizada pelos próprios membros do grupo e uma narrativa singular. "O Cavaleiro do Destino" também foi premiado com o troféu MEC-Mambembe em 1978 e foi o objeto de estudo da dissertação de mestrado do diretor Tácito Borralho. Diante de uma nação que menosprezava parte de sua cultura popular, é importante perceber como esse Moderno Teatro de Animação percebe a potência artística das manifestações populares.

Esses foram espetáculos que se tornaram marcos de um determinado processo de renovação da linguagem da animação nas artes cênicas no Brasil. A recordação deles como obras significativas dos anos 70 mostram a influência que tiveram para demarcar um determinado tempo. A importância desses grupos também é demarcada em outras pesquisas acadêmicas como no artigo "History and Stories of Animation Theater in Brazil, 1970- 2010", de Wagner Cintra (2015). Nele é realizado um panorama histórico focando-se no chamado "Moderno Teatro de Animação Brasileiro", o que justifica o período temporal estabelecido na análise. Inclusive, no texto indicado, Ana Maria Amaral recebe o título de "mãe fundadora" deste tipo de Teatro, enfatizando a peça "Palomares". Para além dessa peça do grupo do Casulo, destaca-se justamente a peça "Cobra Norato" do Giramundo e "História de Lenços e Ventos", do grupo Ventoforte[93]. As mesmas que são rememoradas na retrospectiva do Festival.

93 Essa foi uma peça bastante prestigiada, ganhando prêmios como o da Associação Carioca de Críticos Teatrais

Para além destas companhias, há a menção do Grupo Hombu no Rio de Janeiro, formado a partir de membros do grupo Ventoforte, quando estes, por sua vez, se mudaram para São Paulo. Suas peças principais foram “A gaiola de Avatsiú” e “Um canto de liberdade”.

O Moderno Teatro de Animação estava se constituindo a partir de montagens cênicas que possuíam novidades diante de um período anterior. A exibição para um público foi importante para consolidar um determinado cenário e os festivais constituíram-se como peças fundamentais nesse processo de autonomização do teatro de animação.

## 4.4 Concursos e Prêmios dos anos 70 até os anos 2000

Para além dos festivais, é possível perceber a relevância dos Concursos e dos Prêmios cedidos àqueles considerados como melhores. Isso é importante destacar, pois deve necessariamente haver algum tipo de instituição associada à montagem de um edital e à classificação dos inscritos. Para além disso, criou-se uma comissão julgadora para realizar uma apreciação crítica do trabalho. Ou seja, o teatro de bonecos está sendo entendido como uma obra de arte completa e que basta por si mesma. Os seus valores não estão necessariamente atribuídos à sua potência pedagógica ou a alguma outra finalidade que não seja a da estética.

Surge com maior força uma crítica teatral pensando nas especificidades da arte da manipulação do boneco. A reportagem publicada por Milton Emery traz uma entrevista com Maria Luísa Lacerda, a qual aponta uma série de problemas que, ao seu entender, explicam o fato de ninguém ter recebido o prêmio de 40 mil cruzeiros destinados ao concurso Maria Mazetti.

> Mesmo nos centros culturalmente mais desenvolvidos é grande a desinformação- diz Maria Luísa Lacerda, que participou do concurso Maria Mazetti, para teatro de

pelo melhor espetáculo infantil em 1974 e o prêmio “Molier” para o diretor Ilo Krugli, em 1976. Este que já foi citado anteriormente como um importante artista argentino de teatro de bonecos. Ele viajou pela América Latina travando contatos com diversas pessoas como Augusto Rodrigues e influenciando no movimento da Escolinha de Arte do Brasil. “História de Lenços e Ventos” contava sobre a prisão de Azulzinha (um lenço azul) decretada pelo rei Metal Mau. Para libertá-la, o personagem “Papel” convoca todos os lenços do quintal para ajudar nessa tarefa. Tratava-se de uma crítica ao autoritarismo em uma época em que a ditadura militar governava o país. O Rei Metal Mau representava a instância de poder e toda uma ideologia industrial pautada no consumo desenfreado e estimulado pela televisão e meios de comunicação de massa. Era, portanto, uma crítica ao *status quo* da época, ao mesmo tempo que possuía uma linguagem para o público infantil sem utilizar da concepção moralizante e pedagógica predominante no início do século XX. A peça não foi só um marco do teatro para criança, como também do de animação, trazendo personagens não-humanos (Cavinato, 2003).

> bonecos, instituído em 1977 pelo Departamento Geral de Cultura da Secretaria Municipal de Educação. Foram apresentadas 67 peças e nenhuma delas conquistou o prêmio de Cr$40.000,00.
> Esclarece: Os textos não tinham conteúdo. Mal adequados outros. Demasiadamente longos. Alguns reuniam todos esses defeitos. A linguagem dos bonecos não pode ser verborrágica. O que se viu foi um total desconhecimento de como se escreve para teatro de bonecos. Boneco é, principalmente, expressão e movimentação. Eis a razão porque tem ele a oportunidade incrível de fazer sátira. Sua própria fisionomia indica isso. O texto é apenas um complemento. Tanto isso é verdade que o forte do teatro de mamulengos no Nordeste é, exatamente, o improviso. A caracterização e o próprio nome dos personagens já transmitem o conteúdo principal. Peças de mamulengueiros não passam de roteiros: o resto é criado no momento da representação. Não há mamulengueiros no festival. Isso porque eles se alimentam no cotidiano. Transportá-los para fora de seu ambiente natural é cortar essa possibilidade. O mamulengueiro vê uma série de espetáculos sofisticados para a sua realidade e começa a duvidar de seu trabalho. Sai do festival com intenções de modificar-se, o que pode comprometer sua autenticidade. Além de haver o risco de serem vistos pelos outros participantes apenas como atrações de circo (Emery, 1978, p.8).

Como pode ser observado, é indicado uma falta de conhecimento da especificidade da dramaturgia do teatro de boneco. Muitas produções estavam muito vinculadas a uma tradição dramática em que o texto escrito assumia um enorme protagonismo. Para além disso, é possível perceber a formação de uma crítica especializada, que apresenta os seus próprios critérios para a avaliação. A visualidade torna-se um dos elementos centrais para a análise da obra.

Há que se reconhecer também o caráter inovador da produção de dramaturgias para o teatro de animação. Embora a apresentação de bonecos ocorra desde os tempos da Colônia, confecções de textos para concorrer a algum prêmio são recentes. A tradição popular possuía uma outra dinâmica social e Maria Luisa Lacerda considerava que a presença deles nesse tipo de evento acabava por descaracterizá-los. Isso, contudo, não é uma unanimidade dentro do mundo artístico e alguns vão perceber o concurso como justamente uma maneira de salvaguardar o mamulengo.

> Minoria nos palcos- embora resistente no mamulengo nordestino- o teatro de bonecos definha da mesma forma que o antigo e modesto circo de lona, encanto de uma criançada que não tinha chegado ao tempo da televisão. O Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN) está disposto a frear esse processo de extinção ao lançar o VI Concurso Nacional de Dramaturgia de Bonecos- Prêmio Hermilo Borba Filho, realizado desde 1977 (Barbosa, 1987).

Os concursos, contudo, nem sempre eram bem recebidos. Em um dos festivais de teatro de bonecos no Rio de Janeiro, foi percebido que a dinâmica do concurso gerava rivalidade. Sendo assim, era melhor para o grupo não mais realizá-lo.

> O Festival que nós estamos lançando para 74 vai ser diferente. Os outros três que já houve no Rio distribuíram premios e a competição, ao invés de unir grupos que estavam muito dispersos acabou os separando mais ainda. Agora, não vamos dar prêmios a ninguém. Nós queremos que o festival tenha o mesmo espírito da associação que acabamos de fundar, e que não é minha, nem da Clorys, nem de ninguém, é do teatro de bonecos brasileiros (Fantoches e marionetes, a crise dos bonecos, 1973, p.15).

Apesar da crítica, as premiações proliferam nos anos 70, sendo possível encontrar diversas referências a elas. O Concurso de Dramaturgia Infantil de 1977 elegeu a peça "Sonhos de um Coração Brejeiro Naufragado de Ilusões" (escrita por Ernesto de Albuquerque Vieira Santos) como a vencedora. Ela foi montada pela Companhia Dramática Brasileira (dirigida por Ilo Krugli) em diversos estados do país e no exterior, recebendo diversos elogios e críticas ao longo de seu percurso (Teatro de bonecos- 1978, 1978, p.3). Não é difícil encontrar relatos sobre ela e o impacto que teve para o público e o mundo das artes[94].

> Orlando Miranda, diretor do SNT, explica a escolha do texto, de Ernesto, "por estar ligado a uma temática popular, atendendo ao público adulto e infantil. Fala de uma realidade autenticamente brasileira. Além desse espírito, a Dramática tem como objetivo a montagem de peças vencedoras de concursos ou outras encenações de difícil empreendimento por companhias particulares, mas que o teatro, como veículo de cultura, não pode deixar de realizar".
> Sonhos de um Coração Brejeiro Naufragado de Ilusão tenta quebrar a estrutura formal do teatro de bonecos. O diretor da montagem, Ilo Krugli, acha que conseguiu isso, "através da dança, da música, da movimentação e da cor, que são várias linguagens mostrando o conteúdo do texto. As vozes dos bonecos e dos músicos/atores junta-se com os acontecimentos da história, nas improvisações que misturam versos de origem anônimo-popular, que no Brasil, os cantadores e improvisadores de praças e mercados continuam cantando e reinventando até hoje. O espetáculo experimenta um espaço aberto, onde junto a pequena cortina do teatro de praça, criam-se espaços mais livres para o boneco e o ator se movimentarem. Mas este movimento do ator titeriteiro busca sempre em ritmo e uma expressão sem sofisticação, apoiando-se em uma tradição de dança e teatro de raízes populares".
> (…)
> Para Humberto Braga, "o espetáculo Sonhos de um Coração Brejeiro Naufragado de Ilusão naturalmente não é um espetáculo autêntico de mamulengos. É uma recriação poética, inspirada no folguedo a partir de uma visão inspirada, não só no texto, como na concepção da encenação, por artistas sensíveis e experientes nessa linguagem. E é ainda mais a força que o teatro popular de bonecos necessita para difundir a riqueza dessa manifestação dentro da consciência artística nacional" (Um teatro de bonecos, no centro de cultura, 1979, p.13).

Essa peça foi apresentada também no Teatro Nacional de Comédia (no Rio de Janeiro),

94 O crítico Sábato Magaldi (2014, p. 629-631) também escreveu sobre essa peça, tecendo comentários elogiosos a respeito da manipulação dos bonecos, da construção de cenário e dos figurinos e do clima de festa popular que foi instaurado. A sua maior ressalva foi sobre o local em que foi encenado. A peça possuía uma estrutura que envolvia a participação espontânea do público e sua dramaturgia foi inspirada nos mamulengos das praças públicas. Assim, em um recinto fechado como o Teatro Municipal de São Paulo, muito dessa dinâmica se perdia.

no Teatro La Mama (em Nova York), no Kennedy Center como programação da American College Theater Festival (em Washington), no Teatro São Luiz (em Lisboa, Portugal), no Teatro Bombalina (em Buenos Aires) e no I Festival Internacional de Teatro de Bonecos, no Uruguai (Braga, 2018b, p.172). Neste último ganhou o troféu títere de ouro e a honrosa menção de "*o espetáculo que mais contribuiu para a renovação do teatro de bonecos*" (O Teatro e música de câmara no Centro de Cultura, 1979, p. 19). Para Humberto Braga (2018b), o concurso de dramaturgia e o fato de haver uma Companhia Oficial de Teatro com o intuito de encenar o texto constituíram uma iniciativa pioneira nas políticas culturais. Estimulava-se novos formatos de roteiro e eram apresentados para um público muito mais amplo.

O prêmio vencido por Ernesto de Albuquerque Vieira foi um prêmio criado dentro do Concurso de Dramaturgia Infantil pela INACEN. Contudo, a mesma instituição decide no ano seguinte, organizar um concurso próprio sobre teatro de bonecos. Na reportagem que se segue, é apresentado o 1º Concurso Nacional de Peças para Teatro de Bonecos. Para além dos prêmios, as peças vencedoras foram publicadas em formato de livro.

> Diversos concursos estão sendo anunciados pelo Serviço Nacional de Teatro nos últimos dias e um deles refere-se ao Teatro de Bonecos. O 1º Concurso Nacional de peças para Teatro de Bonecos foi instituído pela Portaria nº 56 de dezembro de 1978, o qual se regerá pelas seguintes normas: Os concorrentes como em todos os concursos, deverão ser brasileiros natos ou naturalizados. Os concorrentes poderão inscrever um ou mais textos de sua autoria, desde que inéditos. Considera-se inédito o texto não editado, não representado ou submetido à leitura pública. Será considerada como quebra de ineditismo a divulgação pelo autor de elementos que permitam a identificação do original, através da imprensa falada, escrita e televisada. O original deverá possuir extensão que permita um espetáculo de duração mínima de uma hora.
> O original deverá ser apresentado sob pseudônimo e sem título em número de seis vias, datilografadas em espaço dois, acompanhado de envelope contendo: título da peça, pseudonimo usado pelo autor e nome completo e assinatura do autor. Para efeito do estabelecido no Edital, considera-se como texto para teatro de bonecos, o escrito exclusivamente para bonecos ou ainda, aqueles que, mesmo com a participação de atores, tenham a preponderancia de bonecos em formas animadas. Os originais deverão ser entregues na avenida Rio Branco, 179- 8º andar, até o dia 30 de março do corrente ano.
> Comissão julgadora
> A Comissão Julgadora será composta de seis membros, sendo um o Diretor do Serviço Nacional de Teatro ou pessoa por ele designada, que exercerá a presidência, com direito a votos de qualidade e de desempate. A comissão julgadora poderá selecionar até 10 textos para leituras públicas realizadas pelo Serviço Nacional de Teatro.
> Os premios atribuidos pelo Concurso denominam-se "Prêmio Serviço Nacional de Teatro Dramaturgia para adultos" e terão os seguintes premios. Ao primeiro colocado a importância de Cr$ 100 mil cruzeiros, ao segundo, Cr$ 70 mil cruzeiros e ao terceiro, Cr$50 mil cruzeiros.
> Além dos premios atribuidos aos itens anteriores, a Comissão Julgadora, visando incentivar o género, poderá conceder um prêmio no valor de Cr$ 100 mil cruzeiros ao melhor texto de comédia. O texto classificado em primeiro lugar bem como, o melhor texto de comédia, serão montados pelo SNT, ou, se este assim o desejar, será concedido um auxílio à empresa teatral, por ele escolhida, para a realização da

> montagem.
> Além da premiação em dinheiro, poderão ser indicados mais dois textos para publicação. O prazo do julgamento será de 120 dias a partir do encerramento das inscrições, podendo, no entanto, ser prorrogado, em função do número de textos inscritos, ou de qualquer outra razão de força maior plenamente justificada (Teatro de bonecos: SNT institui concurso nacional, 1979, p. 10).

Estão indicados os elementos da originalidade da obra de arte, regras para que seja aceita por uma comunidade avaliadora, prêmios em dinheiro e incentivos para que a dramaturgia seja montada. Algo a se notar é que o concurso de dramaturgia está na categoria de adultos, o que já é um descompasso com o senso comum que relaciona diretamente o boneco ao universo das crianças e uma distinção do concurso anterior em que o prêmio de animação estava vinculado a um Concurso de dramaturgia infantil. Assim, na própria trajetória dos concursos de teatro é possível perceber esse movimento de afastamento dos bonecos com o teatro infantil, de tal modo a haver uma autonomia entre as duas formas de arte. Autonomia não significa que as duas modalidades não pudessem ter pontos de contato, afinal ainda nos tempos atuais existem muitas peças que podem ser caracterizadas em ambas as áreas. A independência serve para demarcar posições e explorar caminhos diferentes.

As três peças vencedoras foram: “Paixão, Amor e Castigo”, de Ernesto de Albuquerque (1º lugar); “Fábula de Automópolis”, de Luís Carlos Saroldi (2º lugar); “De como o dia virou noite e a noite virou dia-e-noite”, de Lígia Maria Nacif Neaime (3º lugar). Elas foram publicadas em formato de livro juntamente com as peças: “Mulher, mulher”, de Luiza Lacerda e “A verdadeira Estória do Quentinho”, de Nilson José de Moura Arruda (Teatro de bonecos- 1978, 1978). Elas trazem uma diversidade de temáticas e de estilos de representação. O vencedor do primeiro colocado envolvia uma série de atos com inspiração no teatro tradicional popular; o segundo era um conto infantil sobre uma cidade em que os carros assumiram o protagonismo e o terceiro, uma história que evoca tradições indígenas. “Mulher, mulher” traz uma temática política bastante forte e as marionetes são metáforas de uma situação de controle e opressão. Esta não é uma peça para crianças e traz um assunto que ainda não tinha sido discutido com tanta força pelo teatro de bonecos[95].

Tal Concurso da INACEN teve outras edições, contudo somente as três primeiras tiveram um livro próprio. A diversificação de gênero textual é bastante evidente em cada uma delas, mas apenas para tomar uma como exemplo será analisado com maior profundidade o II

95 A título de curiosidade, em 1980, a própria dramaturga encena a sua peça no Rio de Janeiro (Braga, 2018b, p. 173). Tal fato tem a sua importância de ser mencionada, pois o fato de terem ganhado o concurso não significa necessariamente que o texto seria encenado. Muitas das dramaturgias dos concursos ficaram apenas, literalmente, no papel.

Concurso organizado em 1979.

Na peça que venceu o primeiro lugar, “Honório dos Anjos e dos Diabos”, escrita por João Siqueira, é mostrada a história do personagem que dá nome ao título. Depois de ser acolhido por um casal de idosos paupérrimos que o cria até a vida adulta, Honório tenta a sua sorte em uma grande fazenda. Os funcionários deste local são tratados de maneira opressora, resultando em uma rebelião. Esta revolta foi duramente reprimida pela polícia mostrando as relações violentas na zona rural brasileira. Após esse evento, ele ruma para a cidade em busca de melhores oportunidades de vida. No entanto, a violência não é tão distinta do que ele presenciara no campo e após uma luta trabalhista, ele acaba sendo torturado pela polícia que desconfia que ele pertença a alguma organização política clandestina. Em seguida, procura novo emprego e durante o processo conhece Genito. Ao ver que Honório segurava um jornal, Genito pede que o ensine a ler e, logo a alfabetização começa. Com a educação, as palavras são formadas e muitos delas vinculam sobre a necessidade de luta e de justiça social. Conforme intensifica essa cena do aprendizado, o cenário vai se transformando em um estádio repleto de pessoas. Honório torna-se um líder sindical de uma massa que reivindica melhores condições de vida.

Ao ver o movimento crescer, os poderosos tratam de se reunir com Honório e consegue dissuadi-lo de acabar com o movimento. Em seguida, Honório possui o seu último encontro com o fantasma do cavalo que o levou ao seus pais adotivos no início da história. Esse cavalo é uma figura que age como uma espécie de conselheiro, surgindo em diversos momentos da vida de Honório para dar vislumbres do futuro. Todavia, nessa última visita, Honório não reconhece este ser e o recebe a pauladas. Mata o cavalo e percebe que a trouxa que o animal levava havia um Honório criança. Tudo isso culmina em sua própria morte. A última cena é composta por trabalhadores em um prédio em construção. Entre eles, está Genito que diz para si mesmo as palavras que aprendeu durante o seu processo de alfabetização. O seu aprendizado não foi apagado.

Como pode ser visto, a história é bastante complexa trazendo temas sociais em uma época em que ainda vigorava a ditadura militar e possuía imagens visuais fortes de um alto teor de simbolismo[96]. É possível realizar uma comparação com as dramaturgias de uma época anterior que eram postas como anexos nos livros sobre educação com o teatro de bonecos.

96 A peça foi encenada pelo grupo Carreta em 1981 e pelo grupo Mecenas Troupe Teatro em 1986. Nas duas vezes, o texto foi apresentado ao órgão da censura prévia e, por unanimidade dos censores envolvidos, recebeu a classificação indicativa de impróprio para menores de 16 anos. Este é um fato que se opõe ao pensamento de que o teatro de bonecos fosse exclusivamente para o público infantil.

Estas possuíam a finalidade de trazer bons valores às crianças em formação, enquanto este texto dos anos 70 dirigia-se mais para um público adulto.

Ainda sobre a diversidade de temáticas, o segundo lugar do II Concurso Nacional de Textos para o Teatro de Bonecos foi dado à peça "Miss Brasil, a Rainha da Benaventurança contra a Ginga da Estragança", de Antonio Leal. Nesta Dona Beth Ramalho de Aragão e Silva, a Miss Brasil, vive em um mundo em que é bastante bajulada, mas seu poderio é desafiado por um outro polo, o da "Estragança". Assim, é iniciado uma perseguição de um grupo em relação ao outro.

Os personagens da peça são descritos de maneira jocosa e se afasta bastante do tom da primeira peça. Apenas para citar como exemplo, Dom Nuno de Aragão e Silva, ex-marido da Miss Brasil e que supostamente representaria um certo campo da "ordem", é caracterizado como alguém que: *"Perdeu os testículos na 2ª Guerra Mundial. Sumiu. Desaparecido. Cadê ele? Virou mito Dom Sebastião: Cadê o rei? Foi a flecha certeira de um gladiador romano que lhe tirou os testículos fora e ele virou São Sebastião. São Sebastião do Rio de Janeiro"*.

O texto é repleto de uma linguagem *nonsense.* Para exemplificar, há uma cena em que há uma disputa entre Diabolô, personagem policial, e um dos membros da Estragança, Gastão. O policial consegue acertar Gastão com uma navalha e, ao perceber que perderia em uma briga física, a partir de uma artimanha, consegue convencer Diabolô a balançar a cabeça. Este, balança tanto a cabeça que ela acaba caindo e com a cabeça caída, Gastão passa a fazer embaixadinhas. Diverte-se com a situação até chegar mais reforços da polícia, que o obriga a fugir montado em um africano[97].

Também há várias menções sexuais e piadas de duplo sentido, como quando Messiê Petijã Letrante consegue escapar das autoridades, após confundi-los com um enigma: "*Jacaré no seco anda?*". No final, o polo da Estragança consegue prender a Miss Brasil e a dramaturgia se encerra indicando a presença de uma escola de samba em que os bonecos e os próprios manipuladores passam a participar indo em direção ao público. Diferentemente das outras peças, esta não possui uma moral ou um ensinamento a ser seguido. Nenhum personagem possui virtudes nobres ou uma mensagem política enaltecedora para o público que o assiste. A peça não está a serviço de algum outro ideário ou algum outro sentido que não seja ela mesmo enquanto espetáculo.

Já o terceiro colocado, é um texto denominado "A procura do amigo" de Luiz Carlos

97 Segundo a rubrica do texto: "*Seres salvadores-da-hora-certa. Os heróis em perigo, eles passam velozes, em linha reta, e os heróis montam na corcunda deles*".

Saroldi, que se inspira em um mito dos indígenas Kamaiurá. Aravutará possuía um amigo inseparável, mas este acabou falecendo e retornando na forma de um espírito. Mesmo depois de morto, esses espíritos podem se machucar e, por isso, Aravutará se ingressa em uma jornada para se encontrar com o seu amigo e ajudá-lo na guerra contra a aldeia dos pássaros. Um percurso cheio de desafios e que, um por um, é superado pela dupla de amigos.

Estes exemplos mostram a pluralidade de temáticas e as diferenças existentes entre as dramaturgias de diferentes épocas. O simples fato de estarem publicados em um livro específico para a compilação de textos selecionados de um concurso já é indicativo da importância estética assumida por essa arte. Anteriormente, muitas das dramaturgias encontravam-se como apêndices de livros que discutiam o seu aspecto pedagógico. De algum modo, o texto para a marionete ganha a sua "autonomia" e pode ser discutido para além da sua condição como anexo.

O livro ainda possui duas dramaturgias que conseguiram uma menção honrosa: "Babau! Adeus, pessoal! Apois Fun!", de Luiz Carlos Saroldi e "A Posse do Prefeito", de José Maria Rodrigues. As duas trazem uma influência bastante forte da tradição popular nordestina e não podem ser completamente dissociadas da produção intelectual já aqui analisada. "A Posse do Prefeito", por exemplo, possui clara influência de peças como "Remédio pra Mulher Braba", "O Filho que deu na mãe" e o "Compadre Funcionário". E, como indicado, todas elas foram retiradas do livro "O mundo mágico do João Redondo", de Altimar Pimentel. A compilação de textos e o estudo *in loco* realizado por esse pesquisador contribuíram para os trabalhos de uma geração de artistas, o que mostra os contatos estabelecidos entre a produção cênica e a ciência da arte na constituição de um Campo de referências. Pensar uma ciência da arte não significa somente refletir sobre a sua formação, mas também a sua função social. Trata-se de criar, manter e divulgar todo um específico repertório de saberes para que não se perca com o tempo e que possa ser referendado pelas gerações futuras[98].

Seguindo a edição do Concurso, um ano após, foi realizado o III Concurso Nacional de Textos para o Teatro de Bonecos. Na reportagem que se segue são identificados os eventos patrocinados pelo Serviço Nacional de Teatro, a forma de inscrição e os valores destinados a cada um. Algo digno de nota é que os valores destinados ao teatro de bonecos ultrapassaram os trabalhos sobre jornalismo e as peças universitárias.

98 A questão de assegurar um contínuo fluxo de informações para que não se perca com o tempo foi um dos aspectos que legitimou a criação de um aparato acadêmico para o estudo do teatro de animação. A questão era ter uma instituição que pudesse preservar saberes que pudessem ser propagados para além de uma dimensão entre mestre e aprendiz ou daquele proposto por um grupo teatral.

> As inscrições para o III Congresso Nacional de Textos para Teatro de Bonecos, V Concurso Nacional Universitário de Peças Teatrais, IV Concurso Nacional de Monografia e III Prêmio Van Jafa de Jornalismo do ano de 1979, promovidos pelo Serviço Nacional de Teatro, podem ser feitas até o dia 30 deste mês, diretamente no SNT- Divisão de Difusão Cultural- Avenida Rio Branco, 179- 8º andar, das 14 às 17, ou sob registro, pelo Correio.
> Este ano, o envelope lacrado contendo o título da peça, pseudônimo usado pelo autor, nome completo, endereço e assinatura do autor, deverá conter também o número da carteira de identidade e órgão expedidor e número do CIC.
> O valor dos prêmios em dinheiro é o seguinte: Teatro de Bonecos, Cr$100, Cr$80 e 60 mil, respectivamente do primeiro ao terceiro lugar; Universitário; Cr$50, Cr$40 e Cr$30 mil; Monografias, Cr$100, Cr$80 e Cr$60 mil, respectivamente do primeiro ao terceiro lugar. Van Jafa de Jornalismo, Cr$60 mil (Do teatro às monografias, 1980, p. 21).

Assim como o seu antecessor, as melhores peças foram publicadas em formato de livro e, logo no início, há um pequeno parágrafo que introduz sobre os seus objetivos.

> O III Concurso Nacional de Textos para o Teatro de Bonecos teve a sua Comissão julgadora integrada por Terezinha Veloso Apocalypse, professora e manipuladora de teatro de bonecos; Lula Carvalho, professor; Tácito Borralho e Vital Santos, autores e diretores teatrais; e Humberto Braga, assessor do INACEN (ex-SNT), responsável pelas áreas do teatro infantil e teatro de bonecos, sendo presidida pelo diretor do órgão. Os premiados, entre os quais figuram autores conhecidos e anteriormente premiados neste concurso, vêm colaborar com os seus textos para o crescimento dessa forma específica e peculiar de criação cênica, cumprindo, assim, o principal objetivo deste concurso (Teatro de bonecos-1980, 1983).

Importante ressaltar que os nomes citados como parte da comissão julgadora apresentam-se como artistas e professores. Professores esses que se especializaram na arte da animação e que compuseram uma carreira universitária em torno de tal temática como, por exemplo, Terezinha Veloso Apocalypse que esteve associada à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Embora Tácito Borralho não fosse, na época, professor universitário, passou a sê-lo na Universidade Federal do Maranhão no século XXI. A comunidade artística não é algo tão distanciado da universitária e pode-se perceber diversos momentos e eventos que esses dois universos se entrecruzam.

A versão em livro publicou as três primeiras vencedoras do concurso: “Maria Língua de Trapo”, de Aglaé d'Ávila Fontes de Alencar (1º lugar); “Num fio de linha”, de Marilda Kobachuk e Diana Ribeiro (2º lugar) e “Nascimento dos maus elementos nas terras da degeneração”, de Antonio Leal (3º lugar). Esta última peça que, aliás, traz os mesmos personagens de “Miss Brasil, a Rainha da Benaventurança contra a Ginga da estragança”, visando trazer uma história de origem deles.

Na quarta edição, o concurso foi chamado de “IV Concurso Nacional- Prêmio Hermilo

Borba Filho" e todos os outros passaram a adotar o nome do pesquisador do mamulengo como forma de homenagem. As peças vencedoras foram "Florzinha- que- não-se-cheira e Firmino-Papa-Tudo na Rua-do-Sobre-Desce a caminho do juízo", de Tonio Carvalho (1º lugar); "Estória do Capitão Boloteiro que queira casar com Rosinha Chorona, mas o seu pai não deixava", de Henrique Pedro Queiroz Veludo Gouveia (2º lugar) e "Peleja-sem-pé-nem-cabeça no subúrbio da central", de Antonio Leal (3º lugar). Desta vez, não houve um livro que publicou as peças vencedoras, contudo elas foram editadas na edição de número 11 na revista Mamulengo. O que mostra mais uma vez o papel da Revista como uma forma de propagação de conhecimento para um público especializado.

O "V Concurso de Dramaturgia Bonecos- Prêmio Hermilo Borba Filho" refere-se às peças de 1983 e 1984. Houveram três vencedores e três menções honrosas, contudo apenas o primeiro lugar foi publicado na edição 12 da revista Mamulengo. No caso, trata-se de "Mariazinha do Bole-Bole", de Tonio Carvalho. O VI Concurso de Dramaturgia Bonecos- Prêmio Hermilo Borba Filho refere-se às peças de 1985 a 1986 e a edição 14 da Revista Mamulengo publicou o primeiro colocado: "Trem de Lata", de Ana Deveza Mendonça.

Os concursos da INACEN foram analisados por Humberto Braga a partir de um panorama de 1977 a 1993. Em 1993, a INACEN já havia sido substituída pelo IBAC (Instituto Brasileiro de Artes e Cultura) e este organiza o último concurso de teatro de bonecos estudado por Braga em seu artigo (BRAGA, 2018b). Apesar da distância temporal deste, a estrutura continuava bastante semelhante com a condecoração dos três primeiros lugares e as menções honrosas. Isso tudo gerou uma vasta documentação, possibilitando também um estudo quantitativo.

> No estudo destes nove concursos promovidos por uma instituição de cultura, em nível nacional, no período compreendido entre 1977- 1993- são nove concursos em dezesseis anos-, grifamos alguns pontos que merecem observação. Considerando todas as peças selecionadas, dispomos de 43 textos que passaram por avaliação de profissionais experientes no campo da literatura dramática e no campo da encenação. Foram 33 autores premiados, pois seis deles repetem seus nomes- alguns mais de uma vez- em anos e colocações diferentes. Desses 43 textos, mais da metade é direcionada ao público adulto e um percentual um pouco menor dedicado ao público infantil e/ou infanto-juvenil, até onde esta classificação pode ser indicada com algum rigor. A origem geográfica dos textos premiados, anotada pelo local onde residiam os autores na data da inscrição nos concursos, mostra a seguinte abrangência: dez textos do nordeste (Bahia, Pernambuco e Paraíba), 29 textos da região sudeste (Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais), três textos da região centro-oeste (Brasília e Goiás) e um texto da região sul (Rio Grande do Sul) (Braga, 2018b, p. 174).

Segundo o texto, a maior parte das dramaturgias são para o público adulto. Nenhum

concurso consegue julgar a partir de critérios absolutamente neutros. Ainda que se possa estabelecer algumas diretrizes, aquilo que é considerado bom ou ruim vai depender da subjetividade de cada um dos membros da comissão avaliadora. Diante de um momento histórico em que se pretendia distanciar de um "antigo" tipo de teatro de animação, é possível conjecturar o quanto a condecoração de peças para adultos fazia parte de um projeto de diversificar as histórias, mesmo que não tenha sido pensado racionalmente.

O estudo de Braga mostra também uma predominância da região sudeste na composição dos textos teatrais. Há que se pensar também o quanto isso é uma reprodução dessas mesmas instituições que ficam localizadas em um ambiente específico. Muitas delas nasceram na região do Sudeste do Brasil (Sociedade Pestalozzi do Brasil, as primeiras disciplinas na universidade, primeiros festivais e congressos). Uma das razões disso ocorrer é uma condição financeira que permite a produção artística e de estudos sobre ela e que faz com que essa mesma produção tenha maior poder de alcance do que outras. Se a questão era alcançar uma diversidade de temas (o que, em partes, foi conseguido ao se afastar de uma concepção pedagógica), percebe-se que ainda havia muito o que fazer[99].

## 4.5. Dificuldades no processo de constituição de espaços

Ainda que se possa registrar uma transformação significativa na concepção sobre o teatro de animação e de números de festivais, esse processo de ampliação do Campo e dos debates desta arte não foram dadas de forma isenta de tensões e dificuldades. Os próprios espetáculos careciam de uma infraestrutura melhor. Algo denunciado por diversos grupos que contestavam a ausência de espaço próprio, de dramaturgia especializada e de políticas públicas que pudessem fomentar outros tipos de formatos cênicos.

> Para realizar uma experiência destas não adianta somente saber escrever. É preciso conhecer os bonecos, sua mecânica. Quem pode fazer uma experiência que custa tempo, muito laboratório? Os grupos não têm por si considerações econômicas para ficarem no requinte de fazer laboratório, testar e retestar uma peça. Então acabam fazendo espetáculos comerciais para poder sobreviver, ou usam os poucos textos bons disponíveis.

99 A necessidade de estar atento às demandas regionais para que as produções artísticas e científicas do teatro de animação não ficassem restritas à região sudeste (sobretudo, São Paulo e Rio de Janeiro) é algo que reaparece em diversas ocasiões. Em 1979, a ABTB possuía o plano para que a nova diretoria fosse empossada em Olinda, Pernambuco. Seria a primeira vez que a ABTB não funcionaria no Rio de Janeiro, contudo por questões de falta de organização e recursos não foi possível realizar essa transferência. Em 1981, no entanto, na gestão de Tácito Borralho, surgiram os núcleos regionais da ABTB. Em menos de um ano, já haviam três grupos consolidados e outros em fase de organização.

> As dificuldades para o teatro de bonecos começam onde começa a ausência de um teatro apropriado. “De todas as casas de espetáculos da cidade, apenas uma se presta para os bonecos, e assim com muita dificuldade. É o mini-auditório do Guaíra. Foi mal construído, e as montagens reduzindo a capacidade de dentro de cento e vinte para setenta lugares. Além disto, não tem espaço nem para cima, nem para baixo... Depois o velho problema para pedir data. ”A negociação também é difícil. Geralmente o Guaíra tem seus auditórios já tomados no início do ano. Se você correr, tem direito a uma data. Mas tem que se contentar em montar seus espetáculos com a luz todinha dirigida ao espetáculo com a luz todinha dirigida ao espetáculo adulto programado para a noite.... Você tem que adaptar o teatro infantil em cima do teatro adulto. Já fizemos um espetáculo com outros dois em cima do nosso.
> (…)
> Na opinião do grupo, o que falta é uma verdadeira política cultural para a cidade e para o teatro infantil “Falta planificação. O que nós temos sentido e que nos toca profundamente é que servimos apenas a uma burocracia. Não temos servido como finalidade cultural e não temos servido para nem como finalidade econômica, porque não temos prática na picaretagem. Servimos mesmo a burocracia. Ninguém está interessado em nosso nível. Nós é que temos que fazer um esforço tremendo para montar uma peça que a crítica do Rio de Janeiro e São Paulo elogie. Para que o Paraná entre no campeonato nacional seja mais uma medalha de honra no cenário da cultura. Mas quando montamos a peça linda que foi badalada deram-nos o teatro assim: você tem que todo dia de manhã, antes de começar o seu ensaio, montar o cenário.
> Quando terminar o ensaio desmontar tudo e guardar no camarim, porque o local cai ser usado para aulas. Fazemos isto todos os dias. Nem o privilégio de deixar o cenário pronto tivemos...” (Um teatro de muitos nomes e nenhuma perspectiva, 1976 p. 6).

É possível encontrar algumas denúncias sobre o pouco valor conferido ao teatro de boneco se comparado com outras formas de artes cênicas. No II Seminário Nacional de Artes Cênicas, foi apontado aspectos dessa diferença e ações propostas para que houvesse uma maior equiparação.

> II Seminário Nacional de Artes Cênicas
> O Teatro de Bonecos continua, até hoje, sendo tratado, pelos órgãos oficiais e por alguns de nossos companheiros de Artes Cênicas como uma arte menor. Dois exemplos confirmam esta realidade:
> - o prêmio de dramaturgia nacional para Teatro de Bonecos, promovido pelo INACEN, é a metade do prêmio oferecido para o teatro infantil e o teatro adulto; e
> - o esquecimento de ser incluído na Lei que regulamenta a profissão como atividade profissional específico
> Apesar do mamulengo ser uma das poucas formas de teatro genuinamente brasileira, os mamulengueiros, assim como todos os bonequeiros populares, têm sido vítimas das mais diversas discriminação e exploração por parte dos órgãos governamentais, que os tratam com indiferença ou como simples objeto de atração turística, contribuindo para a descaracterização desse tipo de teatro.
> Nesse sentido, aprovamos que:
> 1) Ao teatro de bonecos seja dado, por parte dos órgãos oficiais, um tratamento igual ao dispensado às demais formas de teatro;
> 2) Sejam criados cursos livres de Teatro de Bonecos das universidades, escolas de artes cênicas, etc.
> 3) Se realize uma discussão mais ampla, principalmente sobre a maneira como as empresas e órgãos de turismo vêm tratando o bonequeiro popular;
> 4) Se reivindique ao Ministério do Trabalho a agilização da aprovação do novo quadro anexo de funções da lei que regulamenta a profissão do artista e do técnico em espetáculos de diversões, considerando que a profissão de bonequeiro está nesse

> projeto.
> (Discussão […], 1984, p. 30)

Como pode ser visto, os prêmios relacionados ao teatro de animação possuíam um valor mais baixo e para o processo de profissionalização do ator, a profissão de bonequeiro não foi incluída. Além disso, o autor do texto noticia que parte do patrimônio cultural brasileiro não é valorizado. Novamente, é possível encontrar uma dimensão nacional no estudo e preservação do teatro de bonecos. O mamulengo é visto, por esses intelectuais, como parte da identidade brasileira e que por isso deveria ser fomentada a partir de políticas públicas. No entanto, apesar de se colocar essa importância, é registrado que os governos pouco têm feito para a manutenção deste patrimônio. Por fim, destaca-se o papel da Universidade e da educação para a ampliação e fortalecimento do Campo de Estudos de Teatro de Animação. Muitos, inclusive, apontaram para a necessidade de um ensino sistematizado e acadêmico para a melhoria da qualidade artística.

> Houve um período de euforia nos primeiros festivais (1968/1975). Os grupos foram motivados e passaram a trabalhar mais nos seus espetáculos. Experimentamos momentos e passaram a trabalhar mais nos seus espetáculos. Experimentamos momentos de grande evolução. Além do Rio de Janeiro e Paraná, outros Estados também começaram a formar seus grupos. Depois veio uma queda vertiginosa na qualidade dos espetáculos e principalmente na técnica de movimentação do boneco. Essa queda, sem dúvida alguma, está diretamente ligada à falta de escola para preparar basicamente o artista e o técnico (Cláudio Ferreira responde […], 1988/1989, p. 13).

A ideia manifestada é que a formação dos grupos profissionais de teatro permitiu um avanço significativo na produção de uma arte de qualidade, no entanto tal formato chegou a um certo impasse. Os Estados formavam as suas companhias, mas a ausência de uma escola era entendida como um fator que emperrava a exploração de novas técnicas. Grupos poderiam apresentar inovações em suas apresentações, no entanto estas poderiam se perder com o tempo ou com a eventual dissociação da companhia caso não houvesse uma instituição que pudesse discorrer sobre esses trabalhos.

À medida em que o campo de artes cênicas vai se profissionalizando, constrói-se também uma noção de escolarização de certos saberes. Isso ocorre em diversas áreas e há uma literatura consolidada sobre o conceito de conhecimento profissional. Os conhecimentos específicos de sua área de atuação devem estar associados às disciplinas científicas em sentido amplo e estes conhecimentos especializados devem ser adquiridos a partir de uma formação que, muitas vezes, corresponde ao Ensino Superior. É neste ambiente que se consegue um

diploma, um documento que valida a sua posição no mundo e que também limita a atuação de outros considerados como leigos, charlatões ou não aptos o suficiente. Forma-se, portanto, uma comunidade desses especialistas e apenas estes próprios possuem o poder de avaliar o trabalho de seus pares. Ainda que se torne necessário a validação por tal comunidade, os conhecimentos são pragmáticos e estão à serviço de demandas da vida real e das experiências únicas que a compõem. Sendo assim, é necessária autonomia para que estes profissionais consigam se adaptar às mais distintas situações. Essa autonomia, no entanto, não pode ser um aval para que se desrespeite as técnicas ou que haja um mau uso dos saberes. Há toda uma responsabilização profissional quando se cometem erros que comprometam a relação para com o "cliente". Por isso, surge também a necessidade de uma formação contínua. Mesmo após os estudos que lhe conferiram o diploma, é imprescindível que estes estudos não cessem e haja sempre uma atualização, pois, o mundo não se estagna (Tardif, 2000, p. 6-8).

Embora haja um processo incipiente de profissionalização das artes cênicas, é possível perceber que ele não se consolida com a mesma força do que outros campos. Não é necessário ao ator uma formação universitária e, em muitas vezes, tal posição normatizadora é vista como algo não-desejado por muitos artistas.

> Em alguns campos artísticos como o teatro, autodenominar-se artista ou para ser reconhecido como tal são necessárias muitas "propriedades ou capital, como afirma Bourdieu. Como os "códigos" profissionais desse campo são pouco definidos, fica a impressão de que tornar-se artista depende mais do acaso e da sorte. Em certas situações, a obra artística é secundária e o que garante a entrada no campo é "fazer um nome, conhecido e reconhecido e conferir valor e taxar os lucros dessa operação" (BOURDIEU, 1996: 256).
> O professor Antonio Mercado, discutindo a profissionalização em teatro no Brasil, confirma que a legislação normatizadora do exercício da profissão é, com frequência, burlada justamente por quem deveria fiscalizar: "em tese, a formação escolar ou acadêmica é necessária para quem quer trabalhar como artista ou técnico em teatro profissional, cinema e televisão. Na prática, porém, os sindicatos têm atenuado a rigidez excessiva dos diplomas legais através de expedientes que atendem à realidade concreta da profissão, bem como a disparidades das características regionais" (MERCADO, 1998: 67). Conforme o professor, é "a realidade concreta", entendida como a ausência de escolas e a burocracia, que leva à flexibilização das exigências legais. (Beltrame, 2001, p. 42)

A questão da ausência de espaços de formação sistemática também é algo pertencente ao Ensino Superior. Em 1990, no I Encontro Nacional de Teatro de Animação vinculado à Universidade, em uma parceria com a Secretaria de Cultura de Santos e Escola de Comunicação e Artes da USP, foi organizado um pequeno livreto a qual relatava as comunicações estabelecidas e as conclusões que eram debatidas após um conjunto de apresentações e discussões. O Tema 1, exposto por Ana Maria Amaral, foi intitulado como "A

Universidade e o Teatro de Animação" e a documentação analisada apresentou o seguinte relato:

> Depois dessa apresentação seguiram-se depoimentos dos representantes das Universidades presentes. E concluiu-se que o Teatro de Animação ainda ocupa no quadro geral da Universidade Brasileira, um lugar acanhado e pouco expressivo, constituindo-se, na maioria das vezes, um fato fortuito, fruto de iniciativas isoladas, marcando sua presença de modo descontínuo e insatisfatório.
> Levando em conta esta realidade, julga-se necessário sugerir uma ação permanente, através do conhecimento, da investigação e produção do Teatro de Animação, que atinja os três patamares em que se assenta a atividade universitária: a Pesquisa, o Ensino e a Extensão.
> Pesquisa- Considerando o papel específico da Universidade no que toca a investigação de novas formas de conhecimentos e linguagens, acredita-se que a ação primordial da área de Teatro de Animação deve concentrar-se nesse patamar.
> Ensino- Defendeu-se a necessidade de se incluir no currículo mínimo obrigatório conteúdos que distinguiam o Teatro de Animação como linguagem autônoma. Reconheceu-se a inclusão de história do teatro de bonecos na disciplina de história do teatro como parte integrante de sua evolução de sua estética.
> Extensão- Por sua natureza a Extensão viabiliza uma maior diversidade de projetos e proporciona um contrato direto com a comunidade. Defendeu-se a ideia de se incrementar projetos na própria comunidade, podendo assim interessar agências financiadoras variadas. Mais ainda: a Extensão possibilita trabalhos afastados das exigências acadêmicas e formais. E diante disso sugeriu-se que se crie:
> - Projetos junto à comunidade
> - Estágios entre grupos e Universidades
> - Possibilidades para a produção de espetáculos com infra-estrutura suficiente para fazê-los chegar à comunidade
> - Que se instale oficinas informais, como apoio ao ensino, podendo receber também interessados na área não vinculados à Universidade
> - Que se sedie encontros, seminários e similares que visem o desenvolvimento e a expansão de atividades na área
>
> Observou-se ainda, no que concerne à Pós-Graduação, ser imprescindível que se divulgue para as Universidades e entidades representativas da classe, as dissertações, as teses e os resultados de trabalhos nele obtidos.
> (I Encontro nacional de teatro de animação [...], 1990, p. 14-15)

Mesmo que se possa identificar os anos 60/70 como o início do processo de sistematização de conhecimento de teatro de animação em instituições especializadas em arte (entre elas, a universidade), é possível perceber que nos anos 90 ainda não se conseguiu o patamar almejado pelos estudiosos do campo. O Ensino Superior na área era visto como algo precário, não conseguindo estar à altura das demandas sociais. Isso não significa uma ausência completa do estudo de animação nas Universidades, no entanto se percebia que, muitas vezes, tal presença não se tratava de um projeto pedagógico-político de inclusão dessas matérias na grade curricular, mas sim de iniciativas isoladas de professores entusiastas com esse tipo de arte.

O Teatro de animação deveria ocupar os espaços da Universidade como um todo,

influenciando os seus três pilares: ensino, pesquisa e extensão. Para cada um desses, há uma proposta e isso mostra a potencialidade da instituição para com o desenvolvimento do conhecimento. Os saberes dos Institutos de Ensino Superior são regidos a partir de princípios que os definem e que os distinguem das demais formas de obtenção e propagação de informações.

Ainda que esse programa de ações tenha sido feito nos anos 90, é possível perceber que mesmo nos dias atuais há uma distância do projeto para com a realidade. O número de faculdades com a disciplina de teatro de animação na grade curricular obrigatória aumentou, mas isso não é algo presente em todos os institutos do país e muitas dessas disciplinas ainda dependem da vontade individual de docentes para existirem. Além do mais, a defesa da inclusão de conteúdos referentes à história de teatro de bonecos à disciplina geral de história do teatro parece ter sido negligenciada e pouco dita mesmo após duas décadas do século XXI.

A década de 90 trouxe uma série de discussões sobre a formação profissional do artista do teatro de animação. Este tema esteve presente em três festivais organizados em 1994 e analisados na tese de doutorado de Valmor Beltrame (2001). São eles: 7º Festival Internacional de Teatro de Bonecos, na cidade de Canela, Rio Grande do Sul (ocorrido entre 19 e 20 de maio); o Festival Internacional de Teatro de Animação, em São Paulo (ocorrido entre 25 e 28 de maio) e o 8º Festival Universitário de Teatro de Blumenau, em Santa Catarina (no dia 10 de julho). Segundo Beltrame (2001, p.37), a partir de tais encontros foi possível concluir a "(...) *falta de uma política de capacitação para profissionais; a ausência de escolas e consequentemente a inexistência de um projeto pedagógico para a formação do artista bonequeiro*".

A partir disso, é possível perceber uma enorme demanda para que o ensino da arte do teatro de animação fosse regulado também por uma instituição de nível superior. Assim, surgiu uma concepção sobre a necessidade da profissionalização e, para alguns, apenas uma disciplina na graduação não seria o suficiente para a formação profissional deste tipo de artista. Desse modo, na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, foi iniciado um projeto de se realizar uma habilitação específica para essa área, criando mais uma alternativa de caminho para o ingressante do curso de Teatro. Isso envolveu uma série de estudiosos, que gerou uma espécie de completo dossiê explicando os motivos, os espaços e a organização desse novo curso.

O Teatro de Bonecos, uma arte mais antiga do que o próprio teatro de atores, manteve-

> se vivo durante muitos séculos pelo poder da tradição. O treinamento de seus artistas acontecia na prática, dentro de uma família ou comunidade, de pai para filho ou de mestre a discípulo. Mas a organização social de nossos dias alterou esse sistema e o exercício de uma profissão, hoje, depende muito mais da experiência e aprendizado individuais. Daí a necessidade de uma orientação profissionalizante.
> (…)
> A criação de uma Habilitação específica no curso de Bacharelado em Artes Cênicas, de Teatro de Animação vem, pois, atender às aspirações da classe de bonequeiros no Brasil, acompanhar a evolução do Teatro Moderno e situar a Escola de Comunicações e Artes da USP na vanguarda brasileira dos estudos especializados do Teatro, equiparando-se a outros países da Europa, América do Norte e Ásia, na área de estudos, pesquisas e formação profissional (Amaral; Garcia; Saraiva; Paulo, 1995).

No trecho destacado, há uma defesa de que o treinamento para atores fosse feito de uma outra forma, para além da tradicional dinâmica prática de aprendizado individual. Segundo os argumentos do texto, era necessária uma instituição para formar novos profissionais que pudessem atuar nessa sociedade. Sociedade esta que se tornou mais complexa e diversificada e já não mais poderia contar com somente a formação dada pela relação mestre e discípulo. A Universidade projetava-se como esse lugar capaz de fornecer os subsídios para esse profissional atento ao que ocorria no restante do mundo. A comparação com a produção no exterior era vista como um parâmetro e apontava-se os países do Norte Global como a ponta de lança de um movimento de vanguarda de pesquisas e educação.

> A profissão do marionetista não está ainda regulamentada, apesar de haver um número enorme de artistas profissionais nessa atividade. A criação de uma Habilitação em Teatro de Animação dentro de um curso de artes cênicas, vem atender às aspirações de toda uma categoria, e favorecer a regulamentação, como especialidade dos profissionais teatrais.
> No Leste Europeu, a partir de um decreto de 1945, os bonequeiros passaram a ser equiparados aos atores, sendo então criadas várias escolas de teatro de bonecos ou de animação, em nível universitário, e com uma programação exclusiva nessa área. Na Europa Central, principalmente na Alemanha, existem também vários cursos nesse nível (Amaral; Garcia; Saraiva; Paulo, 1995).

Como forma de mostrar a potencialidade de uma universidade, foram indicadas algumas atividades que a área de teatro de animação da Escola de Comunicação e Artes da USP já havia realizado até então. A intenção era promover ainda mais essas práticas e evidenciar a relação do mundo acadêmico com o restante da sociedade ao seu redor. A partir de tal relato, indicava-se que o Ensino Superior não apenas ficava restrito aos seus muros, possuindo um impacto na produção artística de sua região. As oficinas e os ensinamentos ofertados possibilitavam montagens a serem apresentadas em diversos locais.

> Além do curso regular de graduação oferecíamos sempre oficinas extracurriculares,

> ora de confecção, ora de manipulação, ora de pesquisas práticas, quer a nível curricular ou extracurricular. Os resultados foram vários. Salientamos aqui as montagens mais importantes, sem incluir os exercícios públicos ou apresentações realizadas apenas dentro do Departamento.
> Em 1986 foi feita uma montagem, baseada na vida e na obra de F.G.Lorca, com uma cena de teatro de sombras, uma cena com máscaras e atores, e uma peça de Lorca escrita para bonecos. Esse espetáculo foi apresentado na Mostra Estadual de Teatro de Bonecos realizado no Centro Cultural São Paulo. Foi o resultado de atividades curriculares de graduação e extra-curriculares.
> Em 1989 foi oferecido um curso de Extensão Cultural, a Oficina de O Objeto e a Luz, do qual resultou uma montagem, que representou a Escola no Festival Internacional da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, em Nova Friburgo, tendo ficado depois em cartaz no auditório do MASP e em outros espaços, como o Teatro Crowne Plaza, Espaço da Cultura e acabou representando o Brasil no Festival Internacional do Irã, em 1990.
> Também à nível de pós-graduação, depois de um curso de 3 semestres "A máscara e o ator", foi feita uma mostragem dentro do Departamento.
> Outro trabalho importante foi Babel- Formas e Transformações, uma pesquisa que recebeu apoio da Pró-Reitoria de Cultura, e da FAPESP, incluindo alunos de graduação e pós-graduação, tendo também ficado em cartaz no Centro Cultural São Paulo, além de ter participado do festival da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, em Canela, RS, em 1992 (Amaral; Garcia; Saraiva; Paulo, 1995).

A habilitação não se tratava de algo meramente projetado no campo das ideias. Havia a forte expectativa de que esse projeto fosse se materializar concretamente. Isso pode ser percebido a partir de diversas menções a ele.

> Desde 1993, Ana Maria Amaral vem batalhando pelo projeto para implantar na ECA/USP uma Habilitação em Teatro de Animação, e agora depois de uma longa espera finalmente a aprovação do Conselho do Departamento de Artes Cênicas daquela instituição, o processo de implantação agora continuará por outras instâncias como Comissão de Graduação, Reitoria, etc.
> Ana Maria acredita que este projeto já esteja em vigor a partir de 1998. E desde já, festeja a possibilidade de no ano 2001 formar a primeira turma de bonequeiros diplomados como bacharéis em Artes Cênicas na habilitação ou especialidade de teatro de bonecos (Ana Maria manda notícias, 1997, p.4).

Entretanto, apesar dos apelos e do projeto de realizar uma habilitação tenha alcançado diversos níveis para a sua concretização, este não conseguiu sair do papel. Isto devido à ausência de professores doutores que pudessem assumir o novo curso. Tal fato é bastante elucidativo da precária formação da pesquisa acadêmica brasileira em torno desse tema. Ainda que muitos avanços tenham sido realizados (como a formação de espaços especializados e de conteúdos no ensino superior), não havia profissionais o suficiente para ministrar um curso como se propunha nesse projeto elaborado[100].

100Aqui não se cabe analisar se era realmente necessário ou não realizar uma habilitação em teatro de formas animadas na ECA. A existência de professores doutores aumentou significativamente no século XXI, contudo já não é mais explorada tal possibilidade. O argumento a qual se deseja explorar não é sobre a necessidade de uma habilitação, mas sim que em um determinado tempo histórico desejou-se tal iniciativa e que esta não

O problema da falta de Doutores em território nacional sempre assolou os primeiros cursos que foram cadastrados no país[101]. Isso ocorreu em diversas áreas e, para que elas pudessem operar, houve campanhas para trazer profissionais estrangeiros para formarem, ao menos, a primeira geração de pesquisadores[102]. É importante ter essa dimensão porque mesmo que não houvesse tantas pessoas habilitadas no Brasil para fornecer esse conteúdo, seria possível pensar em outras soluções. Certamente atrair pesquisadores estrangeiros seria uma opção mais custosa, todavia possibilitaria a constituição da habilitação. Trata-se de escolhas políticas a serem mobilizadas e do lugar da pesquisa em arte dentro do orçamento previsto para o Campo.

Na mesma época, é preciso reconhecer a curta experiência do Centro Latino Americano de Teatro de Bonecos (1994-1996), uma iniciativa em conjunto com a FUNARTE, ABTB, UNIMA, IBAC (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura), VITAE- Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, entre outras mais instituições. Como o próprio nome indica, trata-se de uma organização a fim de estreitar laços com outros países da América, proporcionar vivências com outras culturas e com um papel de fomentar o ensino para os interessados nessa arte cênica.

A sede do Centro estava localizada na Aldeia de Arcozelo, na cidade de Pati do Alferes, no Rio de Janeiro, e contou com o auxílio de instituições francesas como a AFFA (Association Française d'Action Artistique), o consulado francês no Rio de Janeiro e do Institut de la Marionnete, de Cherleville-Mézières. Aliás, a ideia da criação do centro é creditada à Margareta Niculescu, diretora do Instituto. Parte dessa influência é descrita abaixo:

> O Centro é o resultado do amadurecimento do teatro de bonecos no Brasil, cuja qualidade artística atingiu reconhecimento internacional. A participação do Institut International de la Marionnette na criação deste Centro faz parte desse reconhecimento.
> O Institut International de la Marionnette visa colocar o títere no contexto da criação artística contemporânea. É um pólo de ensino, pesquisa e informação, cujas atividades pedagógicas são desenvolvidas através de cursos, oficinas, exposições e intercâmbio

pode se cumprir devido às condições materiais da pesquisa acadêmica brasileira.

101 Ironicamente, com a expansão dos programas de pós-graduação e a limitação de orçamento para o Ensino Superior, um problema do século XXI tem sido a ausência de vagas para profissionais com nível de doutor. É possível salientar que isso não deriva do fato de que todos os postos para Institutos de Ensino Superior tenham sido preenchidos. Muitas faculdades não possuem quadro suficiente para atender plenamente a grade curricular e se utilizam de formas de regimento de trabalho precarizados como professores temporários.

102 Há toda uma geração de professores franceses convocados para compor os cursos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Eram nomes como Fernand Braudel, Roger Bastide, Pierre Monbeig, entre outros.

> com a École Supériure Nationale des Arts de la Marionnette ESNAM.
> O IIM possui uma biblioteca e uma videoteca, sendo responsável pela publicação de livros e a revista PUCK, além de apoiar o tradicional festival de Charleville-Mézière, promover o festival bienal Music et Mouvement e o Encontro Internacional de Escolas de Títeres onde são representadas, além da França, escolas dos seguintes países: Alemanha, Bulgária, Eslovênia, Grã-Bretanha, Israel, Noruega, Rússia e República Tcheca, entre outros.
> O Centro Latino-Americano de Teatro de Bonecos pretende somar as experiências francesas às iniciativas brasileiras e, em articulação com artistas e organismos culturais dos respectivos países, incentivar o desenvolvimento da arte do boneco na América Latina.
> Como direção o Centro pretende adotar os seguintes programas:
> PROGRAMA DE APERFEIÇOAMENTO PROFISSIONAL:
> Estabelece um calendário permanente de cursos para o aperfeiçoamento artístico dos profissionais latino-americanos de teatro de bonecos e, em especial, oficinas de verão ministrados por professores de diversos países.
> PROGRAMA DE INFORMAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO:
> Sua função é implantar uma rede de informações que possibilite o intercâmbio sistemático de livros, textos, vídeos etc., entre instituições nacionais e internacionais (Centro Latino-Americano de Teatro [...], [s/d])

O Centro Latino Americano não ficou restrito à organização de oficinas e de formação prática para bonequeiros. Ele organizou também projetos de pesquisas como: Nomenclaturas do Teatro de Bonecos; Palcos Portáteis e outras estruturas cênicas e Baú de Ossos. O primeiro foi organizado pelo cenógrafo Luiz Carlos Mendes Ripper e possuía como intenção detalhar as diversas expressões (regionais e históricas) sobre esse tipo de arte. O segundo, coordenado por Manuel Kobachuk, refere-se à pesquisa do espaço cênico para a montagem de espetáculos de teatro de animação. Havia também a descrição de técnicas de manipulação e equipamentos que poderiam ser utilizados. Por último, o projeto coordenado por Álvaro Apocalypse, que visou a confecção de uma série de bonecos articulados de diferentes tipos para o estudo.

> Lamentavelmente a última ação do centro aconteceu em agosto de 1995. Seu valor e originalidade consistiram na oportunidade em reunir profissionais em agosto de 1995. Seu valor e originalidade consistiram na oportunidade em reunir profissionais atuantes, selecionado a partir de sua história de trabalho, para aprofundar técnica e teoricamente o conhecimento acumulado com anos de experiência. As oficinas de iniciação não foram priorizados nas ações do Centro. A iniciativa, pioneira no Brasil, criou oportunidades de capacitação para bonequeiros de outros países da América Latina. Foi original quanto a sua organização, concentrando em regime de internato pelo período de 20 ou 30 dias, os inscritos em cada oficina, laboratório, objetivando garantir maior aproveitamento. Possibilitou aos bonequeiros relacionar-se com experientes diretores e técnicos da área, contribuindo assim para o aprofundamento do processo de formação. Os cursos foram ministrados por: - Margareta Niculescu, ex-diretora do Teatro Tandarica da Romênia e diretora do Institut International de la Marionnete na França, com o tema: Direção Teatral, 1994- Álvaro Apocalypse, direto do Giramundo: Cenografia e Tecnologia – Espaço e Imagem, 1994- Osvaldo Gabrieli, diretor do XPTO: Som, Forma, Cor e Movimento , 1995- Fabrizio Montecchi, Antonella Enrietto e Franco Quartieri, do teatro Gioco Vita da Itália, com o tema, “Teatro de Sombras”, 1995. Essa iniciativa assumiu a importante tarefa de trabalhar para aquilo que comumente se chama de formação permanente, ou atualização

> profissional. Suas atividades foram interrompidas em 1996, demonstrando mais uma vez a inexistência de políticas públicas para os setores da cultura e que iniciativas que não estabelecem vínculos administrativos e jurídicos com o poder público ficam à mercê do empenho dos servidores sem poder de decisão, o que compromete sua continuidade (Beltrame, 2001, p.51).

Apesar de sua importância e dos trabalhos realizados, o Centro Latino Americano de Teatro de Bonecos cessou e uma das razões apontadas para isso, foi justamente a falta de um poder público que pudesse patrocinar tal iniciativa. A pesquisa acadêmica em Arte não consegue se sustentar por muito tempo sem o apoio das instituições de Estado. Isso porque há pouca serventia mercadológica em torno dessa pesquisa. Esta não está a serviço do lucro, mas sim do entendimento coletivo de toda uma humanidade perante um determinado objeto de estudo. Logo, é preciso se perguntar que tipo de pesquisa em arte consegue se desenvolver em uma estrutura estatal como essa que vivemos. O desenvolvimento de uma ciência envolve o financiamento do poder público para o pleno funcionamento de espaços especializados em pesquisas e de pagamento decente para as pessoas que pretendem trilhar tal caminho. Como pode ser analisado, houve no último quarto do século XX, um incremento nessa produção a partir dos primeiros espaços especializados na pesquisa em arte, no entanto houve também impedimentos para que essa pudesse se expandir como ela mesmo desejava.

> Entre os dias 23 e 26 de setembro aconteceu na aldeia de Arcozelo em Paty do Alferes no Estado do Rio de Janeiro, o seminário "Panorama do Teatro de Bonecos no Mercosul- Propostas de Intercâmbio". Sob a coordenação geral de Humberto Braga, foram quatro dias de trabalho intenso, com muita discussão e reflexões sobre o teatro de bonecos no Brasil, Paraguai, Uruguai e Argentina. Os principais temas abordados foram: a profissão, o espetáculo, a formação e a difusão. Os palestrantes (…) são profissionais representativos da arte bonequeira em seus respectivos países.
> (…)
> Apresentamos, como conclusão do encontro Panorama do Teatro de Bonecos do Mercosul- Propostas de Intercâmbio, as seguintes recomendações:
> 1. Estimular pesquisas sobre a arte do teatro de títeres, em seus múltiplos aspectos;
> 2. Propiciar a criação de uma comissão pedagógica para o aperfeiçoamento da formação do artista;
> 3. Endossar a importância da mais breve operacionalização do selo Mercosul Cultural, para favorecer também os circuitos e a prática profissional dos titeriteiros;
> 4. Promover a elaboração de um catálogo eletrônico com informações sobre os grupos e seus respectivos repertórios para veiculação pela Internet;
> 5. Apoiar a presença de grupos dos países do Mercosul nos eventos teatrais-festivais, mostrar, encontros- realizados nos quatro países.
> 6. Promover co-produções de espetáculos teatrais, entre dois ou mais países.
> (Encontro Mercosul, 1998, p. 3)

As últimas décadas do século XX também representaram uma aproximação maior com a produção artística internacional. Uma das explicações dadas para isso é o deslocamento da

UNIMA do Leste Europeu para a Europa Ocidental, mais especificamente a França. Segundo o autor do texto destacado abaixo, isso (para além da eleição de Jacques Félix como secretário-geral da UNIMA) permitiu que os países de Terceiro Mundo estivessem muito mais próximos ao que era produzido por ela.

> A Unima nasceu em 1929 e sempre reuniu em seu quadro um grande número de bonequeiros dos países do leste europeu, hoje dos países comunistas. É que nestes países do leste, o teatro de bonecos é parte da cultura popular, sempre foi uma expressão muito viva na história destes povos. Estes países, principalmente, depois da IIª Guerra Mundial, passaram a valorizar muito mais as manifestações populares e junto com isso o teatro de bonecos. Prova disto é que em 1950 foi criado a Escola Superior de Teatro de Bonecos da Tchecoslováquia. Hoje a maioria destes países possui cursos de formação universitária nesta área.
> A presidência da UNIMA, até 1980, sempre esteve ligada a bonequeiros destes países. Primeiro porque eles sempre foram maioria absoluta dos sócios. Depois, porque o funcionamento desta associação internacional exigia o apoio estatal. E nestes países, parece-me que o apoio estatal para este tipo de trabalho, sempre foi mais fácil. Foi somente em 80 quando pela primeira vez realizou-se um Festival Oficial da UNIMA e Congresso (que acontece a cada quatro anos) em Washington, ou seja, fora da Europa, é que a Secretaria Geral saiu do Leste Europeu, e veio para o "ocidente". A sede passou a ser a França. Veja que o cargo mais importante dentro da UNIMA, não é o presidente, mas o Secretário-Geral. Em 80, Jacques Felix foi eleito, e desde então, a UNIMA aproximou-se mais dos países do Terceiro Mundo. Passamos a ter mais espaço nas publicações, tivemos oportunidade de conhecer e nos relacionar com bonequeiros de outros países, passamos a ser mais respeitados por nos mostrarmos mais. Em 1984, Jacques Felix foi reeleito no Congresso de Dresden (Alemanha) (Beltrame, 1986, p.25-26).

O autor do texto finaliza o seu escrito clamando sobre a necessidade de expandir os horizontes para além dos limites dos Estados Nacionais. O conhecimento não era algo a ser restrito em uma dimensão local e se reconhecia a necessidade de se pensar em uma dimensão de humanidade. O estabelecimento de contatos com outros países não significa uma ideia de subalternização, mas sim do estabelecimento de trocas de experiências.

> Nós somos profissionais que reclamamos da solidão. Por isso nos organizamos em entidades estaduais e nacionais, pois queremos trocar, conhecer, saber o que passa no norte, sul, e queremos subir mais, pois isso nos estimula a produzir mais, a continuar.
> Por que não extrapolar as fronteiras do meu país?
> Eu quero ser um cidadão do mundo!
> Eu quero me relacionar com bonequeiros de todo o mundo. Quero conhecer os Latinos, o que pensam, o que produzem, que competência técnica têm. Mas, só os latinos não bastam! Para mim, pessoalmente é pouco. Eu quero mais. Eu quero os norte-americanos, os russos, os japoneses, … (Beltrame, 1986, p. 26)

Apesar dessa maior aproximação com os países do Terceiro Mundo, a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos teve algumas dificuldades em estabelecer contatos com os demais países da UNIMA. Podem ser apontadas diversas causas como, por exemplo, a falta

de engajamento entre os membros. Isso acarretava em problemas de financiamento, pois nem todos pagavam os honorários. Tais problemas internos foram relatados em diversas ocasiões nos anais da instituição.

> Penso que a relação que pudermos estabelecer com bonequeiros do Brasil, da América Latina ou qualquer parte do mundo, significará pessoalmente e profissionalmente também. Pela Amizade que podemos ter, pelo que pudermos ensinar e aprender. Nós da ABTB, objetivamente, na relação que temos tentado estabelecer com outros países da UNIMA, temos conseguido coisas importantes:
> - Como poderíamos saber da realização de Festivais, Congressos, exposições, estágios que acontecem no mundo?
> - Como poderíamos conhecer informações técnicas na confecção de bonecos do Sudeste Asiático, por exemplo?
> - Como poderíamos conhecer as tendências artísticas e concepções na criação de espetáculos contemporâneos?
> - Como poderíamos ter enviado 4 brasileiros a Sevilha estudar teatro de sombras, e um à França estudar Dança, movimento e Boneco, se não fôssemos associados a UNIMA? Isso conta? Isso vale para o nosso trabalho? Isso acrescenta ou altera a produção do teatro de bonecos do nosso país? Penso que deveríamos nos perguntar seriamente sobre isso. Quanto custa financeiramente? Pouco ou nada. Conseguimos pagar recentemente, peregrinando junto aos órgãos de cultura do país para conseguir recursos para cobrir essa anuidade. Cada sócio da ABTB paga uma taxa pequena, que não chega a cobrir os 400 dólares que equivale ao número de associados do Brasil. Acredito também que é importante a gente conhecer as tendências políticas que permeiam o poder dentro de nossa associação internacional. Mas para conhecer isso é preciso estar dentro. É preciso participar. Acho ingênuo acreditar que na UNIMA não se reproduzam as relações de classe. É claro que isso vai acontecer. Veja bem, em 1989 vai acontecer o Festival e Congresso de Tókio. Lá haverá eleições e serão discutidas questões importantes. Quantos de nós brasileiros, sócios da Unima, poderemos estar lá discutindo, opinando e votando? Nós do Brasil somos junto com todos os bonequeiros do Terceiro Mundo, os pobres. E daí? Ter a clareza que isso transcende a questão específica do Teatro de Bonecos e que passa por uma radical transformação política no Brasil e das injustas relações internacionais que se estabelecem com nosso país, é o mínimo que temos que entender. Ou... vamos nos retirar?... Não seria muito melhor nos juntarmos com quem pensa como nós e lutarmos pelo que queremos? E... já sabemos o que queremos? (Beltrame, 1986, p. 27)

A ABTB possuiu uma importância significativa para que artistas e intelectuais brasileiros pudessem estar em contato com o que era produzido ao redor do mundo. Era uma instituição que projetava o Brasil em uma dimensão maior. Contudo, havia o reconhecimento também da dificuldade material de estar presente em todos os eventos. A condição financeira constituiu como um empecilho para brasileiros participarem, opinarem e terem experiências diversas. O Congresso em Tóquio foi um exemplo bastante elucidativo dessas relações e, para além das tratativas iniciais que visavam organizar um comitê para participar deste Congresso, é possível perceber as dificuldades também nos depoimentos posteriores ao evento.

> Foi dureza chegar lá. Ajuda de ninguém! Nem um tostão, nenhum apoio, mas chegamos. Tristes com a ausência da companheira Conceição, mas animados para batalhar. Vimos coisas inacreditáveis. Muita beleza, muita técnica, muita civilização.

> Pesquisa e dedicação ao boneco de forma integral, numa aparência sem limites. Vimos o espírito de classe forte em outros países. México e Chile estavam representados porque os bonequeiros destes países se cotizaram para pagar as despesas dos seus representantes. O Festival era realmente do Bonequeiro Japonês que doou 10% da renda de seus espetáculos, durante 2 anos para sua realização.
> Vimos quatro países se debatendo para sediar o próximo festival, distribuindo rica propaganda de seus países. Pastas, fotos, canetas e, pasmem, apresentando o quanto dispunham para sua organização. Os bonequeiros europeus, alojados em hotéis 6 vezes mais caros que os nossos, distribuíam gratuitamente fotos coloridas, botons, brindes etc, enquanto nós, pobres, desprotegidos, e em especial eu, tive que vender minhas bonecas de pano na feira para pagar o hotel e comer. Vendi, paguei, comi, aprendi. Estamos engatinhando… Que movimento de classe é esse que tanto falamos? Existimos enquanto Associação? Ou somos apenas blocos reacionários dos que são afins das mesmas idéias? O que vale mais neste país? Um ideal de classe a atingir, ou a supremacia das "panelinhas" falsamente ideológicas pensando em garantir o seu bem estar? Alerto Bonequeiros do Brasil! Mais enfraquecidos dos que estamos não podemos ficar.
> Estamos "carregando" esta Associação no peito e na raça enfrentando oposições sem razão de ser e o pior, enfrentando a ausência do sócio, que afogado na crise econômica deste flagelado país, se descuida dos seus ideais de classe.
> Alerta companheiros! Vamos reagir! Quantas bonecas for preciso vender na feira, as venderei, mas não vamos deixar nossa representatividade legítima não brilhar ou fenecer. O tempo passa… o vento sopra e nossa chama não pode apagar (Belfort, 1988, p. 2).

Novamente as relações de classe mencionadas no fragmento de texto ao tratar sobre o Congresso de Tóquio surgem como um aspecto que distancia o Brasil do restante da produção artística internacional. Enquanto as outras comitivas tinham financiamento o suficiente para viajar e estar bem alojados, os bonequeiros brasileiros tiveram uma enorme dificuldade para ir até à Ásia. O final do texto é um clamor para que a Associação brasileira passe a ser mais unida e forte, pois há o diagnóstico de que tal precariedade da viagem é um sintoma de algo maior que acomete toda uma classe artística.

Para além desse Congresso no Extremo Oriente, é possível se referir a diversos outros exemplos que denunciam um isolamento do artista-animador. Para melhor se organizar e atender às demandas regionais, a ABTB possuía associações de bonequeiros divididos por estados. A ARTB era a Associação Rio de Teatro de Bonecos representando os artistas fluminenses. Contudo, apesar dessas subdivisões terem sido as respostas para alguns problemas, a questão da falta de engajamento entre os membros continuava sendo uma constante.

> Prezado associado,
> ARTB pode acabar !!! (Cadê você?!!!!!!!)
> No dia 14 de abril de 1988 foi realizada a Assembleia Geral convocada para eleição do Conselho e Diretoria Executiva para o biênio 88/90, visto que a gestão da atual diretoria se encerraria em 16/04/88.
> Infelizmente não houve mobilização, ou interesse, na medida que compareceram à

> Assembleia apenas 15 associados, o que tornou impossível a formação de sequer uma chapa, já que a mesma necessita de no mínimo 13 associados em condições de serem eleitos e tão somente 08 (oito) dos 15 (quinze) presentes tinham estas condições.
> Tal fato nos fez refletir sobre algumas questões com relação ao movimento de bonecos; com relação à Associação em si; com relação ao associativismo de um modo geral; com relação à nossa prática profissional, etc, etc. (Maricota. Boletim informativo, 1988)

Em outra coluna, é possível perceber a persistência do problema e como isso contribui ainda mais para o isolamento do artista, a pouca eficiência da instituição e para um declínio de uma identidade coletiva em torno da arte da animação.

> A epidemia geral de descrença nas instituições existentes parece ter contaminado a nossa ARTB. A eleição numa 2ª convocação, por falta de quorum na 1ª, reflete o atual estado de anemia da associação. A Diretoria eleita na marra não desanima e tentará dar uma injeção de ânimo, mas a recuperação depende dos associados. Ou os interessados na arte do boneco se mobilizam e usam a associação para o crescimento desta atividade ou teremos uma esforçada e solitária Diretoria por mais dois anos. Originalmente repetimos: Uma Associação é feita pelos associados e não pela diretoria. A ARTB precisa ser animada e você também. Participe. Idéias não faltam (Editorial, 1988).

É importante refletir que tais problemas não estão restritos somente à ABTB e suas filiais. Conforme pode ser visto ao longo do capítulo da presente tese, as universidades e locais de pesquisa também sofrem com a precarização. Apesar da enorme importância desses espaços de pesquisas e estudos especializados na arte de animação terem se constituído nas três últimas décadas do século XX, elas também carregam consigo marcas de desgastes e de um ideal que ainda não foi concretizado em sua plenitude. Nos anos 90, Ana Maria Amaral fez uma análise sobre o processo de aprendizagem do bonequeiro destacando a ausência de continuidade dos estudos.

> Mas o aprendizado do bonequeiro brasileiro continua basicamente autodidata. Seu treinamento acontece quase sempre ligado aos processos de montagem e apresentação de espetáculos, prende-se no convívio com diretores, ou no confronto palco/platéia. Cursos e oficinas, ligados ou não à instituições, são esporádicos e itinerantes. Não têm endereços certos. Os que se aventuram a criar um núcleo não conseguem se manter por muito tempo. Por exemplo, em São Paulo, o Casulo- Centro Experimental de Bonecos, criado e logo desativado (enquanto centro de cursos); destino melhor teve o Centro de Animação de Manoel Kobachuk no Paraná, que se manteve ativo por muito mais tempo, o mesmo com os cursos ligados ao teatro Vento Forte. No Rio de Janeiro, o Centro Latino-Americano criado no início dos anos 90, com o fim de promover oficinas intensivas, apresenta uma programação instável e descontínua. Cursos ligados à universidades começam a surgir a partir da década de setenta quando algumas universidades passaram a incluir o teatro de bonecos entre as suas disciplinas, optativas ou obrigatórias. Mas, na grande maioria, o teatro de bonecos aparece quase sempre ligado aos cursos de licenciatura, quando o ideal seria tê-lo nos departamentos de teatro (Amaral, 1998, p. 26-27).

Muitos atores focam a sua aprendizagem na montagem de um espetáculo e encerram o seu processo educativo após a apresentação. Esse estudo pouco é retomado no futuro e muitas vezes fica restrito apenas ao grupo que praticou as atividades. Além disso, as instituições de pesquisa do teatro de animação no Brasil são frágeis de tal modo a não conseguir ter uma existência duradoura. Parte do conhecimento produzido por essas instâncias também é perdido ao longo do tempo. Torna-se assim bastante dificultoso a perpetuação de um conhecimento que seja repassado através de gerações ou que até mesmo produza marcos de reflexão para os interessados na área.

O que se põe em evidência é a formação de uma tradição de estudos a ser acessada por um público mais amplo e a instituição universitária poderia exercer esse papel. Afinal, os cursos de graduação permitem que, ano após ano, cada classe tenha acesso a um conhecimento produzido a partir de pesquisas acadêmicas com todo um rigor. Não só as classes se renovam anualmente, como também as próprias pesquisas na Pós-Graduação. Nela, novos paradigmas são criados, reflexões são impulsionadas e vestígios de saberes de épocas pretéritas podem ser resgatados. Embora Ana Maria Amaral perceba a importância desses lugares, também reconhece que o Brasil possui fragilidades, tornando necessário avançar muito mais na consolidação desse campo.

> Mas todas essas atividades não chegam a formar o que se poderia chamar de uma "escola brasileira", que pressuporia centros estabelecidos, ou cursos com uma continuidade mínima, e que, em apresentando diferentes métodos de trabalho, esses pudessem ser testados, comparados, discutidos. Nos países onde existe uma cultura estruturada ou onde o teatro de bonecos pertence a uma tradição, a definição de métodos de trabalho é mais simples. Mas esse não é o caso do Brasil, nem de nenhum dos países aqui representados. Entre nós tudo está por ser inventado, vivendo como vivemos numa realidade em contínuo processo de assimilações e assentamentos sociais e culturais. Assim, na falta de diretrizes ou métodos somos a todo momento obrigados a inventar soluções próprias. Afinal, um método não é outra coisa que a sistematização de experiências vivenciadas, não emprestadas, nem artificialmente coladas. E nos contatos que tivemos com outros países (europeus ou americanos) devemos nos manter críticos quanto aos métodos por eles utilizados, procurando sempre filtrá-los e adaptá-los à nossa realidade (Amaral, 1998, p.28).

Apesar das iniciativas brasileiras, segundo a estudiosa, não era possível perceber a existência de uma "escola brasileira", assim como havia em outros países com uma tradição de teatro de bonecos mais bem estruturada. Almeja-se a construção de métodos para refletir sobre essa arte no Brasil e a "*sistematização de experiências vivenciadas*" é importante para que se consiga um fluxo perene de informações. A questão é pensar quais são as instituições

que podem fornecer esse suporte. Como já mencionado, o mundo acadêmico pode ser uma delas.

Ao longo da história, houve diversos projetos descontinuados e o cessar de cada um deles representou também uma vasta gama de lições e ensinamentos abandonados. Grupos privados constroem saberes ao produzir espetáculos e deixam suas marcas registradas em seus próprios corpos. Isso é essencial para a produção de arte e não se nega a sua importância, contudo se torna necessário também reconhecer uma outra categoria de conhecimentos que esteja conectado não apenas à subjetividade individual de cada ser, mas que esteja integrado a toda uma coletividade.

A partir desse pressuposto, é possível compreender o recurso ao estrangeiro. Sendo o conhecimento não só uma propriedade individual, é possível estabelecer contato com o outro. Essa relação de alteridade contribui para a formação de uma linguagem em comum e que possa dar respostas e reflexões a toda uma humanidade. Linguagem acadêmica e científica possuem esse poder. Os seus discursos não estão restritos a uma comunidade específica, ao contrário de muitos outros como o da crença e da religião (que são válidos apenas para os que aceitam os seus pressupostos). Desse modo, observar como a instituição acadêmica-científica opera em outras regiões do planeta auxilia para se pensar a própria instituição em termos regionais.

A comparação com países com uma tradição bonequeira mais bem estruturada não significa, entretanto, uma relação de completa subordinação, como se o exterior fosse sempre melhor e devesse ser copiado integralmente. Os contatos devem ser estabelecidos, mas não com o intuito de emular os mesmos comportamentos e ideias. Para isso, torna-se necessário um olhar crítico que possa analisar para além da exaltação ou da condenação. Trata-se de avaliar os aspectos que podem ser reapropriados às demandas próprias da região e adequá-los a uma determinada realidade.

Conforme mencionada na seção 2, essa relação entre o contato estabelecido com o estrangeiro é estudada por Roberto Schwarz e Nestor García Canclini. Aqui vale resgatar algumas de suas reflexões que tornam importante para a compreensão do mundo acadêmico e os seus contatos para além de uma dimensão nacional. Para esses autores, é impossível buscar uma essência na cultura, pois esta é formada por intensas relações de troca construídas socialmente e historicamente. Portanto, por mais que haja sociedades que reivindicam ter milênios de existência e uma forte tradição, mesmo nelas não há algo “puro”.

As distintas sociedades ao longo de toda trajetória humana incorporam dentro de si elementos alienígenas o tempo todo. Se fôssemos adotar o elemento de "pureza", o coerente seria afirmar que todos são impuros. Não é à toa que todos os regimes que reivindicam esse conceito, acabam por adotar também argumentos ilógicos ou apelam para um certo misticismo pouco afeito à ciência.

No manifesto Antropofágico, Oswald de Andrade retoma uma discussão de nacionalidade, mas não envolvendo um caráter fixo de identidade[103]. Esta se ressignifica a todo momento a partir do ato de "devorar" o outro, ou seja, incorporando os elementos que antes não lhe pertenciam. A adição do elemento estrangeiro não significa a suplantação da cultura, mas sim uma ressignificação contínua de si próprio. Isso equivale também para compreender o mundo acadêmico.

Trata-se de perceber elementos que há no exterior (no caso, as diversas técnicas e reflexões envolvendo o teatro de animação) e que podem ser incorporados para a população autóctone. Conforme já mencionado diversas vezes, este é um conhecimento de caráter universal e que extravasa os limites das fronteiras dos Estados-Nação. A busca desses novos horizontes não necessariamente representa subordinação de um pelo outro.

A universalidade como um projeto de emancipação também reivindicada por Asad Haider (2019) ao discorrer sobre a questão racial e de identidades. Segundo o próprio, a identidade não pode ser compreendida como algo isolado de outras relações sociais que se estabelecem no mundo. Assim, para uma atitude de emancipação torna-se necessário não se fechar em torno de uma categoria, mas articulá-la com outras dimensões como, por exemplo, o político-econômica. O mesmo pode ser dito a respeito da identidade nacional. Ela pode ser pensada como algo fechado em si mesmo, retomando ideias de pureza ou ser refletida de modo mais complexo reconhecendo a sua articulação diante de muitas outras formas de identificação. Esta segunda é a maneira como se tem pensado para a pesquisa realizada. Logo, isso não significa excluir o conceito de nação ou abandonar a proposta do universal. Esta, inclusive, pode adquirir um caráter insurgente que nada possui relação com a ideia de caminho único para toda a humanidade. Ao contrário. Trata-se de preservar a pluralidade e diversidade existente dentro do gênero humano (Santos, M., 2024).

Dentro desse sentido, é possível também incorporar as reflexões dos filósofos existencialistas. Não há uma essência nacional dada de antemão que pode ser dada ao conhecimento acadêmico-científico, a sua existência é construída a partir dos contatos

103 Algo que se contrapunha ao manifesto das antas compostas pela extrema-direita brasileira na época.

estabelecidos com o outro e das inúmeras ações para que ele se perpetue.

O conceito de nação continua válido para compreender a pesquisa realizada por esse território, pois este é um dos elementos de interferência da produção acadêmica (outros elementos poderiam ser elencados, mas o recorte do presente trabalho foi a questão nacional). Em todos os capítulos, tal conceito pairava como forma de entender os caminhos que a ciência adquiria. Ao longo do século XIX, a forma civilizatória denegava grande parte da cultura popular e, com ela, a arte do boneco. No século XX, houve um projeto educativo que deu ao teatro de bonecos uma valorização maior. Contudo, por estar atrelado às estruturas do governo, adquiriu um alto teor moralista e que condizia com os valores hegemônicos do regime vigente. Ao longo dos anos 70 e adiante, tal forma é contestada e isso é realizado a partir da observação de outros teatros de bonecos realizados em países distintos. Era uma forma de compreender outras dinâmicas que poderiam ser incorporadas e de realizar a crítica.

Embora tanto o século XIX quanto o XX fizessem a comparação com o que ocorria no exterior, é importante perceber os modos distintos a qual isso era feito. No primeiro, em linhas gerais, isso acabava por interditar a pesquisa sobre o teatro de bonecos ao considerar como inferior; já no segundo, a intenção era expandir os horizontes de análise. A seleção sobre o que deveria ou não ser "trazido" dependia de um conjunto de forças sociais que mobilizam os esforços para estudar o exterior. Afinal, na Europa do século XIX, tida como o ápice de civilidade, já havia algum movimento de estudo da cultura popular e das marionetes. No entanto, as forças que protagonizaram o espaço público do Brasil eram preponderantemente de uma elite que visava a emulação de valores a fim de legitimar a sua própria atuação e não àqueles referentes a uma cultura popular.

A forma como a Nação se constrói impacta a produção de ciência, ao mesmo tempo que o processo de composição do Campo Acadêmico de Artes não pode ser interpretado apenas observando as forças internas. O Brasil não é uma ilha isolada do restante do mundo. Notícias de jornais evocavam acontecimentos de países de todos os continentes, intercâmbios de pesquisadores permitiram novas perspectivas traçadas e contatos entre os estudiosos de variadas partes do planeta produziram trabalhos como artigos e teses.

O século XX representou a criação de diversos aparatos institucionais (tais como a ABTB e disciplinas de graduação) que pudessem dar conta de estabelecer essas pontes. Um Campo Acadêmico de Artes foi montado e abrigou o teatro de animação. A partir dele, surgiram publicações e reflexões não pautadas apenas pela educação ou por uma perspectiva

de teatro infantil. Ao mesmo tempo que se reconhece essa potência, os discursos do final do século XX mostram um longo trajeto ainda a ser percorrido para o desenvolvimento pleno de uma ciência do teatro de animação. As instituições de ensino e pesquisa eram caracterizadas como algo precarizado e que estavam aquém dos anseios das pessoas que as idealizaram. Embora houvesse a revista Mamulengo, a sua publicação tornou-se errática nos últimos anos do século. Apesar da parceria frutífera com o instituto de Marionetes da França que contribuiu para a formação do Centro Latino-Americano de Teatro de Bonecos, este apenas durou pouquíssimos anos. A Habilitação de Teatro de Animação na ECA foi outro projeto que não conseguiu sair do papel devido a ausência de profissionais habilitados. Isso marca o final do século XX.

Cabe, por fim, registrar o número de instituições de ensino superior registradas no final do século XX e início do XXI. Em 2001, Valmor Beltrame identificou sete universidades brasileiras que ofertavam a disciplina de teatro de animação na grade curricular dos cursos de Artes Cênicas: USP, UDESC, UFRGS, UFMA, UFPE, UFPB, UFMG e FA/FBT (Beltrame, 2001, p.48). Número esse que teve um aumento significativo nas últimas décadas do século XXI, alterando a composição dos estudos acadêmicos no Brasil. Tal aspecto é tema do próximo capítulo.

# 5 Panorama Atual da Pesquisa Acadêmica Brasileira no Teatro de Animação

## 5.1 A virada do milênio e o sentido do Ensino Superior nas Artes

Muitos estudos apontaram para a enorme diversidade e pujança das práticas artísticas de teatro de animação no final do século XX e início do XXI. A quantidade de grupos profissionais aumentou e os festivais constituíram-se como importantes centros de troca de experiências. É possível registrar formas cênicas inovadoras nessa época presentes no Brasil (como o teatro lambe-lambe, teatro para bebês, teatro visual) e uma aproximação bastante forte com as reflexões sobre a performance.

A performance caracteriza-se por um estado de "não-representação", em que o próprio corpo humano é disposto para o público tal como ele é. Como discutido anteriormente, tal estado se assemelha ao objeto no teatro de animação. Assim, começa a haver diversos experimentos em que a pele, o pêlo e os diversos traços que compõe o ser humano passam a ter um *status* equivalente ao da matéria bruta e atuar com a mesma relevância de que um objeto posto em cena. Debates esses que circulam ao redor de todo o Globo e vão influenciando o pensamento artístico no Brasil.

Essa efervescência de produção teatral modifica diversos aspectos da arte como, por exemplo, a dramaturgia. Todavia, para Felisberto Sabino da Costa, tal impulso não foi acompanhado por um desenvolvimento da produção acadêmica sobre o tema, ainda que o mesmo reconheça a existência de algumas importantes e poucas pesquisas.

> Nas duas últimas décadas do século XX, houve um grande impulso no teatro de animação na cidade de São Paulo. Muitos artistas contribuíram, sem dúvida, para o aprimoramento da dramaturgia, proporcionando a conquista de um espaço próprio entre outras manifestações artísticas. A mesma efervescência, contudo, não se verificou na produção acadêmica. Nesse campo, as pesquisas foram escassas, muito embora haja algumas contribuições significativas (Costa, F., 2016, p. 12-13).

Se nas últimas décadas do século XX o Campo Acadêmico em Teatro de Animação estava se construindo, o século XXI é um momento em que as dissertações de mestrado, teses de doutorado e textos científicos começam a surgir com maior intensidade. Percebe-se, portanto, o quão recente era tal dinâmica universitária ao tratar sobre esse tipo de arte. Os estudiosos sobre o tema percebem algumas lacunas existentes a serem preenchidas para um

melhor desenvolvimento da área de estudos. Estudos estes que podem apresentar facetas diferentes do que é produzido pelos artistas em seus ofícios. Isso não significa hierarquização, mas sim que a própria Academia possui um papel social distinto das Companhias Profissionais e que neste lugar em específico pode produzir reflexões próprias. Entretanto, embora esta linguagem acadêmica possa ser considerada incipiente para alguns, destaca-se um crescimento maior das disciplinas de graduação nas faculdades.

> Em seu livro sobre dramaturgia, Álvaro Apocalypse destaca diversos problemas na dramaturgia brasileira para o Teatro de Animação. As causas fundamentais deste problema são a inexistência de escolas de formação para atores-animadores e a falta de crítica especializada. Segundo Apocalypse (2000), uma crítica bem intencionada, além de apontar os erros e defeitos dos espetáculos, poderá também ressaltar suas possíveis qualidades. Felizmente a situação não só da dramaturgia, mas também de todos os outros elementos das montagens de Teatro de Animação têm se modificado sensivelmente nos últimos anos, devido ao grande desenvolvimento que essa arte vem sofrendo no Brasil. Se, por um lado, ainda falta uma escola especializada no ensino dessa linguagem teatral, por outro, aumentou o número de cursos universitários de Artes Cênicas que adotaram disciplinas de Teatro de Animação em seus currículos. Os festivais especializados na linguagem do Teatro de Animação cresceram em número e em importância, funcionando como espaços genuínos de aprendizagem e troca de experiências entre os atores-animadores, além de proporcionar a opportunidade de intercâmbio com grupos estrangeiros. Isso tem contribuindo para que o Teatro de Animação seja cada vez mais reconhecido no panorama das artes teatrais ganhando visibilidade e reconhecimento (Arruda, 2008, p. 133).

Neste fragmento, identifica-se a ausência de uma crítica e de uma escola especializada para a formação do ator-animador. Ou seja, compreende-se sobre a importância de ambientes próprios para o desenvolvimento da arte da animação e um desejo de que se construa tais locações. Isso pode ser justificado também pela ênfase em um estilo de interpretação que as escolas de artes cênicas no Brasil procuram ensinar e que estão mais associadas ao trabalho de teatro de ator, mais especificamente, segundo Paulo Luís de Freitas (1998), ao sistema Stanislávski.

Em sua dissertação de mestrado transformada em livro, Paulo Freitas realiza uma análise sobre os currículos e projetos de ensino das escolas de atuação no país e percebe um apego muito grande à forma realista/ naturalista. Isso pode ser explicado pela influência mercadológica. Afinal, há todo um apelo comercial trazido pela indústria de massa da televisão e cinema que faz com que esse tipo de atuação seja muito mais valorizado do que outros. A formação do estrelato é uma das marcas de uma sociedade contemporânea e que se insere dentro de todo um circuito comercial que facilita a venda de mercadorias (Debord, 1997).

Outro fator seria a ideia de uma suposta facilidade maior ao se usar o sistema Stanislavski por haver uma literatura ampla sobre o tema e de que este seria a base necessária de todos os estilos de interpretação. Tal raciocínio, contudo, ignora outras formas de atuar e revela uma precariedade da pesquisa de artes cênicas no Brasil.

> Um ensino baseado unicamente no método realista de interpretar parece ignorar a existência (para não falar do teatro contemporâneo) de peças pré-realistas, cujo estilo requer do ator um comportamento cênico (corporal/ vocal/rítmico) diferente daquele exigido para as personagens realistas. Aliás, essa é uma crítica que Michael Saint-Denis (responsável pela criação de várias escolas europeias) faz à formação do ator americano.
> Na verdade, a falácia de uma base para a formação do ator, ancorada unicamente no chamado método, confirma que a formação do ator brasileiro é carente de pesquisa. Por isso mesmo esse quadro precisa ser revertido. Com efeito, as visões de grandes mestres da cena estão à espera de sistematização necessária à sua transmissão didática. Isso evitaria, com certeza, que as propostas desses grandes mestres da cena (Artaud, Brecht, Meyerhold e tantos outros) se transformem em meras especulações subjetivas (Freitas, 1998, p.200).

Ainda que a análise de Paulo Freitas não faça nenhuma referência ao teatro de animação, é possível trazer as suas reflexões para esse campo ao mostrar a carência dos atores brasileiros em outros tipos de referência para além do realista/naturalista. Carência essa que está vinculada à ausência de pesquisas e, neste caso, entendida em seu sentido mais amplo.

Ao longo do livro, Freitas considera que "*Talvez a criação, algumas vezes reclamada, de uma universidade de artes fosse, na realidade, um exagero desnecessário*" (1998, p.200). De fato, a pesquisa para a atuação não está vinculada necessariamente ao Ensino Superior. Afinal, grupos de artistas, ao compor os seus espetáculos, estão também pesquisando formas de apresentar e movimentos corporais para serem postos em cena. Entretanto, é preciso considerar que há uma outra modalidade de pesquisa que se insere em um circuito acadêmico e associada à ideia de conhecimento científico. Ainda que, no momento da escrita de seu texto, Paulo Freitas possa considerar que a Universidade de Artes seja um exagero, é possível discordar de tal pensamento ao afirmar sobre a sua especificidade enquanto instituição. Uma especificidade calcada na investigação acadêmica e que poderia explorar de um modo diferente (com embasamento sociológico, antropológico, filosófico, histórico, ...) outras formas de atuar. Se a Universidade exercesse o mesmo papel de formação do ator tal como uma escola técnica, talvez, de fato, o ensino superior fosse algo desnecessário.

Essa frase escrita por Paulo Freitas revela também uma dimensão sobre como o universo das Artes compreende o mundo acadêmico. Ainda que se possa travar contatos importantes entre um e outro, é possível perceber uma autonomia entre os dois, de tal modo

que não é necessário ingressar no Ensino Superior para ser um profissional da área. Isso diverge de uma série de outros Campos na qual o diploma concedido por uma instituição de ensino superior é praticamente essencial para o reconhecimento do exercício de uma profissão. De fato, nem todas as profissões exigem uma aprendizagem de ensino superior como o gari, o cobrador de ônibus, o recepcionista. Todavia, há uma particularidade a ser destacada no mundo das artes. Ainda que não seja necessária uma formação universitária para o reconhecimento do artista, existem conteúdos e cursos nesse nível. Logo, caso se deseje realmente manter esse espaço conquistado, torna-se necessário refletir sobre a função social e os objetivos do ensino de artes em uma universidade.

Toda profissão possui um processo de construção de saber que não é acadêmico. Este, parte da experiência cotidiana e das diversas experiências que o sujeito adquire ao longo de sua jornada na vida. Apenas como título de exemplo, pode-se pensar o caso do professor iniciante. Mesmo que tenha tido uma trajetória excepcional em curso de Licenciatura, isso não significa que esteja preparado para todas as circunstâncias que irá se deparar em sala de aula. Este possui ainda muito a aprender em termos de como se situar em meio a uma série de alunos e de uma instituição que lhe confere uma determinada função. Os traços de sua personalidade e até mesmo os corporais acabam impactando na forma como os outros o enxergam e como o seu ofício será exercido. Trata-se de questões tão particulares que nenhum curso poderá dar a resposta definitiva sobre como este sujeito deve agir. Ainda que possa ser ajudado por livros ou conselhos de alguém mais experiente, este indivíduo passa, então, a elaborar práticas próprias e que condiz com a situação a qual se defronta no momento. Essa é uma formação dentro do ambiente profissional que é sempre contínua, afinal toda situação a qual irá se deparar será única.

Este conhecimento que está no próprio ato de ensinar e na esfera do mundo do trabalho. Todavia, a Universidade também tem algo a acrescentar sobre como o professor deve dar aula. Há um repertório de pesquisas acadêmicas que trazem para reflexão elementos cotidianos da vida desse profissional como livro didático, avaliação, currículo, conteúdos específicos. Ignorar isso seria desprezar uma série de estudos de graduados, mestres e doutores que se dedicaram uma parcela de seu tempo para compor esse trabalho. Por isso se compreende sobre a necessidade de Licenciaturas ou de um curso de Pedagogia para a constituição de identidade de um professor.

No campo da arte, contudo, há uma dissociação mais radical entre o saber profissional

e o acadêmico. A formação universitária não é requisito necessário para a identidade do artista e um bonequeiro, um escultor ou um pintor podem ser amplamente reconhecidos em seu trabalho sem a necessidade de ter frequentado sequer uma aula na faculdade. O conhecimento para exercer o ofício pode ser dado através de uma relação de mestre e aprendiz ou através de cursos técnicos e oficinas. Estes cursos técnicos e oficinas, aliás, podem conceder aos discentes uma especialização maior em uma linguagem específica e podem prepará-los melhor para o ofício que pretendem realizar. Há uma maior orientação destes para o exercício profissional do que a Universidade, que exerce um outro papel social. Universidade essa que não pode ser confundida como apenas um prolongamento de um curso técnico. Se assim fosse, não haveria necessidade para que os docentes tivessem, no mínimo, o título de "Mestre"[104] ou que houvesse alguma distinção entre ensino superior e o técnico. Cabe então discutir o motivo pelo qual existe essa dissociação tão radical entre o mundo do trabalho e o acadêmico na área de artes.

A razão dessa distinção está associada à própria definição dos conceitos de "Arte" e "Ciência". Algo já mencionado pela presente Tese e a qual Jorge Dubatti debruça em sua obra, "O Teatro dos Mortos" (2016). Para ser artista não é necessário acessar o ensino superior, contudo há uma gama de conhecimentos relacionada à arte que é produzida no contexto de instituições de ensino superior. Esses saberes adquirem formas variadas como artigos, dissertações e teses e possuem regras específicas para a sua validação. Ainda que a Universidade possa ser o local de diversos outros tipos de conhecimento e experiências, o que a caracteriza é justamente essa escrita acadêmica e as regras da comunidade científica.

A Arte difere da Ciência por possuir outros objetivos, finalidades e regramentos. Para ser artista não é necessário acessar o Ensino Superior. O que também não significa que o Ensino Superior não tenha nada a dizer sobre o ofício do artista ou sobre o mundo das Artes. Esse elemento distingue o mundo profissional dos artistas de outros que também não necessitam de diploma. Não há uma tradição científica que justifique a existência de um ensino superior para varrer uma rua, ser um porteiro ou um motorista de ônibus. Isso não significa desmerecimento, afinal tais profissões continuam sendo extremamente necessárias para o bom funcionamento da sociedade. Trata-se apenas de compreender as especificidades de cada trabalho e perceber que mesmo que não seja essencial o saber científico para o ofício do artista, construiu-se uma área acadêmica a qual relaciona a Arte como objeto de estudo.

Dentro da área acadêmica de Arte, há diversas modalidades como o Teatro, Dança,

104Sendo necessário, portanto, realizar uma dissertação e uma pesquisa acadêmica.

Música, Artes Visuais, Cinema, entre outros. A constituição de um Campo Acadêmico em Teatro de Formas Animadas foi o que foi escolhido para a análise e, a partir de tal reflexão, é possível compreender um pouco mais sobre como ele se situa no cenário atual brasileiro. As Instituições de Ensino Superior que apresentam atividades com a arte da animação começaram a proliferar com maior força no século XXI, entretanto ainda possuem um espaço menor se comparado a outros tipos de interpretação cênica[105]. Isso pode ser percebido através de uma concepção de senso comum de que o teatro de boneco é algo somente infantil ou algo menor dentro do universo da atuação.

Por também não ser algo essencial ao ofício dos artistas, o Campo Acadêmico surgiu apenas muito depois das intensas atividades realizadas pelos próprios. Os espetáculos e festivais tiveram uma trajetória histórica mais longínqua do que os congressos acadêmicos e as teses. Ainda que se possa recorrer sobre as origens da formação de uma identidade de pesquisadores da arte do boneco e do teatro de animação[106], é bastante recente a história de formação dos espaços de teatro de animação no Ensino Superior propriamente dito. Estes ainda constituem como algo de uma tradição pouco consolidada e que não está presente em todas as universidades brasileiras[107].

Outro elemento curioso que demarca a sua especificidade diante de outras áreas é que ela foi formada muito mais por artistas que conquistaram a Universidade do que por cientistas que passaram a ingressar no mundo das Artes[108]. O que leva a características interessantes como um envolvimento maior com a prática laboratorial[109] e um contato mais direto com os

105Embora o estudo de Paulo Freitas tenha sido realizado nos anos finais do século XX, suas reflexões sobre a pouca exploração de outras formas de interpretação que vão além da realista/stanislavskiana nas escolas e circuitos de educação formal continuam válidas.

106Algo que, por sinal, foi realizado na escrita da Tese.

107Existem disciplinas que se constituem como um cânone quase obrigatório nos currículos de Artes Cênicas. Dificilmente (para não dizer, impossível) haverá um curso que não possui matérias vinculadas à "História do Teatro" ou sobre "Voz", mas o mesmo não ocorre com o teatro de animação. Nem todos os institutos de Ensino Superior percebem essa modalidade de teatro como algo a ser destacado em suas grades curriculares, seja como disciplina obrigatória ou até mesmo como algo optativo.

108Um exemplo já citado disso foi o comentário de Fernando Augusto Santos em seu livro "Mamulengo. Um povo em forma de bonecos". Este se recusa a se enxergar como um cientista social e se vê mais como um artista, embora tenha usado todo o rigor metodológico.

109A noção de "laboratório" também é bastante tributária das reflexões de Jerzy Grotowski, que possuía um local denominado "teatro-laboratório" para o estudo das práticas de teatro. Contudo, o mesmo já indicava que se tratava de uma pesquisa que diferia da científica. Em uma entrevista dada a Eugenio Barba em 1964, é perguntado sobre a relação entre o teatro-laboratório e a pesquisa de cunho científico e ele responde: "*A palavra pesquisa não deveria lembrar sempre pesquisa científica. Nada pode estar mais longe do que fazemos do que a ciência sensu stricto; e não só pela nossa carência de qualificações, como também porque não nos interessamos por esse tipo de trabalho*" (Grotowski, 2023, p.27). A pesquisa que os artistas realizam para poder expressar algum sentimento com o seu corpo em um palco difere daquela produzida por alguém que busca documentações e fontes para fazer um tratado sociológico sobre os sentimentos expressados em um palco. Esta é uma discussão também travada por Jorge Dubatti em seu livro "O Teatro dos Mortos"

festivais e ações do Mundo das Artes que não são necessariamente acadêmicas. Ao mesmo tempo, é necessário refletir se tal fato não acaba implicando, em muitos casos, em uma certa carência metodológica em pesquisas acadêmicas e de estudos científicos. Os artistas que se tornam acadêmicos devem buscar uma série de conceitos e teorias que muitas vezes não estavam presentes no princípio dos seus trabalhos e que não raras as vezes são originárias de outros campos como o da filosofia, ciências humanas e outros. Isso, inclusive, acarreta em uma espécie de desconforto do intelectual de artes cênicas (mesmo com pesquisas acadêmicas e contratado por uma universidade), que possui um certo receio em ser considerado como um cientista. Sob os olhares de muitos, a figura do cientista remete ao que era produzido no século XIX em sua tentativa de buscar inexoravelmente as leis da Verdade Absoluta. Entretanto, ao longo do século XX, a noção de ciência transformou-se de tal modo a superar tal caracterização e atualmente as áreas das humanidades aceitam essa denominação para designar sua área de atuação (são as chamadas Ciências Sociais). No Campo Acadêmico de Artes, para alguns, contudo já existe um temor que pode ser observado em alguns escritos.

Assim, é possível perceber que o ingresso da área de Teatro de Formas Animadas no Ensino Superior brasileiro não se deu a partir dos mesmos moldes do que outros e que uma linguagem científica foi adotada (afinal houve a aproximação com as Universidades), mas com algumas ressalvas. Essa ambiguidade caracteriza uma série de trabalhos produzidos nas Instituições universitárias e nos congressos acadêmicos.

Embora as instituições respondam a objetivos distintos, o diploma de Ensino Superior é socialmente muito mais valorizado do que o do ensino técnico-profissionalizante. Assim, é colocado uma hierarquia entre eles e não vistos como algo diferente. Em um mercado de trabalho extremamente competitivo instaurado por políticas neoliberais, em determinados empregos e ofícios, há uma busca maior por titulação (Krein *et al*., 2018; Krein, 2013; Lima; Santos Filho; Santos Filho, 2008). Isso foi estudado por diversos autores e percebido por estudos de caso em que uma vaga de emprego que exigia uma qualificação de ensino médio foi disputada por muitos graduados (Fagiani *et al*., 2013, p. 209). Bacharéis não encontram trabalho em sua área e passam a buscá-lo em outros níveis. Concomitantemente, as pessoas que possuíam formação para este nível não conseguem acessar esses cargos, pois foram ocupados por pessoas com uma formação socialmente mais valorizada, gerando desemprego e uma busca incessante por cada mais habilidades e títulos. Isso acaba afetando o mundo das

(2016) e na qual se afirma contundentemente de que pesquisar cientificamente não pode ser sinônimo de uma pesquisa artística ou de fazer uma obra de arte (Dubatti, 2016, p. 78)

artes também com artistas procurando validar o seu ofício a partir do reconhecimento da Universidade[110]. A princípio, isso não é um problema, contudo, isso é feito sem, muitas vezes, considerar a posição específica a qual ocupa o Ensino Superior no mundo. Assim, ela é tratada como uma continuação direta da formação artística ou como uma escola de nível técnico "superior". Isso faz com que haja uma confusão entre a pesquisa acadêmica e a produção artística, algo que caracteriza o atual momento histórico e enfraquece a noção de ciência. Este é um desafio contemporâneo.

O último quarto do século XX foi o momento de ingresso do Teatro de Animação no contexto universitário, entretanto foi no século XXI que ocorreu uma expansão considerável. Esse dado é mostrado em diversas pesquisas. Como já foi mencionado, na tese de Doutorado de Valmor Beltrame realizada em 2001, foram identificadas sete universidades brasileiras que possuíam disciplinas relacionadas a esse universo. O cenário é diferente na segunda década do século XXI.

> Um levantamento feito no ano de 2016, coordenado pelo Prof. Dr. Valmor Beltrame aponta que 21 instituições de ensino entre universidades e Institutos de Educação, mantêm atividades relacionadas ao Teatro de Formas Animadas, sob a forma de d isciplinas regulares ou optativas, e atividades de pesquisa e extensão. Aponta também as atividades de 27 professores atuantes dentro dos espaços dos IES (Piragibe, 2018, p. 201).

Um dos exemplos dessa expansão que pode ser citado é o da criação da disciplina relacionada ao teatro de animação na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Em 2005, houve uma reforma no curso de Educação Artística em que foram criadas licenciaturas específicas para os cursos de Música, Artes Plásticas e Teatro[111]. Este último contava com uma disciplina de 30 horas semestrais sobre o teatro de formas animadas.

110Tal raciocínio contribui para a formação de um carreirismo universitário, ou seja, para a ideia de assumir uma posição no Ensino Superior devido apenas aos seus benefícios como o salário e a estabilidade. Nesse caso, as vontades e os anseios pessoais do docente contratado podem sobrepujar justamente os objetivos do cargo ocupado e a investigação científica assumir um segundo plano. Isso é apontado por diversos autores como Walter Benjamin (2009) no início do século XX e Álvaro Vieira Pinto (1994) com uma publicação originada em 1962. Este último analisa a realidade brasileira em específico e relaciona um certo imaginário de obtenção do título de bacharel com uma mentalidade aristocrática de busca por título.

111A transformação do curso de Educação Artística (a qual continha habilitações em música, artes visuais e artes cênicas) para três cursos próprios não foi uma exclusividade da UNESP. Mário Piragibe (2012) relata o mesmo ao se referir à introdução do conteúdo de animação na Universidade Federal de Uberlândia e pode-se afirmar que foi um processo muito mais amplo a qual se relaciona com o próprio entendimento do ensino da arte na sociedade brasileira. Antes, havia a compreensão de que a educação básica em artes poderia ser lecionada por um professor com uma formação generalista. Contudo, os debates acadêmicos e a luta política travada fizeram com que se criasse o ideário da necessidade de professores de artes com formação especializada. Ainda que isso tenha muitas dificuldades para ser implementado na realidade concreta da escola, isso interferiu no Ensino Superior ao se ver na necessidade de se ajustar para formar esses profissionais.

Em 2007, a carga horária desta duplicou constituindo 60 horas. Por fim, a sua atual composição é de 120 horas, divididas em dois semestres (Cintra, 2019). Um aumento significativo de tempo concedido às discussões sobre o tema e que acompanham esse processo de expansão do Campo em ambiente universitário. Isso não significa que a adoção da disciplina tenha sido ausente de conflitos, tensões e de preconceitos para com a área. Em um outro texto, Wagner Cintra (2012, p. 13-14) narra que, durante o processo de composição do projeto pedagógico, muitos professores do departamento desconheciam o teatro de formas animadas e ainda o vinculavam a uma ideia de infância. Estigma esse que foi criado ao longo do século XX e persistiu mesmo no âmbito do departamento de Teatro. Apesar dessa permanência de mentalidade[112], houve o crescimento da ideia de incorporar conteúdos de animação no Ensino Superior.

É também importante destacar que tal expansão não só permite o incremento de atividades relacionadas ao ensino e à pesquisa como também à extensão universitária[113]. No caso da UNESP, é digno de menção o projeto do Teatro Didático que, inicialmente foi orientado pelo professor Reynúncio Lima. Tratava-se de um modo de fazer com que os alunos continuassem a praticar teatro e pudessem apresentar peças para um público mais amplo. Em 2008, o professor Wagner Cintra (o mesmo responsável pela disciplina de teatro de formas animadas) assumiu a coordenação dando novos contornos ao projeto. Um ano depois, a unidade da UNESP em São Paulo mudou-se para um novo prédio no bairro da Barra Funda em que havia uma sala especializada para o trato com o teatro de animação e um ateliê, a qual era possível confeccionar bonecos e materiais para a montagem de peças (Cintra, 2019). Nos últimos anos, o Teatro Didático foi se especializando na animação e, mais especificamente, na estética do Teatro Visual. O Teatro Visual, por sua vez, consiste na construção de imagens cênicas sem que haja a construção de um significado dado *a priori* pelo elenco. Em outras

112Este não é um exemplo isolado. Mesmo no século XXI foi possível perceber a preocupação que alguns festivais de teatro possuíam em explicitar que alguns espetáculos de animação eram para adultos e impróprios para menores de 18 anos.

113Muitas outras atividades de extensão universitária podem ser citadas em diversos outros cantos do país. Em sua comunicação referente à Universidade Federal de Pernambuco, Izabel Concessa de Arrais (2012) cita os projetos “Palco/Plateia: uma experiência extensionista” (2003-2004), a qual proporcionava espetáculos de formas animadas para públicos infantis; “Infância e Teatro de Animação: um encontro lúdico-educativo” (2007), com peças para um público de baixa renda; “Teatro Ambiental”, a qual envolvia uma ligação com departamento de Bioquímica para informar à população sobre reciclagem; e, por fim, “Mais” (Manifestações Artísticas Integrada à Saúde), a qual como a sigla informa, tratava-se de levar os estudantes para o Hospital das Clínicas da UFPE e desenvolver atividades com pacientes nos ambulatórios, nas filas de espera, nas UTIs e nos setores de tratamento como o de quimioterapia e hemodiálise. Cada Universidade possui suas próprias práticas de extensão e narrar uma por uma constituiria um outro trabalho próprio. Apenas se reafirma que os frutos do universo do teatro de animação na Universidade não estão associados somente aos alunos da graduação e da pós-graduação.

palavras, recusa-se a construção simbólica. Almeja-se estimular a subjetividade do próprio público fazendo com que este mesmo passe a dar significado para a matéria posta em cena. Assim as cenas são dispostas e podem carregar múltiplas interpretações a depender do indivíduo que se depara com estas. Não há um conteúdo fechado ou mensagem formal a serem comunicados pelo espetáculo e sim uma dramaturgia visual que se preocupa com as formas e movimentações dos objetos. “Pauliceia Desvairada” e “Judas Piedade para os Ratos” são exemplos destes espetáculos e foram desenvolvidos a partir de um projeto de extensão universitária. Estas são possibilidades de contato entre o Campo Acadêmico-científico e o Artístico e mais um exemplo da influência que a Universidade e a pesquisa podem ter na produção das peças teatrais. O Teatro Didático participa da Cooperativa Paulista de Teatro, organiza espetáculos para o público externo à Academia, venceu diversos prêmios em festivais e, a partir dessas experiências universitárias, surgiram outras companhias profissionais como a Cia. Talagadá e Coletivo Colérico (Cintra, 2019).

É interessante a comparação dessas peças do Teatro Visual com as que foram analisadas ao longo da tese. Em um primeiro momento da história, as peças de teatro de bonecos possuíam uma vinculação muito forte com uma proposta pedagógica. A arte teatral estava a serviço da propagação de uma educação moral para as crianças. Nos anos 70, o Teatro de Animação começou a explorar outros terrenos e grupos profissionais foram formados com o intuito de produzir peças que não necessariamente possuíam um objetivo para além de proporcionar um estado de contemplação e/ ou divertimento. Esse teatro foi se constituindo não só como um instrumento para alguma outra coisa e, logo, adquirindo uma autonomia. Autonomia essa que pode ser verificada a partir das Artes Cênicas como um todo a partir de diversas experiências no final do século XX vinculado ao chamado Teatro Pós-Moderno, Performativo e com outras modalidades.

O Teatro de Animação também acompanhou essas transformações, sendo tributário e parte ativa de todas essas discussões. A Poética do Teatro Visual é um exemplo notável desse processo, deixando de apresentar um conjunto de significados estabelecidos de antemão pelo espetáculo. Trata-se de uma enorme “autonomização” do espetáculo, que se torna “independente”, inclusive, de uma mensagem pré-estabelecida[114]. Importante ressaltar que tal forma, no Brasil, foi desenvolvida e praticada em um ambiente universitário e o quanto o

114São apresentados objetos e os movimentos das formas, contudo o que se depreende a respeito disso parte do próprio espectador. Cabe destacar também que o Teatro Didático da UNESP é o único grupo universitário brasileiro a trabalhar com esse tupo de linguagem.

“mundo da arte” e o “da ciência da arte” estabelecem pontos de contato.

Ao longo dos anos 90, foi possível perceber uma série de discursos demandando por instituições que pudessem preservar o conhecimento sobre o teatro de animação de um modo sistemático e duradouro. Os saberes em arte tendiam a ser interrompidos a partir da finitude dos grupos teatrais e dos próprios artistas. Além do mais, não havia o costume de registrar essas experiências e sequer alguma instituição que pudesse guardar essa documentação. Os grupos teatrais pesquisavam, de forma artística, temas para encenar, modos de compor o corpo em palco e elementos cênicos que contribuíssem para a visualidade da montagem. Contudo, as finalidades desses saberes estavam vinculadas à apresentação em si e quando uma temporada cessava, muitas vezes, não se retornava a essa pesquisa. Ela encerrava-se, pois tinha um objetivo muito claro e que era atingido. Novos integrantes podiam participar desses projetos, mas o saber a partir da prática possui as suas limitações. Não havia uma continuidade bem definida de aprendizado.

Algo semelhante poderia ser dito da relação entre mestre e aprendiz de grupos de tradição popular. Esta dinâmica de aprendizado era algo muito particular (com poucas pessoas envolvidas) e estava a serviço de técnicas para apresentar algo específico.

A reivindicação dos anos 90 era sobre a necessidade de uma tradição de pensamentos consolidada o suficiente para perdurar por muito tempo e que não fosse regida por interesses privados, que facilmente poderiam mudar de objetivos ao longo do percurso. Logo, deveria ser algo institucional com a capacidade de transmitir o conhecimento de geração em geração a partir de uma dinâmica de massa. Ou seja, não uma relação de mestre e aprendiz, mas sim de um professor com uma classe. Algo que poderia ser feito com muito mais gente e não fosse permeado por “segredos” de ofício. O conhecimento seria livre para expandir para todos os interessados. O foco das demandas era a preservação de saberes e a formação de artistas. Algo muito evidente nos textos analisados na quarta seção.

Os espaços sobre o teatro de animação na Universidade estão se compondo desde os anos 70, mas apenas se fortalecem no final do século XX e início do XXI. A Universidade assumiu para si esse papel, afinal atende esses requisitos discutidos ao longo dos anos 90. Por estar associado a um sistema de ensino (o 3º grau), carrega consigo financiamento público e uma posição social mais avantajada.

O Ensino Superior é o local por excelência da Ciência, de um tipo específico de saber, que difere da produção e pesquisa artísticas. Isso, contudo, não significa que não se deva

aprender sua prática nos cursos de artes dos Institutos de Ensino Superior. O seu aprendizado ocorre e, inclusive, deve ser fomentado para se constituir como um bom curso. Contudo, a orientação do curso não deve ser somente a prática, como se o objetivo principal fosse apenas a formação do artista (afinal, sequer é necessário a titulação de graduado para obter tal *status*). Este também é formado nos cursos de Ensino Superior, no entanto há também uma dimensão da pesquisa teórica e acadêmica, que os distinguem dos cursos técnicos que, por sua vez, possuem objetivos mais associados ao mercado de trabalho[115].

Assim, a preocupação do Ensino Superior associa-se também à formação de um pesquisador, de alguém que tenha conhecimento das linhas de pesquisa que compõem o campo, os conceitos que organizam o pensamento sobre estética e reflexões teóricas e metodológicas. A pós-graduação conecta-se com a graduação à medida que evoca a pesquisa propriamente dita. No caso do Mestrado, uma dissertação que não tenha necessariamente o critério de originalidade e o doutorado, uma tese com esse critério. A linguagem científica é uma espécie de um guia condutor da passagem pelo Ensino Superior.

Isso também não significa que o Campo da Arte não possa inovar na forma de pesquisar. O artigo de Sylvie Fortin e Pierre Gosselin (2014) evoca considerações sobre a pesquisa científica no âmbito da arte e sobre linhas teóricas usadas. Uma possibilidade de análise que o próprio objeto de estudo permite é a chamada "Tese-criação". Uma forma em que envolve a construção de uma obra artística, acompanhada de uma reflexão teórica e escrita. Isso permite unir o ofício do artista com uma prática de linguagem científica.

Torna-se importante ressaltar ser possível realizar estritamente uma pesquisa escrita e teórica para o âmbito da Arte e uma "tese-criação", que adiciona a prática; contudo não é possível apresentar somente uma obra de arte como se fosse uma dissertação ou tese. Ainda que esta possa envolver muito estudo por parte do artista, não se traduz em ciência. Afinal, ciência e arte não são sinônimos.

Outra característica é o fato do campo de análise científica visar a construção do conhecimento por si só, de tal modo a ter uma autonomia para as suas análises. A busca desse saber, nesse sentido, não possui uma utilidade dada de antemão. Ele é reproduzido a partir de

115Isso é perceptível nos cursos de Licenciatura. O professor é também uma categoria profissional e, por muito tempo, os cursos de magistério eram associados ao 2º grau. Contudo, a partir de transformações na sociedade, compreendeu-se que o professor deveria ser também um pesquisador acadêmico apto na linguagem científica. Isso porque o seu conhecimento deveria acompanhar as mudanças do Campo Acadêmico a qual estava inserido e que ele tivesse autonomia para montagem do seu currículo em sala de aula. A parte educativa da docência também possui uma dimensão que compreende pesquisas variadas nas áreas de avaliações, didática, psicologia, entre outras coisas a mais. A Licenciatura também envolve formar um pesquisador- um pesquisador de educação.

uma dinâmica “desinteressada”, ou seja, em última instância, não cumpre um propósito que não seja ele mesmo enquanto finalidade. Isso não significa neutralidade ou ausência de comprometimento com a realidade ao seu redor, mas sim sobre a necessidade de um rigor metodológico para não modificar a visão sobre a realidade a seu bel-prazer. Pode-se estudar a realidade e, a partir desse conhecimento, tentar alterá-la; mas não se pode falseá-la independemente dos motivos.

## 5.2 Recorrentes debates e novas reflexões nos festivais do século XXI

Como mencionado, mesmo no século XXI, ainda havia a ideia de que o teatro de bonecos era algo exclusivamente destinado à infância. Mesmo nas faculdades de artes, tal preconceito podia ser manifestado entre os próprios professores do departamento (Cintra, 2012, p.13-14). Isso constituiu como um alvo de preocupação em alguns festivais de teatro que procuravam exibir espetáculos para um público adulto. Isso foi apontado na reportagem de Fabiana Finco (2000, p. 8) sobre o Festival de Teatro de Bonecos em Caxias do Sul, a qual relatava a dificuldade de controlar as crianças em uma peça que não se destinava a elas. Dois anos depois, o mesmo problema se mantinha em Canela.

> Pela primeira vez em 14 anos de festival, a organização incluiu nos folders da programação avisos como “não será permitida a entrada de crianças de colo (de até um ano) ” e “solicitamos a compreensão dos pais para que não levem crianças nos espetáculos adultos”. Muitos respeitaram, e muitos não. Em algumas apresentações, o que se mais ouviu foi o choro de criança e “psiu!” quando bonequeiros precisavam do máximo de atenção.
> É um desafio antigo o de desvincular o teatro de bonecos com a criançada. Este assunto foi debatido durante entrevista coletiva com os organizadores do evento, no último sábado. “Ano passado foi a gota d'água”, diz Marina Gil, produtora-executiva, se referindo às reclamações do barulho em algumas sessões e à decisão de colocar os avisos deste ano- que incluíam também a classificação por categoria de cada espetáculo. Mesmo assim, reconhece Marina, o problema persiste. Há o senso comum de que as crianças não têm culpa alguma, mas os pais sim.
> “Em Belo Horizonte nós proibimos, barramos os pais com crianças quando o espetáculo é adulto”, observa Aluízio Silva Júnior. Curador do festival em Minas, ele diz que, se não for assim, o festival tem problemas com o Juizado de Menores. A exemplo de Belo Horizonte, Canela não dispensa a mesma postura para as próximas edições. “A classificação foi feita, agora estamos apostando na compreensão. Se não der resultado, teremos que apelar para a proibição”, avisa Marina. Dos 13 espetáculos apresentados este ano em Canela, oito deles eram de categoria livre, o que exemplifica o bom leque de opções para as crianças e não justifica a presença delas em peças mais densas e provocativas (Finco, 2002, p.3).

Os festivais passaram a ter uma preocupação maior com a adequação do público. Ao

longo do século XX, conforme foi examinado, foi construída uma ideia de bonecos muito próximo ao da educação para criança. Após os anos 70, os artistas exploraram novas potencialidades artísticas desses mesmos objetos. Contudo, essa não é uma transformação que ocorre de forma instantânea em toda a sociedade e, mesmo passado algumas décadas, ainda está presente este ideário, o que mostra a força com que ela se arraigou. Assim, no século XXI, percebe-se a insistência de tentar romper tais paradigmas. Muitas reportagens sobre diversos festivais e mostras mencionam a necessidade de reafirmar que o teatro de bonecos podia servir também para adultos. Na I Mostra Rioarte de bonecos de 2002 justamente buscou-se apresentar espetáculos internacionais que contrariavam a perspectiva de senso comum.

> O teatro de bonecos é um gênero que atravessa épocas encantando o mundo inteiro. Ainda assim, as pessoas têm uma ideia limitada da arte, associando-a sempre ao universo infantil. Para oferecer uma visão diferente, acontece a partir de hoje a "I Mostra Rioarte de bonecos". O evento inclui quatro espetáculos internacionais, encenados no Teatro Ziembinski.
> "Muita gente pensa que teatro de bonecos é uma coisa para crianças, recreativa. Os quatro grupos do festival não seguem esse perfil; a tônica é totalmente adulta", explica o curador Luís André Cherubini (Loureiro, 2002, p.2).

O olhar para o estrangeiro permitiu o conhecimento de outras formas de trabalhos cênicos. Esse contato foi realizado a partir de artistas e pesquisadores que contribuíram para a formação de novos conceitos e terminologias. Isso não significou estar totalmente atrelado às dinâmicas de outros países, afinal o próprio Brasil também começou a produzir os seus próprios espetáculos para o mundo adulto e pesquisas. O Teatro de Animação contemporâneo constituiu a base de uma nova forma de pensar os temas a serem abordados, incluindo a sua faixa etária.

> Qual é a ideia pré-concebida que se tem de teatro de bonecos? Que é dirigido ao público infantil, certo? Muito errado. Para provar, o "I Fest-Rio de Teatro de Bonecos" apresenta vários espetáculos brasileiros com temáticas bastante adultas. O evento começa hoje e vai até o dia 25 nos Teatros João Caetano e Glauce Rocha.
> "Eu só uso o termo animação ou títere. Porque boneco passa essa ideia de que é só para criancinha", defende Magda Modesto, uma das organizadoras. Ela, ao lado de Clorys Daly e Humberto Braga, idealizou o festival.
> (…)
> Nos dias 22 e 23 de janeiro, no Teatro Glauce Rocha, está programado o seminário "Em foco: panorama atual do teatro de bonecos no país", dividido em dois temas: "Experiências práticas ou textos teóricos sobre o teatro brasileiro de títeres- panorama atual" e "Depoimentos de representantes dos centros brasileiros de Teatro de Bonecos" (Loureiro, 2004, p.2).

Os festivais continuaram sendo pontos de contato entre a pesquisa teórica. Seminários e palestras podiam integrar o circuito de exibição de espetáculos. Os próprios idealizadores do I Fest-Rio eram pessoas que também possuíam envolvimento com textos acadêmicos sem deixar de abandonar os palcos.

Há, contudo, segundo Amaral e Beltrame (2013), uma distinção entre o panorama de festivais organizados no final dos anos 90. Antes, havia o patrocínio maior da ABTB junto aos órgãos públicos. Essa aliança era necessária, pois a Associação não possuía a infraestrutura necessária para fomentá-los. Posteriormente, há um maior incremento de festivais, mas, diante desta profusão, em muitos deles já não havia o mesmo enfoque de época pretéritas:

> Em meados de 1990 os festivais de teatro de bonecos proliferam pelo país e há, em alguns deles, uma redefinição de objetivos: predomina o sentido de evento cultural com estreitos vínculos com o turismo em detrimento da noção de congraçamento, encontro, troca de ideias e espaço de formação para bonequeiros e público em geral (Amaral; Beltrame, 2013, p. 408-409).

Ainda que isso possa ter acontecido, não se pode ignorar outros encontros a qual o sentido de troca de ideais se manteve. Como pode ser analisado, ao longo desta sessão, foram selecionadas fontes que justamente discorriam sobre reflexões sobre o teatro.

O termo “teatro de animação” ou “formas animadas” justamente serviu para se distanciar de um tipo de teatro praticado anteriormente e que não envolvia somente marionetes. Como Magda Modesto afirmou no trecho destacado, ela preferia esse ao usar “ teatro de bonecos”. Ainda que nem todos utilizem o termo “teatro de bonecos” como algo infantil, o simples fato dela ter optado por uma nomenclatura distinta revela a importância que os debates assumiram no mundo da arte. Torna-se importante recordar que “teatro de formas animadas”, no Brasil, foi popularizado pela tese de doutorado de Ana Maria Amaral. Não só a produção artística influenciava a análise teórica realizada sobre ela, como também a própria teoria e crítica contribuía para modificar aspectos do fazer artístico. Assim, é possível identificar o lançamento de livros em contextos de festivais e a relação estabelecida entre uma área e outra.

> A professora do departamento de Teatro de Animação da Faculdade de Artes Cênicas da USP Ana Maria Amaral veio para a abertura da I Semana do Teatro de Bonecos e acredita na continuidade do evento. Aqui, lançou seu quarto livro, O Ator e seus Duplos- Máscaras, Bonecos e Objetos. Para ela, o que falta para o teatro de bonecos ser levado mais a sério é a busca pela profissionalização. “Fazer um boneco não é fazer teatro de bonecos. Teatro de bonecos é teatro, só que com mais apelos visuais,

com mais magia", definiu. O livro é da Editora Senac/São Paulo (Silva, 2002, p.1)[116].

O livro insere-se nesse contexto de fazer com que as ideias possam circular em vários ambientes e que tal conhecimento não seja relegado ao esquecimento. Possuir um registro escrito concebe, em nossa sociedade, uma durabilidade maior e faz com que outras pessoas possam acessar de forma mais fácil as informações dentro dele. Afinal, trata-se de uma produção em massa com uma tiragem considerável. Sua abrangência teria uma dificuldade maior para ser alcançada dentro de uma trajetória apenas oral.

O "Ator e seus Duplos" (2004) é uma obra com reflexões sobre o corpo do ator, a máscara, o boneco e o objeto no âmbito das formas animadas e, para cada um destes elementos, há uma série de exercícios a serem praticados. Este foi o fruto de uma série de experiências de Ana Maria Amaral na preparação dos atores-animadores.

Para além da questão da publicação do livro propriamente dito, há uma preocupação também na profissionalização deste artista. Todos esses elementos acabam incidindo na construção de um Campo Acadêmico, tal como configurado por Pierre Bourdieu. A profissionalização demanda uma instituição de ensino e pesquisa que possa fomentar novas perspectivas para a arte. Algo durável para que haja acúmulo de dados e informações. Profissionalizar é sobre ter acesso a um arcabouço de saberes que legitima o indivíduo como profissional em uma determinada sociedade.

Embora participar nos festivais não seja o suficiente para profissionalizar, estes são um meio possível de difusão da pesquisa. Em muitos deles, é possível perceber temas permeadores de todo o evento.

> A programação procura investigar a origem do teatro de bonecos e a entrada dele no Brasil. O objetivo é estabelecer as possíveis relações que existem entre as marionetes da Idade Média com a influência do teatro de mamulengos no País. Tema que também faz parte da mesa-redonda da Origem Popular do Teatro de Bonecos. Dentro desta perspectiva, estão duas atrações internacionais: de Praga, da República Tcheca, Swinging Marionettes, busca inspiração medieval; de Gênova, da Itália, o grupo Del Drago Rosso, traz Os Sonhos de Pulccinella, que utiliza-se da fonte renascentista. As outras duas atrações vêm do Uruguai (O retorno dos bonecos, 2002, p.9).

Um outro exemplo de forte impacto foi os Seminários de Pesquisa do Festival de Jaraguá do Sul. Como o próprio nome indica, tratava-se de fomentar debates e práticas de pesquisa em um ambiente de produção artística. Esses Seminários foram organizados na

116O título da reportagem de Janaina Silva era "Magia entre grandes e pequenos". Novamente mais uma indicação da preocupação que os festivais tinham de mostrar a ampla abrangência etária a qual podia assumir o teatro de animação.

quarta edição do Festival em 2004 e, ao longo de sua trajetória, produziu frutos que influenciam até mesmo os dias atuais. A Revista Móin-Móin, a principal referência de estudos sobre teatro de animação, por exemplo, foi produzida no contexto do 2º Seminário de Pesquisa em 2005.

Em 2006, a jornalista Kelly Eromann (2006, p.5) produziu um artigo no Correio do Povo (de Santa Catarina) sobre como o 3º Seminário aglomerou um conjunto de universidades brasileiras e latino-americanas no 6º Festival[117]. Conforme mencionado, essas instituições são o local por excelência de um tipo específico de pesquisa e de produção de saberes. Nelas são organizadas uma tradição de pensamentos estruturados e que se perpetuam através do ensino, extensão e da renovação constante de aprendizados. A atuação é delas pode ser ampla e não só restrita aos *campi* onde operam[118].

> Em sua nona edição, festival reúne artistas e produtores do Brasil e do exterior
> Acontece entre os dias 30 de setembro a 3 de outubro a nona edição do Festival de Formas Animadas, em Jaraguá do Sul. Grupos de várias regiões do país e do exterior prometem divertir crianças e adultos através da magia do teatro de bonecos e de outras formas de animação.
> (…)
> Além da programação de espetáculos, mais uma vez o evento promove a sexta edição do Seminário de Pesquisa sobre Teatro de Formas Animadas, que neste ano tem como tema "Formação Profissional no Teatro de Formas Animadas". As discussões sobre a área acontecem sobre a área acontecem de 1º a 3 de outubro (Formas animadas a partir do dia 30, 2009, p.8).

A maioria das reportagens sobre o evento não ocupa muito espaço, mas há uma matéria de uma página inteira do jornal, mostrando uma síntese do que estava ocorrendo no Seminário e na pesquisa acadêmica de uma forma geral. Trata-se da publicação de Bárbara Elice no Correio do Povo em 2013. Nela é possível examinar uma série de aspectos como o entrecruzamento entre arte e ciência; contatos com outros países (sobretudo, latinoamericanos); transformações na linguagem e profissionalização; diálogos entre tradicional e contemporâneo e desenvolvimento da pesquisa no Brasil.

> Quando as cortinas se abrem, a performance, a iluminação, a sonoplastia e o texto

117O título da reportagem é "Arte do teatro de animação encanta crianças até idosos". Novamente, apenas pelo título, é possível observar duas questões fundamentais de discussão do Campo no século XXI. A primeira refere-se ao uso do conceito "teatro de animação". Algo que vai se popularizando nas próprias instâncias da arte e que visa incluir aspectos para além do teatro de bonecos. O segundo aspecto presente no título é a ênfase que há para mostrar que esse tipo de teatro não está vinculado apenas às crianças. É uma produção de arte que visa um amplo espectro etário. Tais debates já estão presentes no século XX, contudo não só permanecem até o atual século como também há um reforço na afirmação destes.

118Aliás, muitas das experiências de universidades citadas no item "A virada do Milênio e o sentido do Ensino Superior nas artes" foram extraídas do dossiê "O Teatro de Animação nas Universidades Brasileiras". Este, por sua vez, foi fruto do nono Seminário de Pesquisa de Jaraguá do Sul.

> oferecem um espetáculo pronto para o público. Mas, fora dos palcos, pesquisas científicas e experimentais colocam as artes cênicas em constante mudança. A necessidade de compreender esse contexto é o que reúne os participantes do 10º Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, nesta semana, em Jaraguá do Sul.
> Com o tema "Crises e Transformações no Teatro de Títeres na América Latina", o seminário traz ao Centro Cultural pesquisadores do Brasil e convidados da Venezuela, Chile, Argentina e Colômbia. Em debates e apresentação de trabalhos, eles buscam compreender a identidade, as diferenças, as dificuldades e as mudanças na prática do teatro de bonecos diante de contextos culturais diferentes.
> Segundo o coordenador do seminário, Valmor Nini Beltrame, é possível identificar mudanças na linguagem, poética e na montagem dos espetáculos latino-americanos nos últimos anos. Além de incorporar outros tipos de bonecos, o limite imposto pela empanada- que escondia os manipuladores dos fantoches- foi rompido e os atores passaram a integrar a cena. "Que desdobramentos isso provoca na cena e no trabalho dele? E como que o resultado disso reverbera no imaginário do espectador? ", elenca Beltrame.
> Para o produtor cultural Humberto Braga, do Rio de Janeiro, há dois momentos decisivos na história do teatro de formas animadas no Brasil. Na década de 70 esse gênero ganhou destaque nas artes cênicas, num momento de renovação. A partir dos anos 90 houve uma mudança no processo de formação dos artistas, que passaram a estudar e buscar especializações. "Mas existe uma lacuna hoje; falta um instrumento, um festival ou uma organização que possibilitasse uma visão nacional de como vai produção", afirma. Segundo Braga, essa medida permitiria a troca de informações, que hoje não ocorre devido à extensão e à diversidade cultural do Brasil.
> "O diálogo entre as práticas tradicionais e contemporâneas é pequeno. O Brasil é um país muito rico, sobretudo no Nordeste, mas dialogamos pouco com essas formas de manifestação. Existe dificuldade no intercâmbio e desconhecimento, principalmente", comenta Beltrame. Conforme o coordenador, há outros entraves que precisam ser rompidos: a visão equivocada de que o teatro de bonecos é exclusivo ao público infantil, por afastar os adultos e a inexistência de uma política capaz de fomentar o acesso aos teatros, sobretudo a quem não pode ir.
> Contudo, diferentemente do Brasil, os outros países precisam desenvolver mais suas produções teóricas sobre teatro. Aqui, a Revista Móin-Móin, publicação conjunta da Sociedade Cultura Artística (Scar) e da Universidade Federal do Estado de Santa Catarina (Udesc), é referência. Na última edição, lançada neste ano, a revista reuniu artigos sobre teatro de formas animadas em 13 países. "É o dossiê mais completo que já se produziu sobre o teatro de bonecos na América Latina", define Beltrame (Elice, 2013, p.9).

Com o intuito de compreender as dinâmicas de outros países latinoamericanos e se relacionar com suas outras produções foi organizado o 10º Seminário de Pesquisa. No Brasil, a Argentina teve um destaque na arte de títere influenciando com artistas como Javier Villafañe, contudo não foram travados tantos contatos com demais países do mesmo continente. Ao se referir às experiências internacionais, normalmente indicavam-se muito mais os países europeus ou norte-americanos. Ainda que talvez essa conexão com a latinoamérica não fosse tão forte quanto se almejava, é importante perceber que esta vem aparecendo com maior frequência nas últimas décadas do século XX e do XXI. Isso também está associado a uma transformação de uma mentalidade que compreendia países em uma escala evolutiva de desenvolvimento cultural para uma outra baseada na não hierarquização

de culturas. Assim, outras realidades para além do Norte Global também poderiam servir como fator de interesse de pesquisas acadêmicas e artísticas e não só apenas também na ideia de folclore ou curiosidade local.

Nessa relação com o exterior, segundo o que foi escrito, o Brasil estava se constituindo como um lugar privilegiado da pesquisa teórica em teatro de animação. Outros países latinos precisam desenvolver ainda mais tal aspecto. Isso não significava ausência de problemas no Brasil, afinal ainda perdurava muitos desconhecimentos e preconceitos sobre a área.

Contudo, é importante denotar o surgimento de visões mais otimistas no século XXI sobre a ciência brasileira. Muitas das análises realizadas no século XX estavam sob a égide da carência e da falta ou da necessidade de acompanhar a "evolução" de países dito desenvolvidos. Essa é uma mudança significativa a ser observada e está calcada não só no aumento da produção acadêmica como também na compreensão de novos rumos que o Campo poderia estabelecer. Isso será abordado com maior profundidade posteriormente e, em linhas gerais, trata-se da concepção de que não há um único caminho a ser trilhado por todos os países do Globo. Por isso, uma certa dificuldade em entender o que seria uma "vanguarda" ou "retaguarda" dos estudos. Obviamente, existem problemas estruturais como o poder de financiamento de instituições de pesquisa para cada país e se pode realizar comparações sobre o quanto cada nação investe em seu Ensino Superior, por exemplo. Entretanto, torna-se mais difícil ao realizar o mesmo com o requisito qualidade de artigos ou outros critérios subjetivos.

Retornando ao festival, há uma preocupação em evidenciar a pluralidade de linguagens estabelecidas dentro do contexto de teatro de animação. Não há um único modo de fazê-lo e técnicas distintas foram praticadas, de tal modo a estabelecer outros tipos de relações com o público e o objeto animado. As modalidades de artes cênicas vão se entrecruzando e influenciando-se entre si. As inovações existem no mundo das artes e a reunião de espetáculos em um espaço pode servir para que elas possam ser melhor identificadas. Por isso, a importância, também, do mundo acadêmico da pesquisa teórica estar inserido nesses lugares. Mundo este que possui como objetivo não só compreender as alterações, mas que, ao fazer as suas análises, pode até mesmo influenciar a prática teatral.

O 11º Seminário de Pesquisa ocorreu em 2014 e possuía o tema "Visualidades no Teatro de Formas Animadas". Esta foi a última edição e, apesar do seu encerramento, tais encontros tiveram uma contribuição fundamental no debate acadêmico do país. A partir deles, foram realizados e divulgados importantes trabalhos e reflexões teóricas. Uma maneira de

propagá-los eram justamente os festivais e encontros com os outros artistas. Obviamente estes não eram os únicos modos e outros também podem ser apontados.

## 5.3 Artigos Acadêmicos e Revistas Especializadas

A construção de uma Campo Acadêmico é muito maior do que a criação de institutos de Ensino Superior e a divulgação do saber acadêmico não fica restrito apenas às salas de aula das universidades. Existem outros meios pelo qual é possível acessar as pesquisas realizadas como, por exemplo, a partir de publicações em revistas especializadas.

A já citada revista Mamulengo, que é vinculada a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, produziu artigos anualmente de forma ininterrupta de 1973 a 1982. Depois dessa data, houveram algumas outras edições (em 1984 e 1988), mas que não tiveram uma periodicidade bem definida. A regularidade apenas retornou em 2020 e até os dias de hoje continua sendo publicada. Em 2020, houveram três edições; em 2021, duas edições; e o restante dos anos tiveram apenas uma.

O editorial da edição de 2020 (Beltrame, 2020, p. 8-10) justifica a existência da revista como uma forma de resistência devido aos ataques realizados ao campo da Arte pelo então Governo Federal. Dentre os exemplos de desmonte da esfera da cultura, foi destacada a extinção do Ministério da Cultura. Logo, como forma de reagir a esse processo, decidiu-se fortalecer os laços com a comunidade acadêmica e artística através do incentivo à escrita e publicação dos seus próprios trabalhos. Para além do registro de artigos, havia, portanto, também uma preocupação com a situação política vivida no momento, o que mostra as interações entre a comunidade teatral e o governo. Se nos anos 40 e 50 do século XX era possível perceber um maior entrosamento entre essas duas instâncias em torno de um projeto modernizador, posteriormente é possível perceber um relativo afastamento. Tal afastamento nunca é completo (afinal a arte ainda depende de financiamento do poder público para operar em determinadas localidades), contudo os caminhos da maior parte dessa comunidade pouco se alinham ao atual poder político.

A revista tornou-se um fomentador de discussões na arte da animação e foi escrita por artistas e acadêmicos da área. Em suas edições, é possível encontrar uma parte com percursos de profissionais na área, homenagens à falecidos, trechos de cartas de correspondentes e resumos de teses e dissertações para que o trabalho das universidades possa ser conhecido por

muito mais pessoas.

Uma outra que precisa ser mencionada e que é referência nos atuais estudos de animação é a Revista Móin-Móin. Os festivais de teatro de Jaraguá do Sul (em Santa Catarina), que iniciaram em 2001, foram os responsáveis por idealizá-la e realizar a sua publicação. Isso ocorreu devido ao 2º Seminário de Pesquisa, ocorrido dentro da programação do Festival em 2005, a partir de uma parceria com a Sociedade Cultural Artística de Jaraguá do Sul e a Universidade do Estado de Santa Catarina (Beltrame, 2005).

O nome da Revista é uma homenagem à imigrante alemã Margarethe Pettersen Schlunzen, que exerceu um papel significativo na educação com marionetes nas escolas da região. O termo "Móin-Móin" advenho da tentativa dos seus alunos em responderem uma saudação de origem alemã pronunciada por Margarethe quando chegava em uma sala de aula ou em algum outro espaço público. Assim, ela ficou conhecida como professora "Móin-Móin". Sua influência na cidade permitiu projetos acadêmicos de resgate à sua memória e uma produção teórica a ser considerada[119].

> Jaraguá do Sul- Em busca de uma história perdida e importante para o folclore de Jaraguá do Sul, o Gats (Grupo Artístico Teatral Scaravelho) desenvolve um projeto de resgate da trajetória de Margarethe Pettersen Schlunzen. A alemã que nasceu no início do século passado viveu cerca de 18 anos na cidade e deixou a cultura de bonecos e fantoches que encantou toda uma geração.
> Mery Petti, fundadora do Gats, tem um desafio: além de pesquisar a história de Margarete, busca a tradução de um importante livro alemão que fala sobre a Escola Kasper-theatre (nome dado aos bonecos na Alemanha). "Este livro conta segredos da escola, que nem mesmo Margarete sabia", explica.
> Com todas essas informações, Mery reuniu esse projeto na sua tese de mestrado, que engloba o resgate histórico e prevê também a composição da técnica teatral, a fabricação e manipulação de fantoches. Para a fundadora do Gats, Margarete morreu e com ela o teatro de bonecos na cidade, por isso o grupo teatral quer fomentar a identidade cultural da cidade.
> O projeto já foi aprovado pela Fundação Cultural e tem total apoio da Móin-Móin, família da alemã. "Ganhamos exclusividade no uso da marca e na pesquisa da Móin-Móin", disse Mery.
> Mery já confecciona os bonecos, tendo como base um único tesouro, o Ursinho Envergonhado, único fantoche que resta dos inúmeros usados nas encenações por Margarete. Hoje ele está no Museu Municipal e, se depender do Gats, será o princípio de uma linda história. (Schmitz, 2006, p.5)

119Para além da dissertação de mestrado de Mery Petti, em 2012, houve uma exposição no Museu Histórico Emílio da Silva com a trajetória de Margarethe Pettersen Schlunzen e também o projeto de realizar uma peça que conta a sua história. Este é um interessante exemplo de entrecruzamento de diversas áreas do conhecimento. A investigação científica relaciona-se também com o que é produzido pelos artistas. Cada um, em seus próprios termos, consegue debruçar sobre um mesmo tema e criar coisas distintas. Outro destaque é a área museológica, que também tem realizado os seus importantes avanços na área do teatro de animação. Houve um esforço considerável na organização de um acervo sobre o mamulengo em Pernambuco e grupos teatrais têm organizado o seu acervo para expor a história do seu grupo.

Jaraguá do Sul constituiu como um importante polo de aprendizagem e pesquisa sobre o teatro de animação no país. Os Seminários de Pesquisa e a Revista Móin-Móin tiveram um peso fundamental na afirmação da área na Academia como um todo e como um espaço conquistado entre pesquisadores. Afinal, para além dos mecanismos de produção do conhecimento, para a formação de um Campo, é necessário ter também os seus meios para que esse conhecimento possa ser transmitido aos interessados.

Apesar de não serem tão aprofundados quanto uma dissertação ou uma tese, os artigos conseguem ser uma forma rápida e eficiente de divulgação de pesquisas. Eles são importantes para anunciar novas descobertas e o que cada pesquisador tem debruçado no momento. Além do mais, todo o trabalho para ser aceito precisa da avaliação de seus pares. Não é todo conteúdo que é aceito para participar de uma revista, o que lhe garante uma confiabilidade maior. Como mencionado anteriormente, Jorge Dubatti (2016, p.75) considera sendo um dos aspectos da ciência justamente a validação por uma comunidade científica.

A "Móin-Móin" possui publicações em todos os anos desde a sua origem e cada edição possui um assunto próprio dentro do vasto campo do Teatro de Formas Animadas. A primeira teve como tema "O ator no Teatro de Formas Animadas"; a segunda, "Tradição e Modernidade no Teatro de Formas Animadas"; a terceira, "Teatro de Bonecos Popular Brasileiro"; a quarta, "Teatro de Formas Animadas Contemporâneo"; a quinta, "Teatro de Formas Animadas e suas relações com as outras artes"; a sexta, "Formação Profissional no Teatro de Formas Animadas"; a sétima, "Cenários da Criação do Teatro de Formas Animadas"; oitava, "Dramaturgias no Teatro de Formas Animadas" e assim adiante. No ano 2025, a revista chegou à sua 31ª edição com o tema "Migrações: diálogos interculturais". A revista constitui-se, portanto, como a principal fonte de referência dos estudos sobre a animação.

## 5.4 Congressos Acadêmicos e o "Poéticas do Inanimado"

Os Festivais constituem uma forma de apresentação de diversos estilos de encenação e de troca de conhecimentos de técnicas e de ideias sobre o que e como dispor elementos no palco. Conforme pôde ser percebido ao longo de toda a tese, muitos deles englobam em sua programação, pesquisas científicas e até mesmo congressos inteiros. Devido a origem do

acadêmico de artes cênicas ser bastante vinculado ao universo da prática artística[120], torna-se impossível tratar do ofício desses pesquisadores sem mencionar esse tipo de reunião, que contribui, inclusive, para montar uma identidade em comum baseada no interesse pelas artes. Os Festivais permitiram o encontro dos artistas de Formas Animadas e não seria um exagero afirmar que muitos Congressos e Simpósios nasceram deles.

A história da prática artística antecede bastante em relação à da investigação acadêmica e científica. Embora a prática do teatro de animação possa ser traçada desde os tempos imemoriais em que um ser humano colocou uma máscara em sua face ou agitou as suas mãos para fazer sombras, a formação de um conhecimento científico só derivou de muito tempo depois. Um paralelo como esse é possível estabelecer entre a relação dos Festivais e dos Congressos.

Aos poucos, começa a haver uma autonomização maior da comunidade científica, de tal modo a criar espaços próprios. Ainda que pudesse ter algumas apresentações cênicas, surgem Congressos que não possuíam vinculações diretas com Festivais. Na segunda metade do século XX, aparecem alguns orientados para a área de educação com bonecos e, no final do século, encontros da própria comunidade acadêmica de Artes como, em 1990, em que ocorreu o I Encontro Nacional de Teatro de Animação vinculado à Universidade.

No Século XXI, como já foi citado, houve o desenvolvimento dos Seminários de Pesquisa de Jaraguá do Sul. Este surgiu a partir de um festival, mas que garantiu uma relativa autonomia de espaço de discussão. Não só os artistas se encontravam para apresentar os seus espetáculos, mas também os pesquisadores e professores universitários para discorrer sobre os seus trabalhos teóricos e reflexões estéticas. A expansão do conteúdo de teatro de animação nos Institutos de Ensino Superior nas últimas décadas fez também com que esses locais fossem também fomentadores de novos encontros. Afinal, é necessário espaço físico para abrigar tais eventos e as faculdades serviram para esse propósito. Diversos exemplos podem ser citados como a Maratona de Teatro de Animação (organizada pela Universidade Estadual do Paraná- UNESPAR), a qual abrigava o Seminário de Pesquisas em Teatro de Animação e Máscaras, possuindo mesas de comunicações acadêmicas.

Os Institutos de Ensino Superior realizaram diversos eventos nesse sentido e seria importante um trabalho que mapeasse de forma histórica esse trabalho realizado por eles[121].

120A maior parte dos doutores na área produziram espetáculos e mesmo quando conseguem o cargo de professor em alguma universidade, dificilmente se ausentam completamente dos palcos.

121Em relação aos festivais de teatro de animação, foi realizado um importante mapeamento pelo pesquisador Mario Piragibe (2025). Trata-se do produto de uma pesquisa de pós-doutorado e que, a partir de alguns

Para além dos Simpósios e Congressos, houve palestras organizadas, cursos ministrados e outras formas as quais os universitários puderam apresentar o seu trabalho. Se o século XX representou a conquista de espaços no Ensino Superior pelo teatro de animação, o Século XXI foi a da expansão na área com muito mais instituições apresentando esse conteúdo. Isso não é só mais possibilidade de trabalho para pesquisadores, como também fomentos para eventos e mais discussões. Trata-se de se inserir em uma rede muito maior de profissionais de distintos lugares e dialogar com perspectivas distintas sobre um assunto semelhante.

Um exemplo a ser levado em consideração é o Grupo de Pesquisa: Visuais & Performativa[122], cadastrado na plataforma CNPQ em 2018. Ele é constituído por intelectuais de 15 universidades públicas e 2 institutos federais, distribuídos em 13 estados brasileiros. Os seus estudos estão associados ao teatro de animação e, esporadicamente, são realizadas reuniões com o intuito de discorrer sobre a pesquisa e outros modos de expandir o Campo. É importante ressaltar esse projeto por conseguir aglomerar um número considerável de instituições de Ensino Superior, que seria praticamente impossível em outras épocas pretéritas. Além do mais, tal projeto tem adquirido bastante solidez não se apresentando como algo efêmero. Em 2025, foram remodeladas linhas de pesquisa para melhor contemplar os trabalhos desenvolvidos. Elas são: “Pedagogias e processos formativos no teatro de animação”, “Processos criativos no teatro de animação”e “Teoria, Filosofia, crítica e história do Teatro de Animação”.

Um evento organizado por esse Grupo de Pesquisa é o Encontro do Poéticas do Inanimado, algo destinado a reunir os membros para apresentar as suas pesquisas a um público mais amplo. Nesses espaços também é possível abertura para outros pesquisadores que não estão formalmente no grupo e, dependendo da edição, também para artistas apresentarem espetáculos. O primeiro foi organizado em 2019, em São Paulo, pela UNESP e tinha como principal objetivo homenagear Ana Maria Amaral. O “Poéticas do Inanimado” é realizado anualmente e cada versão é sediada em uma cidade diferente do Brasil e com uma universidade com o papel de anfitriã. Isso como proposta de descentralizar a pesquisa e de conhecer outras realidades.

O segundo foi realizado na pandemia do Covid-19 e sediado de forma online com o suporte da Universidade Federal de Uberlândia. O terceiro também foi elaborado remotamente e organizado de forma coletiva com a Universidade Federal de Goiás e a

critérios como constância e temática, foi possível registrar esses eventos no território brasileiro.
122Disponível em <dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/7727571526537886>. Acesso em 07/10/2025.

Universidade de Brasília. A quarta edição foi em 2022, quando as restrições do isolamento social já estavam se afrouxando. Apesar disso, este também teve uma edição virtual e foi organizado pelas Universidade Estadual do Paraná e a Universidade Tecnológica do Paraná. Em 2023, a quinta edição foi feita de modo presencial pela Universidade Federal do Maranhão. A sua realização foi na última semana de junho para coincidir com as festividades populares do boi na cidade. A partir de então, após um longo período de quarentena, todas as outras edições foram realizadas presencialmente. A sexta ocorreu na Universidade de Brasília e a sétima (em 2025), na Universidade Federal de Porto Alegre.

Trata-se, portanto, de uma reunião entre pesquisadores de Institutos de Ensino Superior para a discussão do teatro de animação. Embora possa haver apresentações artísticas e contatos com grupos teatrais locais, o foco está mais na divulgação científica e no estreitamento de laços com as demais faculdades que também lecionam a disciplina. Cada estabelecimento possui a sua dinâmica própria a respeito de como ensina o conteúdo. Isso varia muito de acordo com a formação acadêmica do professor contratado e das condições de trabalho ofertado por cada instituição.

## 5.5. O registro do teatro de bonecos popular do Nordeste como patrimônio imaterial do Brasil

Outro elemento a ser levado em consideração no estudo sobre o boneco foi o registro do mamulengo como elemento do patrimônio imaterial do Brasil pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) em 2015. Isso foi realizado em paralelo a todo um movimento internacional da UNESCO de reconhecimento de tradições populares como patrimônio de toda a humanidade (Beltrame; Moretti, 2018). Trata-se da *Opera dei Pupi* (na Itália) inscrito em 2008, do *Bunraku* japonês inscrito em 2008, do *Ningyo Johruri Wayang* (na Indonésia) em 2008, do Teatro *Karagoz* (na Turquia) em 2009, do Teatro de sombras chinês em 2011, do Teatro de Sombras (na Siria) em 2018, do *Kwagh hir* (na Nigeria) em 2019, entre muitos outros (Otegui, 2021, p. 13).

Esse reconhecimento torna-se ainda mais importante pelo fato de que, em muitos lugares, essa arte é considerada como algo menor e, por isso, não possuir tanta atenção dos poderes públicos. Apesar de sua longa abrangência histórica, ainda é carregada por muito preconceito. Há imagens divulgadas no senso comum como se essas culturas fossem

resquícios do passado ou possuindo alguma essência imutável. Tais preconceitos estão presentes entre as pessoas que acreditam que o destino inevitável dessa arte é perecer diante da modernidade ou entre os que creem que qualquer ação sobre ela signifique um ato de mácula de algo quase sagrado.

Neste último exemplo, qual seria a razão de registrar algo em um museu de algo que supostamente nunca se transforma? Se esse fosse o caso, bastaria apenas ir para uma apresentação atual e, através dela, compreender todas as manifestações dessa arte independentemente de seu período. Trata-se de uma interpretação que não reconhece a agência histórica dos indivíduos e os transforma em apenas uma curiosidade exótica.

Esse discurso tem sido problematizado por uma série de espaços institucionais que realizam reflexões sobre a salvaguarda do patrimônio, como os museus. Estes são locais de armazenamento de uma determinada cultura material, de exposição para o público em geral e de fomento para a realização de pesquisas científicas. Eles têm realizado importantes trabalhos no que concerne ao registro do boneco em diferentes tempos e localidades. Na Europa, por exemplo, foi registrada uma interessante articulação entre os museus de marionetes de distintos países com o intuito de expandir o aprendizado sobre esse tipo de material.

> En este sentido, nos parece muy importante propiciar el intercambio entre los Museos de Marionetas. De hecho, ya se han comenzado a hacer esfuerzos de forma individual a este respecto. Por ejemplo, desde el TOPIC - Museo y Centro Internacional de la Marioneta de Tolosa (España) llevamos tiempo colaborando con otros Museos o Instituciones, como el Museu da Marioneta de Lisboa (Portugal), le Musée de l'Ardenne de Charleville-Mézières (Francia), habiendo ampliado últimamente la ¨red¨ a otros museos como el Musée Gadagne de Lyon (Francia), el Museo dei Burattini de Bérgamo (Italia) y el Museo de Marioneta de Ljubljana en Eslovenia. Con ellos producimos exposiciones y lo que quizás es más importante pretendemos organizar conferencias, encuentros, simposios o jornadas sobre temas específicos de este arte ancestral, como por ejemplo la conservación, la restauración de las Marionetas, la forma expositiva, etc (Otegui, 2021, p.15) [123].

Embora não haja esse grau de articulação entre os museus de bonecos no Brasil, é

123Tradução própria: "Neste sentido, nos parece muito importante propiciar o intercâmbio entre os Museus de Marionetes. De fato, já se começou a fazer esforços de modo individual a este respeito. Por exemplo, desde o TOPIC- Museu e Centro Internacional de Tolosa (Espanha) levamos tempo colaborando com outros museus ou instituições, como o Museu da Marioneta em Lisboa, *le Musée de l'Ardenne* de Charleville-Mézières (França), tendo ampliado ultimamente a rede com o *Musée Gadagne* de Lyon (Francia), o *Museo dei Burattini* de Bérgamo (Itália) e o Museo de Marioneta de Ljubljana na Eslovênia. Com eles, produzimos exposições e, talvez ainda mais importante, buscamos organizar conferências, encontros, simpósios e workshops sobre temas específicos relacionados a essa antiga forma de arte, como conservação, restauração de marionetes, métodos de exposição e assim por diante".

importante reconhecer a importância dos acervos nacionais no processo de registro do mamulengo como patrimônio. Além do mais, isso funcionou como uma mão de via dupla. Ao mesmo tempo, o registro também serviu para que novos acervos pudessem ser fomentados.

A edição de número 15 da revista Móin-Móin focou-se, sobretudo, em todo esse processo, apresentando diversos artigos acadêmicos sobre o assunto. Destaca-se a atuação decisiva de intelectuais do mundo da arte para fazer com que o mamulengo fosse alçado à categoria de patrimônio. Afinal, o tema da preservação de um patrimônio também envolve uma série de outros profissionais como historiadores, sociólogos e antropólogos. Entretanto, apesar dessa profusão de especialistas, foi possível perceber o papel relevante do campo das artes cênicas e a sua força em fazer valer certas políticas públicas.

Humberto Braga (2018c) realizou um texto a qual trata das origens históricas, acompanhando alguns marcos como o I Encontro de Mamulengos (em 1976) promovido pelo governo do Estado Rio Grande do Norte e a publicação de livros como "O mundo mágico de João Redondo", de Altimar Pimentel (1971) e "Mamulengo: um povo em forma de bonecos", de Fernando Augusto Gonçalves Santos (1979). Além disso, houveram uma série de encontros que permitiram criar um senso de identidade maior para os praticantes dessa arte. Essas reuniões também serviram para construir elos entre as instituições culturais e as instâncias do poder público. Mesmo que a inscrição como patrimônio tenha sido dado no século XXI, antes mesmo era possível perceber ações de extrema importância para a preservação da cultura do mamulengo como um museu em Olinda.

> Na década de 80, por sugestão de Fernando Augusto Gonçalves Santos, foi adquirido um imóvel em Olinda para a instalação do Espaço Tiridá- Museu do Mamulengo- com o objetivo de contribuir com o resgate da informação e com a difusão do teatro popular de bonecos. Foi assinado um convênio pela FUNARTE, pelo IPHAN, pela prefeitura de Olinda e pela Fundação Joaquim Nabuco, que viabilizou sua inauguração em 1992. Na compra da casa, na Rua do Amparo, teve papel decisivo a intermediação do Acadêmico Marcus Villaça, quando ocupava o cargo de Secretário de Cultura do então Ministério da Educação e Cultura. Infelizmente, este Espaço, depois de um esforço empreendido durante doze anos entre a aquisição do imóvel e a preparação das condições para o seu funcionamento, apesar de sua relevância comprovada pelo número de visitantes brasileiros e estrangeiros, não tem merecido atenção por parte dos organismos locais (Braga, 2018a, p. 256-257)

Em 2004, houve o pedido de registro para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Para isso, foi necessário realizar uma pesquisa sobre o boneco e a catalogação de suas manifestações, gerando um dossiê. Tal inventário percorreu os estados de Pernambuco, Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba e o Distrito Federal foi incluído devido

à alta incidência da prática desse tipo de teatro popular. Contudo, percebeu-se também que o termo “mamulengo” era muito mais significativo de uma realidade pernambucana do que em outros estados que utilizavam outros nomes como Cassimiro Coco, Babau e João Redondo. Assim, durante o trâmite, foram adicionadas essas nomenclaturas e o registro ficou como sendo do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste.

Isso foi realizado como forma de pressionar o poder público para conceder maiores incentivos a essa prática. Grande parte dos acervos de bonecos eram coleções pessoais e que eram ameaçadas quando o bonequeiro em questão morria. Um exemplo citado por Izabela Brochado, em seu artigo na revista Móin-Móin (2018, p.36), foi a do mestre Sólon de Carpina. Ele realizou diversos bonecos e, quando morreu, a família ficou sob posse desse material. Contudo, ao invés de preservá-lo, grande parte de seus bonecos foram vendidos para diversos colecionadores. Logo, percebe-se a dificuldade de manter parte dessa cultura sob o suporte de uma instituição duradoura.

Além do mais, muitos bonequeiros possuem dificuldade de se inscrever em editais e conseguir outras formas de apoio. O fato de haver toda uma movimentação em torno dessa área representa mudanças sobre como esses artistas podem ser melhor integrados e participar do circuito de festivais de teatro.

Durante esse processo, considerou-se a questão imaterial do teatro. Isso porque o registro não se referia apenas aos bonecos, mas também ao saber dos bonequeiros. A forma como estes se relacionava com os seus fantoches e marionetes também era algo a ser preservado e fomentado por políticas públicas. Portanto, o dossiê também contava com uma série de entrevistas realizadas e um acompanhamento sobre as suas práticas.

A preservação do patrimônio, contudo, não pode ser considerada como uma forma de impedir as inovações das práticas artísticas. As tradições populares não são e nunca foram inertes às transformações históricas da sociedade. Assim, as políticas culturais devem ter em mente que os materiais para a confecção dos objetos podem mudar, assim como as temáticas. Isso não significa a “desvirtuação” das práticas, mas sim o movimento orgânico de qualquer ação humana.

> No Rio Grande do Norte, onde cresce cada dia mais o número de brincantes, ouvi três jovens em diferentes cidades afirmarem que não constroem mais seus bonecos em madeira; usam isopor, papel e aproveitamento de embalagens de plástico, dizendo estarem contribuindo com o meio ambiente. Outros usam olhos pré-fabricados nos bonecos que, cada vez mais, falam menos sobre suas origens. Ao mesmo tempo, inspiradas em Dona Dadi, mulheres como Catarina Calungueira protagonizam seus

> brinquedos, questionando com eficiente humor o machismo nosso de cada dia. Muitas mudanças estão ocorrendo, mas nem todas sobreviverão ao tempo para se integrarem à tradição (Simões, 2020, p. 58)

Isso não ocorre apenas na confecção do material cênico. As transformações do boneco tradicional podem ser estudadas a partir de diversos pontos de vistas como, por exemplo, nos temas contemporâneos, no tempo de duração de cada espetáculo e na própria formação profissional que passa a ter contato com a pedagogia teatral mais formalizada. André Carrico (2018) realiza uma avaliação sobre essa arte nos tempos atuais e como o espaço ao redor altera a sua dinâmica.

> Ainda que o Mamulengo não seja um gênero de teatro para crianças, a presença do público infantil, sobretudo em escolas e centros culturais- palco predominante do brinquedo na metrópole-, é majoritária. Nesse contexto, a utilização frequente de armas e palavrões vai desaparecendo. Cacetes, revólveres gigantescos, fuzis, espingardas e facões ainda são arsenais utilizados nos embates entre os mais poderosos e oprimidos. Mas, talvez pela conotação negativa que as armas adquiriram hoje em dia, surgem com menos frequência. O palavrão é outra expressão distante dos espetáculos que temos acompanhado. Se ainda é um recurso ao riso recorrente em alguns artistas nordestinos (Augusto Bonequeiro, Gilberto Calungueiro, Cia. Mamulengando Alegria), nos brincantes por nós pesquisados, já não é utilizado (Carrico, 2018, p. 106-107)

Novamente, isso não deve ser visto como uma "deturpação" do dito tradicional teatro popular. Afinal, não há nenhuma manifestação cultural que se perpetue no tempo sem se transformar. Almejar isso não só seria impossível, como também significaria limitar a experimentação dos próprios mamulengueiros. A defesa de políticas públicas para o fomento do teatro popular deveria ser para justamente ampliar o escopo desses artistas incentivando mais possibilidades de trabalho e não para um aprisionamento das formas. Mas isso significaria abandonar o tradicional? Talvez uma solução seja apontada a partir da seguinte frase.

> Tudo muda, tudo precisa mudar para seguir vivendo. Não há como definir quanto cada brincante precisa contextualizar e adaptar para adequar sua brincadeira ao seu tempo e espaço. Grotowski, citando Monges Budistas tibetanos, afirma: "uma tradição sobrevive se cada nova geração avançar uma quinta parte com relação à anterior, sem esquecer ou destruir seus descobrimentos". (1999, p. 111). É um caminho. (Simões, 2020, p. 58)

Nesse momento histórico, também é possível perceber a enorme influência da internet na produção e divulgação do conhecimento, interferindo também nos próprios saberes desses artistas populares.

> Chicó do Mamulengo, um dos mais significativos brincantes da nova geração, herdeiro da "pegada" do genial Chico de Daniel (1946 – 2007) não o conheceu, nunca viu, ao vivo, uma brincadeira do mestre. Como aprendeu? Pelo Youtube, este canal de comunicação que mal compreendemos e já faz parte, às vezes perigosamente, de nossas vidas. Então, pode o mamulengo navegar em espírito pela internet? Segundo Chicó, João Pedro, Emanuel e tantos outros jovens brincantes, sim, pode. Sem problema algum. Eles "aprendem" através de vídeos e da própria prática, uma vez que o público também ensina, aplaudindo ou reprovando os caminhos tomados pelo brincante. Essa novíssima "escola" se complementa nos encontros presenciais, festivais, seminários, nas oficinas, festas e em toda reunião onde, explícita ou implicitamente, trocam-se impressões, conectando a modernidade com a tradição e retroalimentando os contatos criados nas fronteiras do conhecimento (Simões, 2020, p.55).

Esse texto foi publicado em março de 2020, mesmo mês em que foi decretada a pandemia do Covid-19 no Brasil. Ou seja, o momento de sua produção foi anterior ao processo de adaptação da sociedade ao isolamento social devido ao contexto epidêmico. Isso para afirmar que a internet já estava se apresentando como mais um elemento adicional nas dinâmicas de aprendizado e preservação do patrimônio. Canais de youtube serviram como meio de propagação de determinados saberes e também como forma de assegurar um repertório de conhecimentos e grupos de artistas tem se apropriado dessa ferramenta para produzir arte[124] e ensinar métodos de confecção.

Nesse caso, é preciso destacar o projeto da TV Mamulengo, um canal de youtube criado em 2014 e que apresenta uma série de reportagens sobre o tema. Em 2020, na pandemia, foi realizado no Instagram o programa "Fala Mamulengo" com o objetivo de recolher e divulgar entrevistas com bonequeiros da tradição popular. Isso foi feito juntamente com o grupo de Whatsapp denominado "Brincantes do Teatro de Boneco" e que conglomerou uma quantidade significativa de artistas. Assim, em pouco tempo, o programa passou a ter mais de 100 entrevistas realizadas. Esse foi um projeto organizado pela Cia. Os Tecelões, de Fortaleza (Ceará) e que se constituiu como um importante repositório de informações sobre o teatro de bonecos (Quintela, 2020). Ainda que não seja bem um projeto acadêmico ou que possua pretensões de organizar um pensamento científico, com certeza foi de extrema importância para os acadêmicos e pesquisadores da área.

Para além da questão do uso da internet de grupos vinculados ao teatro tradicional, tal ferramenta tem sido um elemento modificador de diversas dinâmicas da produção científica.

124Há todo um trabalho, inclusive, de adaptar a linguagem teatral para uma outra mídia. Afinal não se trata somente de gravar um espetáculo que seria encenado em um palco, mas sim de pensar a lógica de posição das câmeras, o uso de equipamentos específicos para a gravação e até mesmo modos distintos de manipulação do material cênico.

Há sites especializados como o da própria ABTB e suas variantes regionais, projetos virtuais que possuem como objetivo resguardar parte da história do teatro de animação[125] e, conforme mencionado, durante a pandemia do Coronavírus, encontros do Poética do Inanimado só foram possíveis devido ao uso de plataformas eletrônicas.

Retornando ao tema da tradição popular, foi possível perceber os valorosos avanços da pesquisa sobre o tema no século XXI. Houve um significativo desenvolvimento do número de trabalhos teóricos, de tal modo a não ficar restrito apenas aos clássicos livros escritos no século passado. A própria bibliografia do tema se complexifica e isso pode ser observado a partir de uma análise das referências usadas em obras de diferentes épocas. Isso, contudo, não significa que se chegou a um patamar de total excelência nas pesquisas no Brasil. Considera-se que ainda há muito a se desenvolver se comparado com outros países.

> Quando verificamos a ampla literatura produzida internacionalmente sobre esses tipos de teatro de cunho "popular", em suas particularidades nacionais, desde os anos 1970, e a compararmos com esta produção e interesse aqui no Brasil, notamos que estamos apenas iniciando uma vasta investigação. Se até então a historiografia do teatro brasileiro vinha ignorando esta diversidade de expressões populares de caráter dramático, em detrimento de outros enfoques ainda muito conectados a uma historiografia canônica, acredito que os novos contextos de estudos em cultura popular, de discussões acerca do patrimônio imaterial brasileiro, de novas políticas de apoio a estes segmentos, e da produção de monografias e teses nos departamentos de Antropologia, História, Artes Cênicas, Comunicação, entre outros, possam contribuir para ampliar esse quadro, evidenciando a qualidade e a riqueza desta diversidade artística (Alcure, 2018, p.65)

Essa pesquisa não ficou restrita apenas ao campo da antropologia ou das ciências sociais. O Campo das Artes Cênicas também passou a abordar com maior profundidade tais técnicas de animação, sobretudo, após os anos 70. Isso faz parte de um desenvolvimento do Campo constituído ao longo das décadas. Citando novamente o exemplo de Fernando Augusto dos Santos em seu livro sobre mamulengo, o autor assinala como um homem do teatro e não como alguém de outra área. Embora se possa realizar a crítica de que há muito a se fazer, não se pode ignorar a importâncias dos intelectuais do teatro nesse processo. Foram dados os primeiros passos para essa jornada. Cabe agora continuar a caminhada.

125Como exemplo, podem ser citados os sites: <https://teatrodeanimacao.com.br/> e <https://www.ocasulodeanamariaamaral.com/>. O primeiro possui como objetivo disponibilizar uma série de documentos primários a respeito da história do teatro de animação e registrar as principais ações que o Campo tem realizado. Nele há informações sobre eventos como congressos e festivais, publicação de artigos, dissertações e teses e anais da ABTB e variantes regionais. O Segundo site faz parte do projeto de livre-docência do Professor Doutor Wagner Cintra, que foi financiado pela FAPESP (Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). Este tem como principal objetivo disponibilizar uma série de informações sobre Ana Maria Amaral e contém a catalogação de sua biblioteca pessoal, matérias de jornais sobre ela, depoimentos de outros artistas, vídeos de espetáculos, dramaturgias, escritos pessoais, entre outros aspectos.

Ainda que o reconhecimento como patrimônio imaterial só tenha ocorrido no século XXI, desde o século passado, o mamulengo foi construído, por parte da intelectualidade, como uma espécie de boneco nacional, tal como ocorria em outros países europeus. Assim, em muitos escritos, não era incomum perceber a associação com um tipo de boneco e uma nação e o mamulengo sendo o correlato brasileiro.

Apesar desse caminho percorrido, não foi a partir da conceituação "teatro de bonecos" que foi desenvolvido a maior parte das pesquisas no Brasil. O termo costumeiramente usado no Brasil para aglomerar os trabalhos científicos foi "Teatro de formas animadas" ou "Teatro de animação". Congressos e disciplinas em universidades tendem a possuir essa nomenclatura, o que a distingue de outros contextos em que o "títere" ou o "puppet" é mais evocado. Isso, em partes, pode explicar o motivo pelo qual não foi desenvolvido de modo tão aprofundada a pesquisa sobre bonecos, se comparado com outras realidades nacionais. Para além das problemáticas a respeito da formação colonial brasileira que não via a sua cultura popular como algo relevante, é possível compreender a razão da disparidade de pesquisas em relação ao teatro de bonecos com alguns países europeus a partir do modo como se constituiu o Campo Acadêmico e os espaços no Ensino Superior. No Brasil, ao utilizar o conceito de "teatro de animação", as instituições de pesquisa formaram-se nas prerrogativas de um teatro mais contemporâneo e não tanto com o intuito de estudo de uma tradição cultural.

Isso não significa ausência dos estudos dessa tradição[126], mas sim que o surgimento das pesquisas esteve associado a muito mais um determinado direcionamento e que isso influenciou o estado atual das pesquisas. Trata-se da compreensão de um caminho histórico percorrido pelo mundo acadêmico no Brasil. Em essência, esse caminho não é inferior ou superior a qualquer outro que já tenha sido realizado no mundo, apenas diferente. Não é possível graduar as comunidades acadêmicas como estivessem em uma escada de pior para melhor, afinal não há um caminho único a ser seguido por todas as instituições de pesquisas acadêmicas no Mundo.

## 5.6 Reflexões sobre a discussão do Teatro de Animação nas Nações Desenvolvidas e distintos caminhos de Salvaguarda do Patrimônio

Ao longo do trabalho desenvolvido, é possível perceber como diversos intelectuais e

126Afinal, como assinalado, houve um desenvolvimento considerável nessa área no século XXI.

artistas observaram as nações estrangeiras como parâmetros para a construção de um Campo de Estudos. Em alguns momentos da história, as nações desenvolvidas eram vistas como modelos civilizacionais. Era necessário seguir os seus princípios, pois este era o caminho inelutável para o progresso. Para outros, compreender a realidade estrangeira era um modo de entender experiências diversas; mas isso não significava necessariamente reproduzi-las sem filtro. Tratava-se de realidades distintas e o que funcionava em determinados locais não necessariamente poderia dar os mesmos frutos aqui. Logo, a forma como se fazia a relação com outros países com o Brasil poderia ser bem distinta.

O discurso de luta contra o imperialismo cultural esteve presente nos próprios boletins da ABTB. No fragmento a seguir, é destacada a presença de multinacionais como fator de padronização das culturas nacionais. Caberia, portanto, defender o entendido "legítimo" para se contrapor a isso.

> Para entendermos o processo de dominação cultural no Brasil, temos que nos reportar aos vários momentos de sua colonização por diferentes culturas.
> Nos dias de hoje, esta dominação tem sua matriz no capitalismo monopolista internacional, sendo que os principais antagonistas dessa dominação no País soam o Estado Brasileiro e as empresas multinacionais com seus associados. De um lado, o Estado, com sua adesão ideológica e seus mecanismos de reprodução dos interesses dominantes, reprimindo os verdadeiros anseios e expressões legítimas do povo brasileiro. De outro lado, as multinacionais e seus associados promovendo a padronização do comportamento brasileiro, seja no estímulo ao consumo de produtos estrangeiros, seja na manipulação da cultura nacional.
> Como resultado do "matrimônio" entre o Estado e os interesses estrangeiros, temos a atuação dos grandes meios de comunicação de massa no estímulo e manutenção da alienação, da aculturação e da desarticulação dos interesses nacionais (Liberdade de criação [...], 1987, p. 28).

Tal discurso está muito afeito à uma ideia de essência brasileira corrompida pelas forças externas e por um Estado que se associa a estas. É possível questionar o que seria uma "expressão legítima do povo brasileiro" e, em que medida tal pensamento não está carregada de uma visão elitista de um intelectual que classifica a partir dos seus próprios critérios o que é "alienação" ou o que são "*os verdadeiros anseios*" da população. Entretanto, concordando ou não com esse tipo de discurso, é importante examinar o quanto o imaginário da nação esteve presente ao se discutir temas como o teatro de bonecos. Afinal, era algo presente em um boletim de discussões sobre o teatro de animação.

Era possível perceber comparações de uma Campo de Pesquisa de teatro de bonecos e de animação que brasileiros faziam com a Argentina e México, contudo, na maioria das vezes, isso era feito com a Europa e os Estados Unidos. O objetivo dessa seção é compreender até

que ponto era legítimo tal percepção.

Em seu artigo na revista Móin-Móin, a pesquisadora britânica Cariad Astles escreve sobre a pesquisa acadêmica relacionada ao teatro de formas animadas relatando a sua brevidade. Segundo a própria, apenas no século XX que se pode considerar a formação de um campo mais sistematizado. Antes disso, apenas havia alguns poucos estudos isolados.

> É certamente verdade que por muito tempo não se falou na pesquisa neste campo propriamente dito: somente a partir do século XX, começaram a surgir estudos acadêmicos sobre História, Semiótica, prática e Antropologia das formas animadas. A maior parte dos estudos anteriores foi breve ou pouco desenvolvido, sem um exame sério de seus mecanismos e processos. É interessante notar também que a história colonial de grande parte da Europa levou a pesquisa europeia a ser dominante no campo, com os estudos generalistas mais conhecidos sobre teatro de bonecos emergindo do lugar privilegiado da academia europeia e norte-americana. Sem dúvida, há muito a ser feito para destacar a excelência da pesquisa sobre modos específicos destas artes na Ásia, América Latina, África e região do Pacífico (Astles, 2018, p.59-60)

Apesar do estudo das ciências sociais sobre os aspectos da arte da animação ser recente em todo o Mundo, a autora percebe uma dominância maior de estudos nas regiões centrais do capitalismo: Europa e América do Norte. Algo que vem sendo apontado ao longo de toda a tese e que, segundo a autora, remete a uma história colonial.

Entretanto, neste caso, o colonial não deve ser compreendido apenas como a fase de dominação jurídica, econômica e militar de uma Metrópole perante terras subordinadas. Afinal, embora a construção dos Estados Nacionais tenha, de fato, emergido muito tardiamente na África e Ásia; as terras da América Latina tornaram-se independentes dos países europeus ao longo do século XIX. Além do mais, há que se considerar que a América Anglo-Saxã também compartilha (apesar de suas especificidades) uma história de dominação colonial e que se tornaram dependentes em um tempo relativamente próximo se comparado às terras do sul da América. Ainda assim, Estados Unidos e Canadá possuem um desenvolvimento econômico que supera aos de seus vizinhos do Continente e, por consequência, conseguem construir com maior força um aparato universitário e um complexo de investigação científica.

O passado de dominação de uma metrópole realmente contribuiu para o impedimento da investigação científica, afinal os propósitos da terra explorada era a lucratividade da Metrópole, sendo assim o seu desenvolvimento estaria orientado muito mais a partir de uma postura exógena do que endógena[127]. No entanto, se fosse apenas uma questão de tradição

127Conforme mostrado na seção 2 da presente Tese, as questões políticas pelas quais estavam imersas as terras

colonial, após a independência dos países, bastaria o tempo para fazer com que a produção acadêmica estivesse sob o mesmo patamar das outras nações. Assim, este caráter de um passado colonial por si só não pode explicar as razões da disparidade entre as regiões.

O subdesenvolvimento possui uma raiz colonial, contudo a sua permanência se mantém mesmo depois da independência dos países. Isso porque apesar de conseguir uma emancipação política, tais países continuam atrelados a um sistema econômico que os posiciona em uma relação subalternizada diante de outros que ocupam uma posição mais central nas relações capitalistas. Para as nações da América Latina, África e partes da Ásia, trata-se de um desenvolvimento com pouca soberania caracterizado através de sua dependência diante do que ocorre em outros cantos do Planeta. Assim, o Sistema Público e as elites econômicas organizam-se de tal modo a fomentar esse tipo de envolvimento.

Afinal, o processo de formação e circulação do saber científico também é regulado por uma série de instâncias relacionadas ao mundo social, tornando impossível uma plena "torre de marfim" intocada pelo mundo[128]. Jean-François Lyotard (2021) analisa sobre como a relação com o conhecimento se modificou após as mudanças políticas e econômicas da época neoliberal dos anos 70/80[129]. Este conhecimento passou a ser entendido como também uma força de produção do capital e, por isso:

---

brasileiras durante o período colonial impactaram a produção de ciência na região. A forma como cada território se compreende influencia significativamente naquilo sobre como ele age perante o mundo que está situado. Logo, o desenvolvimento das técnicas e dos discursos científicos também estão associados ao local de sua produção e as especificidades brasileiras trouxeram um modo particular de se compreender os estudos sobre o teatro de animação.

128A noção de campo de Pierre Bourdieu permite observar como o conhecimento apenas pode ser compreendido em sua relação com as demais forças sociais. Segundo em seu livro "Os usos sociais da ciência" (2004, p. 21): "*Em outras palavras, é preciso escapar à alternativa da "ciência pura", totalmente livre de qualquer necessidade social, e da "ciência escrava", sujeita a todas as demandas político-econômicas. O campo científico é um mundo social e, como tal, faz imposições, solicitações, etc., que são, no entanto, relativamente independentes das pressões do mundo social global que o envolve"*.

129No Brasil, a década de 90, a partir dos governos de Fernando Collor de Mello e Fernando Henrique Cardoso, foi aquela caracterizada com o período de advento de políticas neoliberais. Nesse momento foram realizadas uma série de medidas que limitavam o poder estatal e que pregava a austeridade social. Isso afetou de forma incisiva o fomento às artes. O cinema brasileiro, por exemplo, sofreu um enorme revés com a extinção da Embrafilme em 1990 e o fim das cotas de filmes nacionais nas salas de exibição. Na gestão de Cardoso, foi apresentado um documento denominado "Cultura é um bom negócio" em que a proposta era fazer com que a iniciativa privada tomasse os rumos da cultura apresentando-a como algo rentável financeiramente. Ou seja, cada vez mais a arte e a cultura passaram a ser compreendidas como muito mais uma mercadoria com a utilidade de gerar capital financeiro. Isso já era um horizonte no final dos anos 80 como pode ser observado no seguinte comentário de Sábato Magaldi, que defendia a ideia de patrocínio da arte pelo Estado: "*No Brasil, no fim da pândega sinistra da ditadura militar, não sobrou um tostão para a atividade cultural, e o governo tenta agora- ao que se espera, provisoriamente- transferir a responsabilidade do subsídio à iniciativa privada, mediante à concessão fiscal. A ajuda é bem vinda, mas o teatro não pode ficar à mercê da maior ou menor compreensão dos empresários particulares, de resto muito onerados pelos desmandos oficiais*" (Magaldi, 2014, p. 1173). Infelizmente, os temores do crítico se concretizaram e, mesmo nos tempos atuais, é possível perceber uma forte ingerência da iniciativa privada na condução de uma política cultural.

> O Estado e/ou empresa abandona o relato de legitimação idealista ou humanista para justificar a nova disputa no discurso dos financiadores de hoje, a única disputa confiável é o poder. Não se compram cientistas, técnicos e aparelhos para saber a verdade, mas para aumentar o poder (LYOTARD, 2021, p.113)
> (...)
> Os setores da pesquisa que não podem pleitear sua contribuição, mesmo indireta, à otimização das performances do sistema, são abandonados pelos fluxos de créditos e fadados à obsolescência. O critério de bom desempenho é explicitamente invocado pelas administrações para justificar a recusa de apoiar este ou aquele centro de pesquisas (Lyotard, 2021, p. 115)

Lyotard também não deixa de analisar as distâncias entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos a partir dos critérios de poder do acesso ao conhecimento. Assim, ao contrário de uma percepção de que a educação se difundiria diminuindo as desigualdades, a conclusão do autor é que justamente há um impedimento de acesso à ciência para determinados lugares. Isso aprofunda o abismo entre eles.

Contudo, apesar de ser apontado que países mais ricos conseguem montar uma estrutura de investigação acadêmica mais potente do que outros países considerados subdesenvolvidos, isto não significa que os estudiosos sobre o tema de teatro de animação nestes países estejam plenamente satisfeitos. Ainda nesses países é possível encontrar críticas que pontuam a sua precariedade no estudo. Na revista "Drama Review", o pesquisador norte-americano John Bell realiza um artigo a qual se debruça sobre o estado atual das pesquisas sobre bonecos, máscaras e objetos performativos.

> What is the situation of masks, puppets, and performing objects at the end of the century? Puppets and masks are central to some of the oldest forms of performance, and "performing objects" is a term used by Frank Proschan to refer to "material images of humans, animals, or spirits that are created, displayed, or manipulated in narrative or dramatic performance" (1983:4). In the Euro-American tradition, puppets, masks, and objects have always had a strong connection to folk theatre, popular theatre, and religion, but (or perhaps consequently) they have rarely been the subjects of sustained systematic academic attention in this century (Bell, 2001, p. 15)[130].

Mesmo com, segundo Astles (2018), a pesquisa europeia sobre a arte do teatro de animação ser a dominante; a partir da análise de John Bell, percebe-se que, mesmo em tal

130Tradução livre: "Qual é a situação das máscaras, bonecos e objetos performáticos no final do século? Bonecos e Máscaras são centrais para algumas das mais antigas formas de performance, e "objetos performativos" é um termo usado por Frank Proschan para se referia às "imagens materiais de humanos, animais, ou espíritos que foram criados, exibidos, ou manipulados em narrativas ou performances dramáticas (1983:4). Na tradição Euro-Americana, bonecos, máscaras, e objetos têm sempre tido uma forte conexão com o teatro folclórico, teatro popular, e religião, mas (ou talvez por consequência disso) eles têm sido raramente objetos de atenção de estudos acadêmicos sistemáticos neste século".

região, a tradição acadêmica não se deteve tanto nesse tipo de arte enquanto objeto de pesquisa. Uma hipótese brevemente lançada neste excerto é que isto pode ter sido ocasionado devido a uma forte associação ao caráter popular existente neste tipo de teatro. Ou seja, mesmo situando em países com maior desenvolvimento econômico e que podem proporcionar melhores condições de bem-estar e de investimento de pesquisa acadêmica, a esfera pública da vida não é a principal privilegiada.

A "drenagem" de recursos dos países subdesenvolvidos e os fluxos de capitais que se direcionam muito mais ao chamado Norte Global permitem, de fato, um desenvolvimento maior da capacidade individual da população das nações mais ricas. Contudo, ainda que haja esse efeito, todo esse "progresso" não está orientado primordialmente para o seu próprio povo[131]. As relações capitalistas se impõem a todo um mundo e estabelecem o padrão de mercadoria como a principal intermediadora das relações humanas[132]. Os aspectos da produção e da circulação das mercadorias neste tipo de sociedade orientam-se para o crescimento cada vez mais insaciável do Capital. Logo as necessidades humanas são subordinadas a partir dessa forma de organização e o que possui dificuldade para gerar lucro como a pesquisa em teatro, muitas vezes é negligenciada.

Isso ocorre mesmo em países ricos. Stephen Kaplin possui um diagnóstico semelhante ao de John Bell a respeito da produção teórica a respeito do teatro de animação. Como o próprio afirma, ainda faltam muitos estudos sobre o teatro de bonecos e há uma carência no que tange aos diversos contatos que a linguagem pode estabelecer com outras áreas.

---

131Um exemplo disso é o complexo de saúde estadunidense. O país mais rico do mundo possui verbas o suficiente para organizar um sistema público de medicina que poderia atender grande parte de sua população. Contudo, uma determinada concepção política faz com que tal serviço seja prestado majoritariamente por empresas privadas, que estão em busca de lucro. Mesmo o Brasil não sendo uma potência econômica tão forte quanto os EUA, foi possível a criação de um Sistema Único de Saúde. Isso para dizer que não é possível realizar uma relação tão direta entre ser maior potência econômica e maior grau de investimento aos seus cidadãos. Existem opções políticas que também determinam a forma e como esse dinheiro público será aplicado.

132 Isso é acentuado após a adoção de práticas neoliberais ao redor de todo o mundo. No caso europeu, isso significou o desmonte da social-democracia conquistada após a Segunda Guerra Mundial. Embora o capitalismo fosse a forma de produção econômica dominante, ainda havia uma estrutura estatal que pudesse ofertar uma condição melhor para o bem-estar da população como políticas de saúde, educação e cultura. Grupos de teatro possuíam financiamentos e era possível testar inovações do ponto de vista artístico e das artes cênicas. Isso foi percebido por Patrice Pavis que analisa a ruptura com tal modelo nos anos 70/80: "*O fim do Welfare State, do Estado-Providência, do Estado "caixa-registradora", o quase desaparecimento nos ex-países do Leste ou a sua forte redução na Europa Ocidental de subvenções do Estado e das coletividades têm funestas repercussões na produção teatral. Com esse desaparecimento, é de se acreditar que o teatro de arte, tal como o concebia Paul Fort no fim do século XIX e tal como era praticado nos teatros nacionais da Europa Oriental e central até o fim dos anos 1980, tenha também desaparecido para sempre. Com efeito, fazem-lhe falta tanto os meios econômicos quanto a determinação de uma vontade política e nacional hegemônico*" (Pavis, 2013, p. 360).

> And yet despite decades of popular sucess and technical advances, scholarly interest in the field has been scant. Repeated trips to the Drama Book Shop in New York City confirm the depressing fact that more books get published yearly on soap operas than on puppetry. There are few puppet scholars in this country and no puppet critics- no coterie of informed insiders to critique and champion new work; there are no regularly published journals in which to disseminate new work and ideas- except those put out by puppetry organizations themselves, such as the Puppeteers of America or UNIMA (the Union Internationale de la Marionette). Nor have there been many attempts by non-puppet-minded theatre scholars to write about puppetry in a way that relates it to human theatre, dance, opera, vaudeville, or performance theatre[133] (Kaplin, 1999, p. 29)

Obviamente, o grau de financiamento de países à educação e cultura devem ser levados em consideração, ainda mais na comparação com nações subdesenvolvidas. Isso foi apontado em diversos discursos realizados pelos próprios artistas como àquele que narra sobre as dificuldades de acessar um congresso da UNIMA no Japão mencionado no capítulo passado. Entretanto, a questão econômica não é a única determinante para a compreensão do Campo de Estudos em Teatro de Animação. A história, a organização de um sistema de ensino e as prioridades do Estado também são elementos determinantes na formação da pesquisa.

Apesar dos Estados Unidos ter sido referência em diversos discursos de artistas e intelectuais brasileiros ao longo do século XX, é possível encontrar outros escritos por estadunidenses a qual eles mesmos retratam a dificuldade no endosso à pesquisa a respeito do estudo da teoria e prática do teatro de bonecos. Basil Milovsoroff, um bonequeiro nascido na Rússia que imigrou desde jovem aos Estados Unidos, publicou um artigo comparando a situação vivida entre o país mais rico da América com a Europa.

> Para concluir, quero dizer que nossos problemas podem ser apreciados numa perspectiva mais clara em contraste como fundo de realização na Europa, especialmente a de leste, onde os teatros de bonecos têm apoio do Estado, muitos dos quais são permitidos e possuem equipes treinadas em escolas profissionais de teatro, música e artes plásticas e outras técnicas e habilidades e fazem parte integrante de seu planejamento cultural para as gerações jovens.
> Não penso que estejamos em desvantagem em relação aos europeus nem em avanço criativo individual no campo da marionete, ou no desenho plástico, mas falta-nos

133Tradução livre: " E, apesar das décadas de sucesso popular e avanços técnicos, o interesse acadêmico na área tem sido escasso. Repetidas visitas ao Drama Book Shop (uma livraria em Nova York especializada em teatro) confirmam o fato deprimente de que mais livros são publicados anualmente sobre programas televisivos do que sobre teatro de marionetes. Há poucos estudiosos de marionetes e nenhum crítico de teatro de bonecos- nenhum grupo de especialistas para criticar e avaliar novos trabalhos; não há publicações regulares para disseminar novos trabalhos e ideias- exceto aqueles publicados organizados pelas próprias organizações de bonequeiros como a Puppetry of America e a UNIMA (Union Internationale de la Marionette). Também não houve muitas tentativas por parte de estudiosos não especializados em teatro de bonecos de escrever sobre esse teatro de uma forma que se relacione ao teatro humano, à dança, à ópera, à vaudeville ou à arte performática".

> reconhecer o que é profissional de habilidades e técnicas em teatro de bonecos; no alargamento da base de público através de estudo cuidadoso de suas características e necessidades; no estímulo ao teatro amador e de diversão pois parece-nos que em relação à nossa população o teatro de bonecos é relativamente modesto.
> (…)
> Estes são os pontos de vista de uma pessoa que, em seus anos de atividade e trabalho criativo com bonecos, captou aqui e ali um vislumbre especial iridescência nos segredos do teatro de bonecos, um vislumbre que agora, neste ambiente acadêmico, lhe fala de certo modo mais claramente que todas as coisas têm seu conteúdo e suas formas próprias, e se vamos usá-las criativamente para dizer algo, não devemos destruir seu vocabulário especial para dizê-lo e, assim, destruir o prazer sincero dessas novas experiências dramáticas e estéticas que podemos ter. Precisamos de muitos Paul McPharnis, Marjorie Batchelder McPharlins, C.Williams Ludwigs, Bil Bairds, Burr Tilstroms, Jim Hensons, Frank Baillards, Dick Meyers, Peter Schumann e outros que procuram penetrar em teoria e na prática na substância das profundezas criadoras do Teatro de Bonecos. Esta arte de interpretação precisa de muitos mais ferreiros de talento (Milovsoroff, 1974, p.13- 14).

Nota-se que não se trata de afirmar que os europeus são mais criativos ou habilidosos que os estadunidenses, mas sim de apontar uma falta de um desenvolvimento teórico associado à prática. É almejado que haja pensadores a fim de promover peças diferenciadas para o público a partir do estudo sistemático sobre essa arte em específico. Nesse caso, a Europa é vista como um modelo devido às suas escolas.

Contudo, a Europa não pode ser considerada também como um bloco único. O artigo de Lino Rei (2021) explora o ensino universitário do teatro de bonecos em países nórdicos e bálticos. Os exemplos mencionados são Finlândia, Suécia, Noruega, Letônia, Lituânia e Estônia.

Apesar de serem países considerados desenvolvidos, eles não possuem fortes instituições de estudos universitários sobre o teatro de bonecos. Isso porque, ao longo de suas histórias, não constituíram uma tradição histórica calcada nesse tipo de arte.

> Em muitos lugares da Europa, o teatro de bonecos tornou-se o teatro da classe trabalhadora e, eventualmente, também um evento nacional. Esses países desenvolveram instituições de teatro de bonecos fortes e independentes e, portanto, também instituições educacionais fortes, tradicionais e independentes. Na Noruega, o teatro de bonecos sempre foi colocado em instituições que têm outras funções principais para além do teatro de bonecos (Helgensen *apud* Rei, 2021, p. 205).

Conforme já explicitado, durante o processo de consolidação dos Estados Nacionais, alguns países europeus passaram a cultivar e preservar expressões da cultura popular como forma de se distanciar perante os demais. O que antes pertencia a algumas comunidades isoladas passou a ser alçada como símbolo nacional. Trata-se da invenção de um sentimento de nacionalidade. Contudo, isso não era feito de forma indiscriminada. Haviam seleções sobre

o que deveria ser elevado à condição de patrimônio de um povo, sobre aquilo que não causava tanto interesse ou até mesmo o que deveria ser eliminado da cultura. Um exemplo de eliminação foi a padronização das línguas.

O Teatro de bonecos, em determinadas nações, foi destacado como algo representativo da essência de um povo. Contudo, isso não é uma regra a ser seguida por todas as sociedades humanas. No caso brasileiro, a ideia de uma civilização formada a partir de ideias de uma superioridade da elite branca perante aos comportamentos de uma massa populacional (sobretudo, negra) contribuiu para a ausência de estudos no século XIX. Outros elementos podem ser destacados ao se pensar nas regiões nórdicas e bálticas do continente europeu.

Assim, quando os intelectuais e artistas caracterizam a produção europeia como um modelo ou algo vanguardista, eles normalmente estão se referindo à países como França, Inglaterra, Rússia, República Tcheca e Polônia, que possuem uma tradição de teatro de bonecos mais vasta. Isso está associado à construção de uma nação e cada uma delas possui a sua própria particularidade.

Nos países nórdicos e bálticos, o estudo universitário do teatro de bonecos possui uma história muito mais curta e com interrupções de projetos. Houve classes formadas de titeriteiros e instituições especializadas em determinadas épocas, contudo não a ponto de dar uma continuidade a esse processo. No caso norueguês, é citado o exemplo da substituição do conteúdo de “teatro de bonecos” para “teatro visual”. Este foi colocado como uma forma de inovação das práticas cênicas, no entanto causou uma cisão entre os alunos e os bonequeiros tradicionais.

Esse mesmo exemplo também serve para compreender caminhos pelo qual o teatro de animação percorre. O artigo mencionado de Leino Rei possui também a transcrição de uma entrevista com Marek Waszkiel, diretor e pesquisador de teatro. Nela se discute sobre os desafios de integração do tradicional teatro de bonecos com os novos paradigmas do mundo da arte. A linguagem do Teatro Visual incorpora a animação, mas, no contexto daquelas regiões, tencionou saberes dos bonequeiros e marionetistas. Leino Rei nomeia as escolas profissionalizantes na área do teatro de boneco dos Balcãs e dos nórdicos e constata o seu desaparecimento.

> Mas nenhuma delas permanece hoje! Ao mesmo tempo, não se pode dizer que essas escolas foram simplesmente abolidas ou fechadas sem aviso prévio. Sim, a formação de nível universitário especializado em bonecos desapareceu, mas podemos detectar uma tendência do treinamento de bonecos para se fundir com outras disciplinas-

> tornou-se parte da formação de um ator de teatro clássico ou integrado com treinamento físico, multimídia, teatro digital, etc (Rei, 2021, p.232)

A formação especializada no tradicional teatro de bonecos entrelaçou-se com as dinâmicas do Teatro Clássico e Contemporâneo. Este caracterizado por uma profusão de técnicas e que possui na imagem um fator primordial, diferentemente de uma concepção mais orientada para a palavra declamada. Assim, a imagem de uma matéria que passa a ganhar a ilusão de vida através da movimentação possui uma carga poética considerada pelos praticantes desta arte. O ensino da animação não se configura apenas a partir de uma dimensão da tradição popular.

Tal tradição esteve muito mais forte em países que cultivaram essa cultura como símbolos nacionais. Neles foram formados escolas e institutos profissionalizantes e de pesquisa com o intuito de discorrer sobre a manipulação de bonecos e fantoches. Basta recordar a própria nomenclatura das instituições reconhecidas como a UNIMA (União Internacional de Marionetes), com sede na França. Ainda que seja impossível tratar de marionetes sem falar das técnicas de animação, o foco está muito mais na matéria animada. Não é, por exemplo, uma "União Internacional de Teatro de Formas Animadas" ou "União Internacional de Teatro Visual".

É possível perceber tais aspectos também em países anglo-saxões. Há uma tradição de estudos consolidada a qual se refere ao "Puppet Theatre". O termo, contudo, não consegue abarcar toda a multiplicidade de objetos que podem ser animados. Assim, em língua inglesa, utiliza-se o conceito de "performing objects" para definir essa outra materialidade que não necessariamente seja o boneco (Proschan, 1983). Há, nesse sentido, uma diferença a se destacar com a tradição brasileira. Esta optou por "substituir" o termo "Teatro de Bonecos", de tal modo a consolidar nas instâncias de ensino superior muito mais a disciplina de "Teatro de Animação" ou "Formas Animadas". Nos países anglo-saxões, não se operou essa substituição de um pelo outro e o "Puppet Theatre" é o mais evocado para tratar sobre o tema de animação. Isso não é um simples detalhe.

Não há aqui um sentido de maior ou menor valorização como se a Europa Ocidental, o Brasil ou os países Nórdicos tivessem seguido um caminho "certo" ou "errado"; apenas são orientações distintas. A preservação do dito tradicional também carrega consigo desafios. Há uma tensão existente entre o que seria uma "essência" do preservado e aquilo que pode ser transformado sem descaracterizá-lo.

> No campo do Teatro de Animação, vimos a criação de academias na Indonésia, para a preservação das artes tradicionais do Teatro de Bonecos, patrimônio imaterial da humanidade desde 2008 (apesar de inscrito em 2003), mantendo-a conservada e transformando-a em uma arte folclórica. Vemos, na China, o esforço governamental para manter o público que seu milenar Teatro de Sombras vem, notavelmente, perdendo junto com a representatividade no atual contexto social e histórico, considerando as grandes transformações que lhe foram impostas após a Revolução Cultural chinesa, onde se estruturou em gigantescas companhias estatais apresentando-se para públicos em larga escala. E vemos, em diferentes entornos, a folclorização como a busca e afirmação de uma identidade nacional, mais conservadora do que progressista, repetidora, em lugar de inovadora, aprisionadora, em lugar de libertária. Como na Itália, onde as inovações de Mimmo Cuttichio são desprezadas pelas pupari mais tradicionalistas. Como em Portugal, onde as tentativas dos Bonecos do Santo Aleixo de criar um repertório novo a partir da técnica resgatada de Mestre Talhinhas, o último representante vivo daquela arte, foram rejeitadas e abandonadas e onde manteve o Teatro restrito ao repertório transmitido. (Cherubini, 2020, p.19-20)

O fato de estar associado a uma ideia de tradição pode fazer com que haja todo um aparato institucional de defesa da prática cultural. Escolas, exposições e grupos podem ser melhor financiados quando se cria uma identidade nacional ou folclórica em torno deles. Apesar disso, o fomento torna-se muito arraigado em determinadas práticas entendidas como essenciais e pode contribuir para um certo “engessamento”. Este é um alerta exposto no fragmento de texto destacado e contribui para refletir sobre a relação com o patrimônio.

Alguns países da Europa Ocidental construíram os seus mitos de origem a partir da cultura bonequeira e, por isso, especializaram-se nela criando instituições ao seu redor. Outros, em distintas partes do mundo (como Ásia e Oceania), seguiram caminhos semelhantes com o teatro de sombras ou máscaras. Contudo, o teatro de animação não pode ser reduzido somente ao boneco ou alguma outra forma inanimada. Ele é um conjunto muito mais amplo de técnicas e de concepções sobre a arte. Algo, inclusive, associado não só às práticas populares como também às práticas do teatro contemporâneo.

Conforme mencionado, o Brasil adotou uma postura diferente ao conceber a sua nação, não incorporando uma tradição bonequeira no século XIX. Isso, entretanto, não significou ausência completa na construção de um patrimônio. O mamulengo é um exemplo clássico de um boneco alçado como representativo de uma “brasilidade”. O seu tombamento histórico deu-se apenas no século XXI, no entanto, ao longo de todo o século XX, é possível perceber a sua presença nos livros e artigos de teóricos. Por isso mesmo, ele surgiu com recorrência ao longo desta tese de doutorado que, justamente, visa compreender as relações entre a formação de um Campo de Estudos e a figura da Nação.

Algumas reflexões já mencionadas sobre o mamulengo, como no livro de Fernando

Augusto Gonçalves Santos (1979), adentraram na dualidade existente entre estagnação/ preservação e transformação/modernização. Ainda que se possa afirmar que o mamulengo tenha tomado parte das discussões sobre patrimônio nacional e que conseguiu construir uma rede museológica ao seu redor, não houveram muitas escolas profissionalizantes ou mesmo conteúdos de ensino da arte nos distintos ramos de educação no país. Se a sua aprendizagem ocorre na escola ou na universidade, costuma ser muito mais por iniciativa individual de um professor do que de um projeto pedagógico. Tais saberes não se constituíram como algo canônico nos cursos de artes cênicas em todas as regiões do Brasil. Sobre isso, podem ser esboçadas algumas hipóteses como o fato de que apenas tardiamente o Brasil passou a ter políticas públicas de salvaguarda dela. Além do mais, ainda há uma mentalidade que associa esse boneco como algo muito mais regional[134].

A questão financeira não pode ser ignorada, afinal ela influencia na capacidade da nação em divulgar as práticas culturais para a sua própria população e também na amplitude da pesquisa acadêmica. O Brasil possui dificuldades econômicas para manter uma estrutura universitária capaz de atender as solicitações de sua população. Isso é perceptível através da deterioração das condições de trabalho dos professores que não são contratados pelo regime de dedicação exclusiva. Muitas faculdades funcionam com uma mão-de-obra temporária e recebendo pouco. A quantidade de bolsas na pós-graduação não supre a demanda dos solicitantes, a infraestrutura dos prédios nem sempre é adequada e nem sempre os departamentos possuem material necessário para o desenvolvimento pleno de atividades. Além do mais, o vestibular serve como mecanismo de seleção e uma quantidade considerável de pessoas que buscam uma universidade pública não conseguem vagas para cursar o Ensino Superior.

O alto poder financeiro de algumas universidades estrangeiras contribui como um fator de atração para muitos artistas e estudiosos no Brasil. Um exemplo desse caso é o da bonequeira Nina Vogel, que relatou a sua experiência pessoal na revista Mamulengo. No texto, ela afirma sobre a vontade de continuar a sua formação mesmo após a conclusão de uma graduação. Contudo, segundo a autora, os programas de pós-graduação brasileiros possuíam uma orientação muito mais teórica do que prática e como ela almejava mais o segundo aspecto, decidiu buscar por algum curso no exterior. Foi nesse momento que ela se

134Como se pudesse haver alguma tradição cultural nacional que não tivesse lastreado também por algo regional. Todos os símbolos nacionais como o samba, capoeira, festa junina, a estátua do Cristo Redentor, entre outros estão associados a um ambiente específico, mas conseguem também uma projeção que vai além desse âmbito.

inscreveu n*a Université du Québec à Montréal*, conseguindo uma bolsa de mestrado especial para estrangeiros. Esse dado fez com que Nina Vogel escrevesse a seguinte reflexão:

> O hemisfério norte é conhecido pela rigidez técnica no ensino e pela busca implacável da tal "excelência" que os países fomentam através do investimento em educação, em escolas, centros e instituições que acabam por atrair a excelência alheia, por meio de bolsas - como foi o meu caso. E em muitos casos, com o apoio e financiamento continuados, acabam "apropriando-se" da excelência e talentos alheios, oferecendo aos artistas e pesquisadores a possibilidade de imigração ao país, ou até mesmo a concessão da nacionalidade estrangeira, sob o custo de veiculação eterna de suas pesquisas, invenções ou criações ao nome destas instituições, o que engrandece ainda mais seus quadros. Assim as grandes universidades mundiais fazem o seu nome: promovendo talentos e investindo forte em pesquisa, criação e inovação
> (…)
> Quais possibilidades nós, bonequeiros brasileiros, podemos criar juntos, que independam de políticas públicas? Será que o tempo todo somos marionetes à mercê da troca de manipulação de governos?[135] (Vogel, 2020, p. 16)

O fenômeno a qual a autora relata é o da conhecida "fuga de cérebros". A medida que se torna difícil para um pesquisador desenvolver o seu trabalho em condições, este acaba encontrando respaldo em outros lugares. Ou seja, o exterior continua sendo um elemento de atração das pesquisas acadêmicas. É importante reconhecer tais dificuldades e como elas comprometem a produção de pesquisas acadêmicas no Brasil. Contudo, também não é possível ter um olhar fatalista como se a situação atual fosse apenas um enorme lamento da condição de subdesenvolvimento do país. Apesar dos empecilhos, o Campo Acadêmico brasileiro tem produzido bastante e a área de teatro de animação tem se expandido.

Ademais, a produção artística também tem realizado espetáculos de amplo reconhecimento. Algo digno de nota é que, no século XXI, já foi possível encontrar comparações com países europeus que reconhecem que, em determinados pontos, o Brasil possa estar numa situação melhor. Como exemplo, cito uma entrevista do grupo Sobrevento dado ao jornal Tribuna da Imprensa do Rio de Janeiro.

> "Aqui no Brasil acontece uma coisa boa que não vemos lá fora. O teatro de bonecos é visto apenas como mais uma categoria, um modo teatral, englobado na arte cênica como um todo. Na Europa, é uma categoria separada e isso é ruim", diz Sandra.
> Segundo ela, esta separação pode acabar afetando a qualidade dos espetáculos. "O que acontece é que acabamos nos deparando com aqueles espetáculos que não passam de desfiles de bonecos, sem uma história para contar. E teatro, para nós do Sobrevento, é, acima de tudo, ter o que dizer" (Tavarez, 2000, p. 1).

Esse não é um exemplo isolado e uma visão positiva do Brasil perante a uma produção

135É preciso considerar que esse texto foi escrito durante o governo de Jair Bolsonaro, o qual realizou uma série de ataques à cultura e à arte no Brasil.

europeia pode ser vista em outros fragmentos. Isso não significava a recusa de participar de circuitos estrangeiros. Muito pelo contrário. Estar neles era bastante importante para que se conheçam novas técnicas e realidades distintas. A mudança está no reconhecimento de que havia também uma qualidade brasileira e que, em determinados aspectos, poderia, inclusive, superar o estrangeiro.

> Atores do Grupo Gats foram à ilha de Sardenha, no mar Mediterrâneo, para conhecer o trabalho tradicional Cia. Is Mascareddas
> O Grupo Artístico Teatral Scaravelho (Gats) voltou ao Brasil. Após 15 dias de trabalho e aprendizado no velho continente, eles chegaram com as malas pesadas e mais bagagem cultural. A convite da companhia italiana Is Mascareddas, o grupo levou as novas técnicas brasileiras e também aprendeu as tradições no teatro de bonecos, em uma troca de experiências.
> (…)
> Os atores do Gats participaram de uma oficina de manipulação de bonecos e apresentaram a peça "O Patinho Feio" durante três dias no II Grande Teatro Dei Piccoli Monserrato, uma temporada de teatro infantil. Leon também ministrou uma oficina de formas para os artistas italianos."Eles ficaram muito curiosos. Os italianos sabem a forma tradicional de fazer, com bonecos de madeira, mas nós somos mais técnicos", explicou Leone. A troca de ideia acontecia em uma mistura de espanhol, italiano, inglês e português. (Teatreiros de boneco [...], 2012, p.9)

Ao longo do século XXI, surge uma preocupação, tanto do "mundo da arte" quanto do "mundo acadêmico", de não dissociar o teatro de animação do teatro em geral. A questão não era mais ter uma formação específica para o marionetista ou bonequeiro e sim fazer com que tal conteúdo estivesse inserido dentro da estrutura curricular do ator[136].

Essa é uma relação distinta do que foi estabelecida nos anos 90 com a ideia de criar uma habilitação específica em teatro de animação. É importante recordar alguns argumentos que afirmam sobre a necessidade de sua existência para que o Brasil se inserisse na vanguarda de estudos assim como outras nações. Tal percepção foi transformada e esse caminho de ação já não encontra mais tantos adeptos. Afinal, antes a habilitação apenas não tinha sido promulgada devido a ausência de mão-de-obra qualificada e não por conta de uma argumentação oposta. Atualmente, também já existe uma maior quantidade de professores doutores na área que poderiam voltar a endossar algo semelhante, mas as discussões sobre isso cessaram.

136A partir de um conjunto de entrevistas, Felisberto Sabino da Costa (2016, p. 315-318) percebe que antes havia um afastamento do teatro de bonecos com o campo geral do teatro. Esta atitude, contudo, estaria mudando no século XXI com cada vez mais grupos se aproximando de universidades, de teorias de estética e práticas profissionais. Em partes, isso pode explicar a razão pela qual não se almeja mais realizar uma habilitação específica de teatro de animação. Tal projeto poderia implicar em uma centralização da pesquisa acadêmica em um determinado local e uma dificuldade para que o seu trabalho chegasse a outros grupos profissionais fora de São Paulo ou do eixo sudeste.

Tal postura não deixa de ser o reconhecimento de caminhos distintos que o Brasil pode tomar na condução de seu Campo de Pesquisas. Nem tudo o que era praticado e funcionado em outras nações deveria ser emulado. Ao mesmo tempo, isso não significa adotar uma posição isolacionista perante as transformações ocorridas no mundo. É importante não abandonar o legado de informações e conhecimentos que toda uma humanidade constrói de modo coletivo. A ciência transcende barreiras identitárias e permite com que o ser humano possa modificar o ambiente ao seu redor. Modificação essa que pode ser uma técnica diferente de animação, uma reflexão filosófica sobre o teatro de bonecos e a educação ou concepções de estéticas advindas do teatro de sombras. As potencialidades são infinitas.

# 6 Conclusão

O discurso sobre e a ideia de Nação constituíram-se como fatores de enorme influência para a produção da pesquisa científica em teatro de animação no Brasil. Seja eles para referir-se às dinâmicas do próprio país quanto para comparar com outras nações do Globo. Afinal, o espaço social a qual está situado um determinado campo de investigações também o define. O financiamento da universidade e das bolsas de pesquisas, o modelo educacional, o projeto político de cada governo são aspectos que envolvem o fazer da ciência. Assim, o avanço da ciência não pode ser compreendido apenas como derivado das mentes geniais de intelectuais prodigiosos. Isso não significa negar a capacidade individual ou deixar de reconhecer a genialidade de um ser humano, mas sim perceber que diante dele há toda uma estrutura social que justamente o permite realizar as suas conquistas.

Diante disso, buscou-se analisar um determinado aspecto desse mundo social que surgiu em diversas fontes ao se tratar sobre a formação de um circuito de pesquisas. Esse aspecto foi a menção ao Estado Nacional, algo presente ao longo de todo o século XX e XXI. Essa menção não teve apenas uma única característica modificando-se ao longo de todo o período. Assim, a análise realizada foi histórica, debruçando a respeito das especificidades de cada tempo e compreendendo as razões de sua existência.

A evocação da Nação - seja para exaltá-la, comparar com outras ou para criticá-la - foi algo fundamental para a constituição de instituições orientadas para a pesquisa científica sobre o teatro de animação. O conceito foi usado de diversos modos e orientou práticas que se tornaram ações concretas. Isso não significa que todos os pesquisadores tenham sido sujeitos nacionalistas ou que houvesse a necessidade natural de se referir ao país para tratar sobre esse assunto.

Obviamente este não é o único determinante para se pensar a produção acadêmica existente e muitos outros poderiam ser destacados. Afinal, não é porque a produção científica foi realizada em território brasileiro que todo trabalho irá apresentar características em comum. Há outros elementos que compõem o mundo acadêmico como a diversidade temática e regional. Não é possível explorar todos os aspectos do universo da pesquisa científica tornando necessário recortes temáticos para organizar um estudo.

Assim, o objetivo do presente trabalho foi registrar e compreender as referências à nação durante a formação desse Campo. Foi realizado um exame inicial da documentação

sobre o teatro de animação e percebeu-se que essas menções possuíam recorrência em diversas etapas da história. Elas não se restrigiram apenas a uma determinada época mais ou menos nacionalista. A intenção foi compreender esse envolvimento.

Para isso, retornou-se ao século XIX, em que se consolidou tal forma no continente americano e europeu. O próprio conceito de ciência possui uma relação umbilical com o conceito de nação. Ambos surgem de um momento histórico de formação de um espaço público apartado do mundo privado e são frutos de discussões provenientes ao longo dos séculos que compuseram a Idade Moderna. Trata-se de discussões como a ideia de humanismo, de progresso das técnicas, de concepções políticas a respeito da administração não pautadas por um sistema religioso ou moral, da eclosão do princípio de unicidade da cristandade europeia, entre outros mais (Anderson, 2008). Todos esses fatores contribuíram para a construção de uma nova mentalidade que formou o sujeito contemporâneo.

Com a consolidação do Estado Nacional, surge também o conceito moderno de ciência, aquele conhecimento de ordem pública validado por instituições com a pretensão de universalidade. A necessidade de estudar e pesquisar, tendo como base a materialidade do mundo concreto e uma interpretação laica, surgiu nesse período (Bachelard, 2013). Há todo um complexo de universidades e institutos formados para compreender as diversas manifestações da natureza e da sociedade. Universidades existiam desde muito antes e a de Bolonha, no século XI, foi reconhecida como a primeira do mundo europeu. Contudo, foi a de Berlim, no século XIX, que se constituiu como o atual modelo de organização para a pesquisa, ensino e extensão.

A Academia possui como princípio esse estudo sobre a realidade ultrapassando as fronteiras políticas e não se limitando à subjetividade individual. O pesquisador não pode simplesmente lançar proposições sem haver um embasamento em torno de documentação e fonte e o seu discurso deve ser validado perante toda uma comunidade. Como mencionado, essa comunidade também não pode ser qualquer uma, ela possui características específicas como o seu princípio universal de análise da realidade comum a todos nós. Para explicar melhor isso, basta compreender outras formas de saber que existem na sociedade.

Como exemplo, pode ser citada a religião. Esta também promove conhecimentos e tais saberes também precisam ser validados por algum grupo reconhecido como aquele que vai checar ou não a sua veracidade. A canonização de um santo no catolicismo não pode ser dada por qualquer pessoa, sendo necessário todo um procedimento e um corpo de pessoas que

possam verificar os supostos milagres produzidos.

Contudo, ainda que haja uma comunidade eclesiástica para verificar o verdadeiro e o falso, a dimensão dos seus saberes está restrita aos seus praticantes. Os princípios a qual esta estrutura se organiza depende de uma série de pressupostos que não podem ser explicados apenas com a razão. Os religiosos e crentes partem da fé em um conjunto de normas, postulados e acontecimentos, que não necessariamente possuem validade para todos os seres humanos. O saber científico, ao contrário, não é restrito a uma identidade específica ou a grupos de poder, possuindo, portanto, uma dimensão vinculada à toda humanidade.

Isso não significa que os saberes científicos não possam ser contestados mediante a novas evidências ou que não possam haver polêmicas e debates ao redor dos objetos de estudos, mas sim que eles dizem respeito ao âmbito da vida pública na sociedade. Tendo esse caráter, estes ultrapassam os limites das fronteiras nacionais. Um estudo sério sobre o mamulengo brasileiro jamais poderá ser rejeitado no Cairo ou em Londres simplesmente por ser estrangeiro. Nada impede que um pesquisador brasileiro investigue sobre as influências das vanguardas na Alemanha ou que um norte-americano possa estudar a cultura popular latinoamericana. Aliás, um olhar de uma outra região pode inclusive fornecer perspectivas inovadoras sobre determinados fenômenos.

Essa relação permite com que estudiosos possam incorporar saberes provenientes de diversas partes do Globo. Os intercâmbios fornecem experiências valiosas, modificam formas de raciocínio e criam perspectivas distintas. A questão principal da tese de doutorado é compreender como o Brasil insere-se nesse circuito mundial de conhecimentos e como isso contribui para a formação do seu próprio campo de estudos.

Embora o circuito de saberes científicos seja universal, a mobilização de recursos para a constituição de um campo dá-se a partir da organização política vigente. Os âmbitos de sua produção dependem da forma como é gestado o espaço público e a atual forma consiste na divisão do mundo em Estados Nacionais. Logo, não se torna difícil compreender a razão pela qual se evoca esse tipo de estrutura ao buscar constituir uma área de ciências. Ela depende de financiamento para pagar as suas instalações, salários de professores e fomentar a divulgação do conhecimento.

O pleno funcionamento desse espaço público é constrangido por um regime econômico a qual organiza o sistema de produção para o incremento do capital, do valor que se valoriza a partir da apropriação da força de trabalho alheio. Ou seja, apesar dos ideais de

cidadania e igualdades construídas nas revoluções do final do século XVIII e XIX, a prática material concreta evidencia relações de poderes hierárquicos e que não compactuam com os ideais de uma sociedade orientada para o bem-estar comum da humanidade. A sua orientação é outra, afetando de forma trágica qualquer ação que não acabe se transformando em uma mercadoria para o consumo. Isso é importante para a análise do objeto de estudo realizado aqui, pois, a princípio, a arte não possui nenhuma serventia a não ser ela mesmo.

Para considerar os processos de produção da Academia é necessário ter em mente as influências do próprio poder nacional. A forma como este se organiza e se reestrutura modifica diretamente o que é produzido em termos de ciência (Fernandes, F., 2020; Lyotard, 2021). O que evidencia que a "Torre de Marfim" a qual os estudiosos repousam o seu olhar sobre a sociedade, talvez não seja tão distante do mundo e que a sua confecção depende da matéria-prima a ser extraída de algum lugar.

No caso específico da presente tese, o lugar é o Brasil. Este país possui toda uma história particular ao compor as suas instituições que dão vazão ao setor público, entre eles o do campo da ciência. A nação não surgiu do nada e teve diversas forças envolvidas que o fizeram situar em um determinado contexto geopolítico.

Para além da questão financeira, há também o projeto político-cultural que uma sociedade estabelece para o seu Ensino Superior e demais institutos de pesquisa. As áreas de pesquisas não são fomentadas de modo uniforme e, dependendo do que se preza, há um esforço maior para a produção de resultados. Assim, há áreas entendidas como as mais importantes e essa "importância" muda de acordo com as distintas variáveis da política e do tempo.

O surgimento das Nações fez também emergir o resgate aos costumes populares, alçando-os à condição de patrimônio de um povo. O Romantismo foi fundamental nesse processo[137]. A intenção era buscar nas "entranhas" de uma sociedade aquilo que era único dela e que o diferencia de uma outra nação. Em outras palavras, havia um ímpeto de encontrar a essência de uma região. Os pressupostos dessa busca podem e devem ser criticados. Afinal, a ideia de uma essência cultural não condiz com as práticas de sociabilidade humana. As

137 O romantismo pode assumir diversas conotações a depender do autor que escreve sobre ele. Para alguns, trata-se de um momento histórico delimitado no século XIX a qual se opôs ao racionalismo do iluminismo. Contudo, para outros, trata-se de uma visão de mundo de crítica à modernidade. Ele pode evocar um sentimento de nostalgia a um passado perdido e pregar uma restauração das origens (sendo algo reacionário) ou criticar um racionalismo utilitário em que a subjetividade do indivíduo e a liberdade do imaginário seja simplesmente pautado no dinheiro. Logo, o romantismo poderia estar presente desde o fascismo de extrema-direita, quanto às experiências revolucionárias contra o capitalismo como a revolução cubana ou a formação de comunidades anarquistas (Lowy; Sayre, 1999).

culturas são formadas a partir do contato com outras pessoas e de trocas estabelecidas com os mais diversos agrupamentos, de tal modo a sempre se constituir como algo híbrido, como uma concha de retalhos. Ela também é realizada de forma histórica, transformando-se ao longo do tempo e não sendo um ente natural impermeável a mudanças (García Canclini, 2015). A ideia de uma essência nacional é conservadora e serviu como base ideológica para diversos movimentos de extrema-direita ou xenófobos.

Ainda que essa crítica possa ser feita, a partir desse resgate das tradições populares, o teatro de bonecos passou a ter maior prestígio em alguns lugares e visto como potencial objeto de estudo. A partir do trabalho desenvolvido, foi possível perceber que nem tudo pode ser explicado a partir de uma fórmula econômica, afinal há também traços culturais influenciando concepções sobre o que uma sociedade pretende investigar. Exemplo disso, são os países bálticos e nórdicos. Ao contrário de alguns países da Europa Ocidental (como França e Inglaterra) ou do Leste Europeu (como a República Tcheca); não houve neles o desenvolvimento de uma tradição bonequeira no século XIX. Outras características foram evocadas para a construção da identidade da Estônia ou da Lituânia. A razão pela qual isso não ocorreu deve ser estudada em sua particularidade, afinal nem todos os povos precisam seguir o mesmo caminho para completar o seu desenvolvimento.

No caso brasileiro, torna-se necessário repensar sua história como resultante de um processo de emancipação da Metrópole lusitana. A Colônia era vista como subsidiária da economia do reino de Portugal e o seu desenvolvimento deveria ser orientado para esta finalidade. Assim, as terras que viriam compor o Brasil foram inseridas no sistema mundial como uma grande empresa mercantil, que se orientava para o enriquecimento de regiões além-mar (Prado júnior, 2000; Furtado, 2003).

No século XIX, a nação brasileira foi criada tendo amplo apoio da Coroa Britânica que, por sua vez, desejava expandir o seu mercado, antes limitado pelos pactos coloniais de restrição ao comércio. Logo, a soberania política no Brasil também foi condicionada por uma série de fatores externos[138]. Assim, a elite nacional não possui um projeto próprio de Estado soberano, atuando como uma espécie de sócia menor de uma burguesia exterior. Isso porque, apesar de não possuir as verdadeiras rédeas do processo, lucra com essa posição (Schwarz,

138Isso não significa negar a importância da criação de um novo Estado Nacional. Afinal se trata do surgimento de um novo aparato legislativo, de uma moeda e um circuito financeiro próprio, de políticas administrativas, entre outras coisas a mais que estão embutidos na construção desse ente político. Contudo, o que se destaca foi o fato do Brasil se inserir no sistema mundial da época com uma economia ainda dependente de outras nações poderosas.

1992; Marini, 2017; Bambirra, 2019).

Essa composição econômica também se traduziu em políticas culturais. A proximidade que essa elite nacional possui não é apenas pelo trato com a economia, mas também a partir dos seus gostos e costumes. Como é esta quem controla os rumos do Estado, os seus valores acabam sendo difundidos para a sociedade como um todo. O problema não está na "cópia" em si dos valores europeus, pois todo ato de trazer algo externo para a realidade local sempre implica em algum tipo de adaptação. A questão é quais são as forças sociais que estão realizando tal operação. Essas forças sociais possuem os seus próprios projetos e visões de mundo.

Assim, o Brasil no século XIX constrói-se, em partes, como continuador do projeto civilizacional de Portugal. Tal origem da nação pode explicar o fato do Estado não ter organizado um aparato de investigações científicas a respeito da cultura popular existente em seu território. Afinal muitos dos seus traços eram compreendidos como uma barbárie a ser superada.

Grande parte da literatura a respeito das artes envolvia óperas e outros gêneros associados a uma elite. No entanto, a partir de notícias de jornais, sobretudo no Rio de Janeiro, foi possível perceber que havia um cotidiano de práticas de teatro de bonecos nas ruas e inserido em festas e em alguns prédios. Certas Companhias de teatro e atores chegavam a aparecer com frequência no noticiário e, alguns, por mais de uma década, mostrando a notoriedade exercida. Apesar de não haver muitas análises de intelectuais no século XIX a respeito dessa expressão cultural, era possível perceber uma série de traços como as temáticas de encenação, os locais de atuação, formas de regulação dessa arte em específico, as censuras político-morais, entre outros elementos a mais. Ou seja, a ausência de estudos sobre o teatro de bonecos não pode ser explicada por uma suposta ausência da arte no país.

Durante a pesquisa, foram encontrados textos que justamente exploram a questão do "afrancesamento" do teatro de bonecos. Os autores indicam o desprezo da produção nacional em relação ao que provém da Europa. Os processos de censura e a perseguição policial faziam parte desse cotidiano.

É possível destacar também a dimensão racial a qual pode ter contribuído para a pouca valorização do teatro de bonecos. Muitos dos espetáculos eram realizados, sobretudo, por uma população negra. Nos trechos destacados, era possível perceber a existência dela e do uso de marionetes em apresentações cênicas contendo uma religiosidade que mesclava cristianismo

com aspectos de uma cultura afro.

Isso deve ser levado em consideração, ainda mais em uma sociedade caracterizada por um intenso racismo e que ainda praticava a escravidão. A escravidão existiu desde a Antiguidade e mesmo povos africanos a praticavam por muito tempo, contudo, durante o período moderno, houve uma mudança significativa em sua forma distinguindo-a substancialmente das demais. Primeiramente, foi estabelecida uma razão macroeconômica para o seu uso. A obtenção de escravos na Roma Antiga era vista como um troféu de guerra ou como uma forma de pagamento de dívidas. No regime moderno, havia a intenção de obter mão-de-obra cativa para funcionar o sistema produtivo em terras longínquas a qual era impossibilitado trazer tantas pessoas em regime de assalariamento.

O segundo aspecto foi a racialização. Antes não havia uma mentalidade de uma humanidade cindida entre raças. Os próprios conceitos de branco, negro e indígenas foram criações históricas e que serviram para a categorização e hierarquização entre os povos. O processo de dominação da Europa instaurou uma nova relação de compreensão do sujeito a partir de suas características fenotípicas, assim pessoas negras passaram a ser consideradas inferiores e, portanto, passíveis de sofrer maus-tratos que um branco não passaria.

Embora a condição de escravizado pudesse ser superada por uma carta de alforria, o estigma do preconceito de cor permanecia. Logo, grande parte da cultura africana era vista como algo rebaixado e que deveria ser suplantada para a formação de uma "Civilização desenvolvida". Desse modo, surgiram discursos eugenistas.

Assim, o fato de ser possível encontrar, nas páginas do jornal e durante um Império pautado no escravagismo, um teatro de bonecos brasileiro com aspectos de uma cultura negra não deve ser visto como algo menor. A sua presença era registrada no cotidiano das pessoas e atraía espectadores. Contudo, não houve, em revistas de teatro ou de divulgação científica, estudos ou análises na época sobre esse tipo de manifestação. Algo contrastante com o que era visto em alguns países da Europa em que o Romantismo havia resgatado parte da cultura tradicional popular de bonecos (Jurkowski, Francis, 1996; Burke, 2010).

Obviamente, sobre essa divergência, podem ser mencionadas ainda características de infraestrutura de uma nação recém-formada. O Brasil emergiu de uma situação colonial, a qual deixava de ser apenas um apêndice econômico de uma metrópole. Ainda havia tempo para que uma série de instituições de pesquisa e divulgação de saberes pudessem ser criadas. A imprensa, por muito tempo, foi restrita e sequer havia um conhecimento aprofundado sobre

o interior do próprio país. Muitas terras, principalmente o que hoje seria o Centro-Oeste, continuavam inexploradas.

Entretanto, ainda que tudo isso possa ser mencionado, o aspecto racial também deve ser destacado. Afinal, ao longo de todo o século XIX e início do XX, a situação a respeito da pesquisa científica sobre o teatro de bonecos não sofreu mudanças consideráveis. Nesse momento, houve instituições como o IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro) que incentivaram a pesquisa, contudo, em suas revistas, não há artigos sobre marionetes. Além do mais, a mudança de concepção para um maior fomento do estudo do teatro de bonecos não derivou somente de uma infra-estrutura maior. É necessário considerar uma mudança na mentalidade a respeito da própria cultura popular e sobre a potencialidade encontrada nesses tipos de artefatos. Portanto, a forma como o discurso oficial de Brasil e a própria nação se instauraram diante do mundo influenciaram a pesquisa e o modo de observar esse tipo de artes cênicas.

Nos anos 30 do século XX, houve toda uma reestruturação do Estado Brasileiro. A crise de 1929 representou um choque profundo na concepção liberal de que o mercado se auto-regula. Assim, ao redor de todo mundo, emergiram formas de administração política com uma maior centralização de poder. Formas estas de diversos espectros políticos como o nazismo alemão, a social-democracia europeia, o keynesianismo nos Estados Unidos, o peronismo na Argentina e muitos outros. No Brasil, a figura de Getúlio Vargas foi o maior representante desse processo.

Para além de combates militares com o intuito de suprimir levantes de oligarquias regionais como a de São Paulo em 1932, houveram uma série de medidas para fortalecer o poder federal. Foram nomeados interventores para as regiões do país, realizadas cerimônias com o intuito de celebração da união nacional como a queima das bandeiras estaduais e o nacionalismo foi um sentimento incentivado em diversas instituições.

Sendo assim, a própria cultura popular começou a adquirir um sentido diferente do período anterior. Muitos dos seus traços, inclusive perseguidos, foram evocados na época como índice de uma nacionalidade como o samba e a capoeira. Houve um conjunto de valores de uma nova moral burguesa que passaram a estar presentes em muitas manifestações. Sambas foram patrocinados com o intuito de propagar as crenças do novo governo como a ideia de um bom trabalhador e muda-se a lógica de preservação do patrimônio cultural do Brasil. São marcos dessa mudança a criação do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico

Artístico Nacional) e a atuação de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da cidade de São Paulo.

Esta foi uma guinada para compreender o mamulengo como um boneco de identidade nacional, tal como os seus equivalentes na Europa. Em muitos discursos, há ideia de um tipo de boneco que se vincula a uma nação em específico (o Guignol para a França, o Punch & Judy para a Inglaterra, o Kasperle para a Alemanha) e o mamulengo seria o representante brasileiro. Trata-se, portanto, de uma construção histórica com espaço e tempo passível de ser delimitado. A partir de tal concepção, os estudos sobre o mamulengo vão surgindo e compondo um cenário de literatura especializada. Primeiramente, o que se percebe são alguns comentários em textos e, nos anos 60, a existência de obras com maior vulto como "Fisionomia e Espírito do Mamulengo", de Hermilo Borba Filho.

Nesse primeiro instante da Nova República instaurada por Vargas, a área da pedagogia foi a que mais se debruçou sobre o teatro de bonecos. Nesse processo de maior centralização do poder federal, a educação foi impactada de forma profunda, afinal era um modo de propagar valores do Regime e de exercer um certo controle sobre o que era ensinado para as futuras gerações. Na época do Império, uma parte significativa da educação possuía como característica ser organizada pelas províncias[139]. No início da República já é possível encontrar uma série de reformas educativas com o intuito de legislar sobre o primeiro e segundo grau e, com a gestão de Getúlio Vargas e líderes posteriores, acentua-se. Apenas para citar como exemplo, apenas nos anos 40, foram criadas as leis (as chamadas "Leis orgânicas de ensino") que constituíram um sistema de ensino com graus articulados entre si (Cunha, 2000; Souza, 2008; Dallabrida, 2009).

Como forma de organizar esse aparato educacional e sob a égide da construção da modernidade, foi convocado uma série de intelectuais. Essa "modernidade" visava a transformação do país, contudo não havia um projeto bem definido a respeito dos caminhos a serem tomados. Assim, cada grupo possuía a sua concepção política, de tal modo a ser possível encontrar diversos "modernismos". A modernidade, portanto, tornava-se uma bandeira em comum para organizar distintos grupos. Esse clamor é encontrado no discurso de Vargas em sua posse como membro da Academia Brasileira de Letras na qual se pede que o "homem de pensamento" se encontre com o "homem da ação".

A partir desse envolvimento, a Escola Nova tornou-se política de Estado. Ainda que nem todos os seus ideais tenham sido plenamente efetivados no cotidiano da escola, os seus

139Algo que foi regulado pela Lei de Interpretação do Ato Adicional de 1840.

proponentes conseguiram se inserir em diversos cargos administrativos e influenciar uma mentalidade sobre como deveria ser a educação.

A Escola Nova foi um movimento formado por educadores que buscavam renovar o sistema de ensino no Brasil preconizando uma educação laica, pública, gratuita, para todas as pessoas independentemente do seu gênero e com um contato mais direto com o universo do estudante. Este último elemento foi um dos elos que relaciona a escola com o teatro de bonecos. As marionetes eram vistas como um meio de se adentrar em um universo lúdico e, a partir dele, ensinar crianças. Esse princípio esteve associado aos trabalhos realizados pela Sociedade Pestalozzi do Brasil, uma instituição que tinha vínculos internacionais com propostas de incentivar a pesquisa em educação (Mendonça, 2020).

Esta organização havia se instalado em Minas Gerais nos anos 30 e, com a direção de Helena Antipoff, organizou uma série de atividades com o intuito de estudar metodologias de ensino. A Sociedade Pestalozzi expandiu-se para diversas cidades do Brasil e, nos anos 40, a sua vertente no Rio de Janeiro começou a elaborar uma série de oficinas de teatro de bonecos para a educação. Tais oficinas constituíram-se como um marco para a literatura especializada de teatro de animação por ser uma das primeiras a sistematizar teorias a respeito desse objeto de estudo.

A transmissão de conhecimento a respeito do teatro de bonecos é tão antiga quanto o próprio teatro. Entretanto, há que se distinguir os distintos meios a qual essa transmissão é dada. Na maior parte da história da humanidade, os saberes eram repassados a partir de uma relação individual de mestre e aprendiz. Não havia um sistema formal com currículo bem definido, uma grade de conteúdos a serem cumpridos ou um estabelecimento próprio para que o ensino ocorresse. Este era dado no próprio cotidiano do fazer teatral, confundindo-se a esfera do trabalho e o da educação. O mestre possuía a primazia em decidir o que e como seria o compartilhamento de seus “segredos” do ofício (Beltrame, 2001). Nesse processo, há uma relação de pesquisa, no entanto ela se volta muito mais para a produção de uma obra de arte e não tanto para a compreensão do mundo, como seria uma de caráter científico.

As oficinas da Sociedade Pestalozzi do Brasil inauguram uma nova relação de aprendizado com as marionetes. Trata-se de uma relação de um professor com toda uma sala de alunos. Nesta, há um espaço físico especializado para conceber a relação e um currículo. Isso está associado ao processo de massificação da sociedade em que se tornava necessário a formação de mão-de-obra em grande escala. Esse processo não está restrito apenas ao teatro

de bonecos ou à arte em geral, mas também a diversos aspectos do mundo do trabalho.

Além disso, há que se reconhecer sobre a importância da formação de um saber estruturado nisso tudo. Conforme enunciado, o seu caráter permite com que seja acessado por diversas pessoas, não consistindo em uma relação pautada por "segredos" pertencentes a um grupo específico. Contudo, as oficinas da Sociedade não possuíam como intento a pesquisa da marionete propriamente dita em toda a sua potencialidade, mas sim como um instrumento de pedagogia e para uma faixa etária específica, no caso, crianças. Assim, a pesquisa realizada pela instituição estava restrita a objetivos muito próprios e não era incentivada a partir da busca pelo próprio conhecimento em si, tal como em um ambiente acadêmico. Havia uma finalidade prática de preparar educadores para o uso do teatro de bonecos.

Logo, embora se pudesse fazer proveito de seus frutos, não era uma instituição orientada para a pesquisa científica propriamente dita na área específica de artes. O desenvolvimento desse tipo de pesquisa só veio ocorrer após os anos 70 quando os seus conteúdos passaram a ser inseridos em instituições especializadas para isso, como as universidades. Entretanto, a Sociedade Pestalozzi possui o seu destaque em sistematizar saberes, refletir sobre a técnica da animação para o uso no espaço público e na formação de uma geração de artistas.

A influência dela deriva também de todo o processo de fortalecimento do poder político do governo da União Federal. Tratava-se da busca de estratégias para inaugurar um novo tipo de ensino. Isso gerou projetos de lei como a do deputado Paschoal Carlos Magno que visava a criação de um teatro de bonecos para cada escola. Os intelectuais do campo da educação e da arte possuíam envolvimento com a política institucional e isso pode ter sido a causa da formação de um tipo específico de teatro de bonecos. Ao contrário da Argentina, esse teatro não teve tanto um caráter moralista ou pedagógico (Mendonça, 2020).

As peças brasileiras buscavam trazer valores para as crianças da época. Isso era dito de forma explícita com muitas dramaturgias buscando construir maniqueísmos. Havia sugestões para que, na escola, fossem criados um boneco como sendo o dono de todas as virtudes e um outro como o detentor dos vícios. A partir desses, muitas histórias poderiam ser criadas em que o bem vence o mal. Algumas dramaturgias tratavam sobre a importância de cultivar bons hábitos como o de tomar banho para o convívio com as demais pessoas. Isso não pode ser desvinculado das campanhas higienistas dos pelotões da saúde durante a gestão de Getúlio Vargas. A ideia da nação e do bom cidadão estão presentes nessas narrativas.

Um material importante para a análise a respeito do teatro de bonecos na época foram os livros. O simples fato deles existirem já é uma diferenciação de um período anterior caracterizado pela ausência de obras como essas. Embora possa ser mencionado com razão a questão de um parco mercado editorial, não pode ser ignorada a construção de uma nova mentalidade em relação a esse objeto de estudo. Isso possibilitou que as marionetes e os fantoches pudessem ter alguma reflexão sociológica, histórica e filosófica. Ainda que essas obras carreguem particularidades, a estrutura delas possui semelhanças: uma primeira parte sobre a história do boneco no Brasil e no mundo, uma segunda sobre o seu uso na educação e uma terceira com dramaturgias a serem praticadas em sala de aula.

O campo da educação foi responsável por essa literatura. A questão era registrar por escrito discussões a respeito da arte para que os professores pudessem praticar com os seus alunos. O livro por si só constitui como uma forma de propagação do conhecimento e que traz uma relação de aprendizado distinta do mestre e aprendiz. Trata-se de algo que visa a atender um mercado de massas e é fruto de uma pesquisa que não fica restrita apenas às experiências individuais dos autores. Não que essas experiências não existam, mas sim que elas estão acompanhadas de reflexões e pesquisas.

Nesses escritos, é possível encontrar referências a respeito de outros países como, por exemplo, na já citada vinculação que se faz ao mamulengo como sendo um boneco nacional, tais como outros equivalentes na Europa. A intenção também era mostrar que outros povos utilizavam a marionete para fins educativos e que haviam diversas práticas com ele.

O Brasil não era um território isolado do mundo inserindo-se diante de um sistema de conhecimento que ultrapassava os limites das fronteiras nacionais. Em sua relação com os demais países, foi estabelecido diversos tipos de interação como, por exemplo, a ideia de uma linha do tempo evolucionista que apregoava a extinção de uma cultura popular em prol de uma cultura metropolitana e mundial (Obry, [s/d]). Também havia reflexões sobre o uso de marionetes na educação de adultos no México e notícias de espetáculos estrangeiros que propunham experiências estéticas distintas. Isso foi fundamental para o processo de constituição de um campo de estudos acadêmicos.

Ainda que os cursos da Sociedade Pestalozzi visassem, sobretudo, a formação para pedagogos e educadores, muitos artistas passaram a se interessar por eles. A partir do aprendizado dessas técnicas, grupos passaram a utilizá-las em espetáculos cênicos e se especializar nessa arte. Desse modo, há a apresentação de algo artístico e não como

instrumento para algo.

Foi interessante a análise realizada pela reportagem do jornal “A Sombra” em 1949 a respeito do espetáculo “O Pássaro de Fogo”, um teatro de bonecos orientado para o público adulto. Nele é dito que a peça faz parte de um processo de “intelectualização” da arte já ocorrendo em outros países da Europa e Estados Unidos e que este envolveria uma maior “estetização”. É possível criticar os pressupostos de seu argumento, afinal não é explicitado ao certo o que o autor compreende por esses termos. Além do mais, o fato de uma peça ser infantil não significa que ela não possa ser obra de intelectuais ou que tenha uma menor “estetização”. No entanto, há alguns pontos relevantes a serem analisados nesse discurso.

Primeiramente, a novidade existente de um grupo explorar teatro de bonecos para adultos no Brasil. Havia uma predominância muito grande desse gênero para tratar questões de infância, algo que contribuiu para criação de um senso comum de que o trato com marionetes e fantoches fosse sinônimo de teatro infantil. Essa experiência, contudo, não chegou a produzir muitos frutos, sendo algo mais isolado diante da trajetória do mundo dos artistas.

Segundo, a ideia de uma “intelectualização” implica sobre a necessidade que haja uma reflexão maior sobre o estado da arte no Brasil. Havia um desconforto com o que era produzido em território brasileiro e a observação do estrangeiro poderia dar aos artistas novas perspectivas de produção de arte. E, por fim, a “estetização” pode significar uma maior orientação para os aspectos estéticos e menos a sua instrumentalização para algo que não seja ela mesmo enquanto objeto de arte.

Os Festivais de teatro foram espaços de enorme importância para a troca de experiências e divulgação de trabalhos profissionais. A partir deles, era possível perceber a existência de discussões especializadas que contribuíram para o desenvolvimento de um pensamento próprio para essa área. Para além dos espetáculos propriamente ditos, foi possível perceber que os festivais possuíam espaços para a apresentação de palestras e temas teóricos. Estes abrigavam assuntos diversos provenientes de pesquisas que não visavam a produção de uma obra de arte, mas sim a elaboração de uma reflexão estética. Logo, o Primeiro Congresso de Teatro de Bonecos no Rio de Janeiro foi um marco, pois a ideia era que esses espaços tivessem uma autonomia maior. Tratava-se de fomentar uma área específica do conhecimento que possuía um outro caráter do que aquele produzido pelos artistas.

Assim, à medida que os artistas e intelectuais relacionados ao teatro de bonecos foram

conquistando os seus espaços, houveram novas demandas. Algo presente nos discursos era a necessidade de conhecer outros tipos de realidades e estar atento às novidades internacionais, sobretudo da Europa e América do Norte. A questão era não ficar restrito somente às experiências individuais de um grupo que produz trabalhos artísticos ou a uma dinâmica nacional, ainda mais no Brasil em que predominava uma forma específica para o teatro de bonecos.

Olga Obry analisou a criação de instituições de pesquisa sobre o boneco que foram se proliferando pelo mundo. Tratava-se da criação de um modelo diferente de investigações a qual ela denominou como "Titerologia", uma nova ciência da arte do títere. Assim, a técnica de animação não seria apenas um tema para os artistas em sua produção de espetáculos, mas também para pesquisadores de diversas áreas. Isso estaria ocorrendo em vários países, incluindo o Brasil.

Nessa análise, Olga Obry tem como marco fundador dessa ciência no Brasil a Sociedade Pestalozzi. Ela, de fato, é uma precursora de enorme importância para os estudos sobre marionetes no Brasil. Contudo, é preciso analisar criticamente a sua potência e limitação. Como já mencionado, a instituição teve o seu destaque na sistematização de saberes relacionados ao boneco, mas não era uma instituição de investigação científica propriamente dita sobre esse boneco. Ainda que se possa afirmar que a partir dela houveram pesquisas relacionadas à história ou estética, estas foram associadas a um modo de propagar ensinamentos para uma situação escolar e formar algumas peças teatrais.

Essa forma de compreender o teatro apenas sob o viés educativo foi duramente criticada em uma época posterior. A ideia era se afastar desse tipo de produção e isso foi tão forte que se convencionou a existência de dois períodos de estudos sobre o teatro de animação. Um primeiro inaugurado pela Sociedade Pestalozzi e outro a partir das transformações dos anos 60 e 70 com o advento de instituições próprias do mundo da arte para investigar essas técnicas como arte mesmo.

Nesse momento é possível perceber um discurso muito forte de comparação com o que ocorreu nos países do mundo dito desenvolvido. Nos anos 40 e 50, era possível perceber a presença da nação com os valores moralistas manifestados pela dramaturgia infantil. Tratava-se de como educar melhor o cidadão brasileiro. Contudo, outra forma que a retórica da Nação surge é a partir da comparação com a realidade externa, de tal modo a fazer a crítica ao que ocorre internamente.

Diferentemente dos países europeus, faltava ao Brasil livros traduzidos para o português e o desenvolvimento maior de reflexões estéticas. Assim, era necessário acompanhar as tendências da arte no mundo contemporâneo. Um problema apontado era a ausência de instituições especializadas e o fato da formação ainda ser muito concebida a partir de uma relação assistemática. Assim, embora houvesse muito conhecimento praticado, este se perdia quando o grupo deixava de trabalhar com determinado conteúdo ou quando ele mesmos deixava de existir. Ter uma instituição significava apresentar alguma coisa mais sólida e que pudesse ser transmitido de geração para geração. Pretendia-se a criação de uma tradição de saberes e termos como "profissionalização" constituíram como uma palavra de ordem na época. Logo, surgiram ações nos anos 60 e 70, que se tornaram essenciais para composição de um Campo de estudos sobre a arte como a criação da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, a vinculação do Brasil com a UNIMA, a inserção de conteúdos sobre o teatro de animação nas Universidades, o experimentalismo de alguns espetáculos e a consolidação de grupos especializados no uso de bonecos, sombras, máscaras, entre outros mais que podiam ser animados.

Apesar de toda essa importância do surgimento dessas instituições, é preciso refletir que, por mais transformador que seja, todo processo de ruptura carrega consigo marcas de continuidade com o sistema anterior. Para a formação de um campo de pesquisas acadêmico-científicos, não se pode ignorar a influência desses primeiros discursos que indicavam a formação da "titerologia" (ainda que o nome não tenha se mantido) ou os livros sobre o teatro de bonecos sob o viés pedagógico. Eles traziam consigo informações relevantes para o entendimento da arte e contribuíram para aumentar o repertório cultural a respeito de tais temas. Além do mais, ainda que não tivessem tido força suficiente na época para fundar um movimento mais amplo de pesquisas cênicas, já era possível perceber algumas iniciativas de problematizar a ênfase no teatro infantil com caráter moralizante.

Nas últimas décadas do século XX, evidencia-se com força a necessidade da formação de uma tradição de pensamentos próprios do teatro de animação. A questão era como formar um Campo consolidado de pesquisas e que este pudesse ser reproduzido sem a necessidade de um aspecto personalista tão forte. Obviamente não se nega a importância dos indivíduos, afinal todo esse processo depende de pessoas. Contudo, mostra-se a relevância da formação de cargos que pudessem realizar funções independentemente da pessoa ocupada. Ao longo do tempo, esse indivíduo poderia até ser substituído, mas o cargo permanecia juntamente com os

seus objetivos. Assim, forma-se uma tradição acadêmica de pensamentos, algo que incorpora experiências do passado e que não se perde com o passar dos tempos.

Nessa busca, é possível perceber um discurso recorrente de referência a outras nações que já possuíam essa tradição. O Brasil passa a ser comparado diversas vezes com outros países a respeito sobre o modo como é tratado o teatro de bonecos. Há denúncias sobre o descaso de agentes culturais, o poder público, o preconceito para com a marionete e o fantoche e isso é feito mostrando que, em outros lugares do mundo, esse tipo de arte possui uma maior valorização. Além do mais, apontava-se para a fragilidade das instituições brasileiras, que não duravam muito tempo. Eram organizações que possuíam algum trabalho interessante, contudo não conseguiam ter um tempo de sobrevivência elevado para acumular pensamentos e formar a tão visada tradição bem consolidada.

Esse olhar para o estrangeiro foi fundamental para que se pudesse realizar críticas a um antigo modelo de produção de peças teatrais. Isso foi conseguido também a partir de intercâmbios de intelectuais para outras nações e que puderam trazer consigo uma série de reflexões e técnicas para o contexto brasileiro. Não se pode menosprezar a importância das parcerias com instituições que forneciam bolsas de estudos para que os estudantes pudessem viajar e conhecer outras realidades. Isso ainda mais em um cenário em que não havia muita produção teórica em língua portuguesa.

Um dado digno de atenção foi o fato da principal divulgadora do conceito de “teatro de formas animadas” ter feito parte de sua formação artística nos Estados Unidos com o grupo Bread & Puppet. Após o seu retorno para o Brasil, Ana Maria Amaral teve um papel fundamental como artista exibindo espetáculos como “Palomares”. Este explorava outras dimensões poéticas do teatro de bonecos que se afastava da concepção moralizante de um tipo específico de teatro infantil.

Para além do trabalho como diretora, Ana Maria Amaral foi também uma pesquisadora desse objeto de estudo. O conceito de teatro de formas animadas expandia o seu escopo para além do boneco e incorporava máscaras, silhuetas de sombras e outros tipos de objetos. Contudo, é necessário refletir que a mudança de nomenclatura não realizou somente isso, afinal como pode ser percebido na documentação primária dos anos 60, o termo “teatro de bonecos” também era usado para incorporar outras formas como o teatro de sombras. A novidade consiste no destaque dado na diferença entre as diversas modalidades cênicas dentro da área de animação e a sua vinculação com o teatro contemporâneo e a performance.

Essa inovação no debate acadêmico brasileiro consolidou-se durante o último quartel do século XX, quando foi realizada uma série de experiências cênicas no mundo desmontando as clássicas categorias aristotélicas de unidade de espaço, tempo e ação. O teatro de animação surgiu nesse período e dialogava com tais tendências em que a "representação" era questionada. Ao invés disso, havia uma valorização maior da "apresentação" das coisas no espetáculo. Ora, o objeto animado justamente não representa- esta é uma capacidade do intelecto humano de "presentificar" aquilo que está ausente. O objeto está presente tal como ele é, assim como o *performer* ou o ator de outros tipos de atuação.

Em um primeiro momento, os estudos relacionados aos bonecos estavam associados à educação e, assim, o texto possuía uma primazia forte na encenação. Pois, a partir dele, eram dadas as mensagens para o aprendizado de valores morais ou o que o professor esperava transmitir em termos de conteúdo de ensino. Em contraste com tal concepção, é possível perceber uma aproximação maior com as artes visuais com a imagem construída em cena ocupando esse lugar de destaque. Isso está associado a um rompimento de uma tradição "textocêntrica", predominante no teatro por muito tempo (Lehmann, 2007). Desse modo, o teatro contemporâneo relacionou-se com os debates acerca da visualidade e animação. Enquanto a tradição de teatro de bonecos é longínqua em alguns países específicos do Norte Global, o conceito de teatro de animação já se constitui como uma novidade no mundo. Assim, o Brasil insere-se, na grade curricular de suas universidades, dentro de uma concepção já contemporânea de pesquisa cênica.

Como já mencionado, instituições são importantíssimas para que o conhecimento seja transmitido de geração para geração sem estar preso às personalidades individuais. Logo, foi também fundamental a inserção de conteúdos sobre o teatro de animação nas universidades. O pioneirismo nesse sentido foi de Ana Maria Amaral, que se tornou também professora da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Os estudantes do curso de artes cênicas passaram a ter contatos com esse tipo de manifestação artística e conhecer os seus princípios. Assegurar tal espaço era garantir a possibilidade da construção de uma tradição de pensamentos, afinal a Universidade atua como uma espécie de "guardiã" de um saber produzido pela humanidade.

Os estudantes de uma graduação, ano após ano, entram em contato com conteúdos sobre esse teatro. Conteúdos esses que foram criados a partir do trabalho de diversas pessoas ao longo do tempo. O professor não é o único responsável pelos saberes lecionados,

carregando consigo uma série de referências de teóricos, práticas e experiências.

As teorias não possuem simplesmente um prazo de validade como se o tempo por si só fosse o suficiente para descartá-las. Questionamentos e reflexões realizados em tempos pretéritos podem perfeitamente servir para o presente e, ainda que estes possam não encaixar em sua integralidade na contemporaneidade, é preciso reconhecer os pontos em que permanecem válidos e que ela cumpre o seu papel permitindo, inclusive, que houvesse uma crítica atual. Ou seja, ela continua servindo como um degrau que impulsiona o ser humano a enxergar mais longe e, por isso, uma das necessidades de estudar história.

Olhar para o passado contribui para que a ciência e o entendimento sobre o mundo possam alcançar consideravelmente, afinal não é necessário recomeçar do zero a cada nova pesquisa. Trata-se de reconhecer a importância dos predecessores que contribuíram para esse grau de entendimento atual sobre as coisas.

Para além da relação com o ensino, há que se pensar também na relação com a pesquisa acadêmica. A existência de um docente ministrando conteúdos possibilita aos estudantes ter acesso a um orientador para trabalhos acadêmicos. Professor esse que, por meio de sua experiência, pode lhe oferecer novas perspectivas, dicas para o desenvolvimento da análise e indicações de leitura.

Obviamente, nas faculdades, é possível para um aluno pesquisar um tema específico a qual não haja um professor-especialista nessa área e que, mesmo assim, oriente o desenvolvimento deste trabalho. Contudo, esse estudante não poderá contar com toda a *expertise* de um profissional da área. Além do mais, um orientador conglomera em torno de si uma série de outros estudantes que estão pesquisando temas similares. Isso permite uma troca de experiências valiosas durante a confecção do trabalho e a possibilidade de desenvolvimento de grupos de estudos e congressos. Assim, ter um professor-doutor especializado no teatro de animação e contratado por uma Universidade constituiu-se como um fator importante para a formação de um Campo de Pesquisas e que mais pesquisas nessa área pudessem ser fomentadas.

A pesquisa permite uma renovação de estudos e ir para algo além da simples manutenção da tradição. Como já mencionado, o saber dos que vieram antes é importantíssimo para o desenvolvimento pleno de uma ciência, mas também é necessário um olhar crítico a ela. Não se trata de estabelecer uma relação de condenação do passado como se tudo produzido nele fosse arcaico e inválido aos tempos atuais ou de estabelecer uma

adoração a ele como se os seus pressupostos fossem cláusulas pétreas impossíveis de serem questionadas. Uma relação saudável a ser construída com esse patrimônio intelectual da humanidade é o do diálogo do novo com o velho e compreendendo as suas potências e limitações.

Assim, a conquista de espaço universitário para o teatro de animação não pode ser vista como algo banal. O estudo do teatro de animação no Ensino Superior tornou-se um marco não só para o campo de estudos científicos quanto também para o Campo da Arte de modo geral. Afinal, as Faculdades formam mão-de-obra especializada e suas reflexões atuaram de modo incisivo na própria definição da área. Um exemplo foi o próprio termo "Teatro de Formas Animadas", que foi popularizado a partir de uma tese de doutorado e responsável pela mudança do nome de festivais.

No final dos anos 90, Ana Maria Amaral tentou aprofundar esse nível de discussão a partir de um projeto de habilitação de teatro de animação na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. A defesa da existência desse curso partia da comparação com outros países que já possuiriam programas especializados nesse tipo de arte. A ideia era inserir o Brasil dentro do que era considerado como uma corrente de vanguarda já existente em algumas nações estrangeiras. A comparação entre as nações reaparece.

Contudo, essa habilitação não conseguiu ser construída devido à ausência de professores-doutores para lecionar disciplinas específicas. Posteiormente, a ideia de uma habilitação específica para o teatro de animação foi abandonada no século XXI por se considerar que isso centralizava demasiadamente as pesquisas e os intelectuais do Campo em torno de uma única instituição. Isso significaria também um apartamento maior da área do Teatro. Embora possua os seus espaços específicos de encontro, atualmente acredita-se que é importante incorporar as reflexões e não se isolar, afinal esta continua sendo uma arte cênica. Além do mais, deve-se pensar também sobre o entrecruzamento entre o teatro de ator e o teatro de animação, algo característico das últimas décadas. Muitos espetáculos produzem um hibridismo de técnicas, de tal modo a confundir as modalidades.

Embora tudo isso seja correto, não se pode negar que havia a real intenção de construir uma habilitação e que esta não pode ser efetivada devido a um detalhe técnico, e não por uma mudança de raciocínio. Esta mudança apenas veio ocorrer de forma posterior. Assim, é necessário pensar na incapacidade de realizar esse projeto não só a partir das reflexões estéticas, como também das questões econômicas que fundamentam as universidades.

Um aspecto considerado em diversos debates relacionados ao conhecimento foi a relação de classes existentes no acesso das informações. Isso foi debatido não apenas por sociólogos, mas como também os próprios artistas percebiam o quanto essa relação interferia. Um exemplo discutido foi a falta de verba para levar representantes brasileiros em um congresso de teatro de bonecos no Japão. Até certo ponto, o mesmo tipo de raciocínio pode ser aplicado para entender a fragilidade das instituições brasileiras e das dificuldades de se manter um complexo de pesquisa e ensino em uma área pouco valorizada como é a Arte.

O teatro de animação, por exemplo, situa-se na periferia do campo maior do teatro, que, por sua vez, sequer é a expressão mais bem cotada do ramo da Arte. A partir de tal cenário, é possível perceber com maior nitidez as razões pelas quais diversos projetos não conseguiriam sair do papel ou tiveram uma curta duração como a Habilitação de Teatro de Animação na ECA/USP e o Centro Latino-Americano de Teatro de Bonecos. É conhecida a frase atribuída a Darcy Ribeiro de que: "*a crise na educação não é uma crise; é um projeto*". Pois bem, cabe aqui analisar como esse projeto de devastação se manifesta em diversos períodos do estudo acadêmico do teatro de animação.

No final do século XX, Ana Maria Amaral chegou a considerar que não houve o desenvolvimento de uma "escola brasileira" própria para atuação no teatro de animação, como ocorreu em outros países com uma tradição bonequeira mais desenvolvida. Segundo a pesquisadora, faltou ao Brasil ter instituições sólidas que pudessem desenvolver, com o tempo, formas próprias de pensamento. Isso tudo deveria ainda ser construído no Brasil.

Contudo, apesar da ausência de continuidade de projetos do final do século XX, a história do teatro de animação não pode ser registrada apenas como uma sucessão de fracassos. Diversos espaços foram conquistados e conseguiu-se formar um Campo de pesquisas acadêmicas para esse objeto de estudo. O Século XXI foi um momento de expansão significativa da área de pesquisa. Muitos doutores foram formados, passaram a lecionar em faculdades e, a partir delas, a desenvolver linhas de estudos. Cada instituto de Ensino Superior que possui um docente responsável em teatro de animação consegue mobilizar (mesmo que a muitos custos) estudantes, interessados e uma estrutura para um tipo de pesquisa. Assim dissertações, teses, artigos acadêmicos foram fomentados com maior força nas últimas décadas e espaços como Seminários de Pesquisa de Jaraguá do Sul, do Poéticas do Inanimado e a Revista Móin-Móin são exemplos da vitalidade do desenvolvimento desse Campo.

Isso não significa a superação da desigualdade econômica que ainda impera no sistema

de Ensino Superior no Brasil. Os institutos ainda sofrem com precariedade de suas instalações, com a redução de investimentos para pesquisa, com contratos precarizados para docentes e muitos outros elementos. Em muitas faculdades, não há a disciplina de teatro de animação, mostrando que ela ainda não se constituiu como algo canônico dentro de uma grade curricular de teatro, tal como as disciplinas de voz, corpo ou de história do teatro. E, mesmo naquelas em que há um docente, percebe-se que, em muitos lugares, ela é mantida com muito esforço por esse profissional e nem sempre está assegurada a sua continuidade.

Contudo, apesar de todos esses problemas, também é necessário destacar a proliferação de pesquisas sobre essa área. Tal fato foi o responsável por fazer com que se diminuísse a relação de comparação para com os outros países em que o Brasil era visto como algo menor ou faltando algo. Além do mais, é preciso compreender que o modo como foi estabelecido o mundo da pesquisa científica sobre a técnica de animação no teatro não se refere apenas ao boneco. Os congressos e as disciplinas normalmente são intitulados como sendo da área do "teatro de animação", e não só da marionete ou fantoche. Essa não é apenas uma simples mudança de nomenclatura. Isso faz com que as reflexões já se insiram nas discussões com o teatro contemporâneo.

Ou seja, não se buscava apenas analisar a tradição de teatro de bonecos. De fato, nesse sentido, há uma diferença histórica na forma como o Brasil passou a analisá-lo quando comparado com outros países que passaram a cultivá-lo como parte de uma identidade nacional. Como já explicado, o boneco esteve presente, principalmente, na cultura popular dos países e a forma como cada nação surgiu foi um dos fatores que influenciou o estudo ou ausência deste. Os estudos de mamulengo, por exemplo, foram fomentados na segunda metade do século XX, quando o próprio Brasil mudou a sua percepção de identidade e apenas recentemente, no século XXI, ele foi alçado como patrimônio da cultura imaterial pelo IPHAN.

Assim, embora na segunda metade do século XX, houvesse a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, uma revista chamada "Mamulengo" e contatos de intercâmbio com a União Internacional das Marionetes, os estudos do ponto de vista científico foram fomentados principalmente a partir das universidades que já se inseriram dentro do contexto do teatro contemporâneo. Ainda que não fosse possível a habilitação específica de animação com o intuito de acompanhar as "vanguardas", as universidades brasileiras conseguiram realizar os seus passos importantes rumo a esse tipo de reflexão.

A história não possui um caminho único e não precisou que o Brasil seguisse todos os passos de outras nações. Afinal, como a própria Ana Maria Amaral afirmou em um dos textos (1998), é necessário filtrar o que vem de outros países, pois aquilo que funciona nestes não necessariamente produzirá os mesmos resultados no Brasil. Tal elemento conduz a algo interessante. Não se trata de considerar elementos de atraso ou evolução como se houvesse uma linha única de pensamento, mas sim de se inserir dentro de um sistema mundial de saberes e possibilitar a plena potencialidade da pesquisa científica brasileira para que ela mesmo possa estabelecer rumos que lhes são próprios. Para que isso seja feito é necessária uma boa infraestrutura de fomento do trabalho desenvolvido por pesquisadores.

É possível comparar tais estruturas de diferentes lugares, mas, diferentemente de uma perspectiva que endossa inferioridade ou superioridade das pessoas envolvidas, entende-se que se trata de mundos sociais distintos com os seus próprios caminhos para a compreensão do mundo. Sendo o espaço público dividido em termos nacionais é possível refletir sobre a sua ingerência em relação à produção de ciência. Ela não parte apenas da atuação individual dos intelectuais e, por isso, o termo “nação” é evocado diversas vezes durante esse processo.

Conclui-se, por fim, que o discurso da ideia de nação foi importante para a consolidação dos estudos sobre teatro de animação, pois, apesar do conhecimento possuir uma dimensão internacional, os âmbitos de sua produção ainda se dão muito a partir de estruturas organizadas pelos Estados Nacionais. Isso não significa necessariamente apoiar condutas nacionalistas fechando-se para os demais e considerando que o mundo exterior não tenha nada a oferecer. Muito pelo contrário. Para o desenvolvimento de uma ciência, torna-se essencial acompanhar de forma atenta todas as inovações ocorridas no mundo inteiro.Trata-se de inserir os pesquisadores de um país dentro de um circuito mundial de conhecimento cujas informações são válidas para todos, e não para um pequeno grupo. Mas para que isso seja realizado, é necessário cobrar dos poderes públicos maior financiamento e incentivos. A produção de conhecimento não é realizada apenas pela capacidade individual de intelectuais e esta demanda investimentos.

Atualmente, a organização do espaço público dá-se a partir de uma lógica regida sobre princípios de governos nacionais. Mesmo instituições privadas são reguladas a partir desses, assim como órgãos de diversas instâncias administrativas como estado, província ou município. Essa é uma forma de gestão do espaço público que se expandiu de tal modo a ocupar praticamente todos os espaços desse mundo. Logo, o mundo está conectado entre si,

contudo está regido a partir da tirania da informação e do dinheiro. Os Estados Nacionais contribuem para esse processo criando a estrutura necessária para o bom funcionamento de um sistema que visa a formação de capital. Assim, embora as mercadorias possam ser circuladas ou ter as partes criadas em qualquer lugar do planeta, o mesmo não é realizado com os direitos essenciais ao ser humano como saúde, educação, mobilidade, lazer, trabalho, entre muitos outros.

Algo proposto pelo geógrafo Milton Santos (2024) é rumar de uma globalização permeada pelo pensamento único da busca por mais capital para uma outra globalização caracterizada pela consciência universal. A questão é a organização de uma sociedade que vise à Humanidade e que não seja cindida a partir de espíritos nacionalistas.

Não há uma recusa do Universal como se as pessoas devessem se fechar em grupos. A questão é a união de todos a partir de um princípio em comum - o de serem humanos partilhando uma mesma realidade. Esse universal também não significa o apagamento das diferenças, mas o reconhecimento de que os mais variados conhecimentos científicos possuem a mesma validade por serem produzidos a partir de regras que visam analisar uma realidade em comum. Assim, um estudo a respeito de máscaras da cultura popular brasileira possui a mesma importância que um estudo sobre as máscaras da Commedia dell'arte italiana. Não importa a região localizada, o objeto de estudo ou o idioma da pesquisa científica. Por isso, é um problema quando o conjunto de análises apenas fica restrito a um determinado lugar. Exemplo disso é o eurocentrismo presente em universidades americanas, africanas e asiáticas.

A crítica ao eurocentrismo, entretanto, não pode se traduzir em uma crítica ao próprio modelo da ciência, embora este tenha, de fato, raízes fundadas na Europa. A sociologia, a química, a biologia, o teatro, as artes visuais, a filosofia como áreas de conhecimento, possuem origem dentro de um determinado contexto europeu cujas raízes podem ser historicamente traçadas[140]. Assim, uma verdadeira atitude emancipadora não é se encerrar dentro de experiências próprias ou desprezar esses referenciais, mas sim utilizá-los para a compreensão do mundo ao redor. Trata-se de contrapor a ênfase na Europa, utilizando esse mesmo método científico para explorar temas pouco ou nada explorados. A Academia

140O que também não significa que outras culturas não tivessem contribuição para domínio das técnicas e avanço da tecnologia. Conhecimentos e saberes são inerentes à condição humana. O que se afirma é que a formação de um pensamento científico, com todas as suas regras de validação, possui uma origem europeia. Isso, em partes, explica o motivo da capacidade de dominação que este continente teve perante aos outros. Antes disso, impérios como o da China tinham um desenvolvimento técnico que muito superava os reinos europeus da Idade Média. A situação mudou no século XIX.

brasileira deve estudar o que ocorre no mundo e não ignorar as especificidades de seu território.

Os intelectuais que contribuíram para a fomentação de um campo acadêmico serviram a esse ideal. O ato de comparar a nação brasileira com outras estava inserido dentro de movimento de se compreender como parte de uma ordem mundial de saberes. Ao mesmo tempo, isso não significava a emulação de todos os pressupostos advindos do exterior como se houvesse um pensamento único que pudesse explicar todos os fenômenos culturais. Significava aprender sobre a metodologia de análise e técnicas que permitiriam um desenvolvimento de uma tradição brasileira de pensamentos acadêmicos.

Não se trata também de achar que há uma característica brasileira que permeia os estudos sobre o teatro de animação. Não há uma "essência brasileira" nos textos e sequer se pretende construí-la. A questão é a montagem de um aparato institucional nessas terras para que sejam formados pesquisadores e estes tenham mercado de trabalho para atuar. Como mencionado, a ciência relaciona-se de um modo universal, mas é produzida a partir de instâncias locais. Por isso, durante o processo de legitimação de um Campo de saber científico no Brasil, evocou-se tantos discursos a qual relacionava o país e outras nações.

O caso do teatro de animação é bastante elucidativo desse processo e pode ser compreendido como um excepcional estudo de caso. Isso devido a sua história recente e ao fato de já se inserir dentro do pensamento do teatro contemporâneo já praticado com alguma ênfase na Europa e nos Estados Unidos. Há um distanciamento da tradição do teatro de bonecos, de tal modo que as disciplinas nas universidades são nomeadas como "teatro de formas animadas" ou "de animação". Trata-se de um novo tipo de arte estabelecida e a qual se deseja estudar de forma acadêmica.

Como já explicitado, o espaço público foi construído a partir de uma relação com os Estados Nacionais que, por sua vez, são regidos por agentes privados que corrompem o sentido público em prol da formação de capital. A ideia de nação contribuiu para a formação de um campo de estudos acadêmico-científico para o teatro de animação, contudo para que este seja mais fortalecido e atingido sua plena potencialidade é necessário romper com tal estrutura nacional. Trata-se de construir uma sociedade pautada em prol da Humanidade e com uma ciência que não fique restrita a interesses privados. Isso é essencial ainda mais para algo como a arte, que não possui utilidade e que, por isso, aproxima-se da vida.

A arte, em sua última instância, não possui uma utilidade prática para a organização da

sociedade (ainda que possa ser instrumentalizada para tal), mas serve à humanidade, para que esta possa passar melhor os seus dias de existência. É possível viver sem teatro, sem música, sem literatura ou sem pintura. No entanto, tais elementos conferem valor a uma vida que não se esgota em ser apenas uma engrenagem do sistema produtivo. Em um mundo não orientado para a satisfação das necessidades da comunidade de pessoas e que se estrutura para atender algo exterior a ela (a produção de capital), a pesquisa em arte passa a ser menos valorizada. Mesmo nos países desenvolvidos há uma queixa por parte dos pesquisadores sobre o estudo do teatro de animação por não estar tão aprofundado. Assim, cabe a refletir o panorama social a qual está envolto a produção de ciência e como esta se relaciona com o mundo ao seu redor.

# Referências

I, II E III FESTIVAIS DO RIO DE JANEIRO. **Mamulengo**: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 11-12, 1973.

I FESTIVAL DE TEATRO DE BONECOS. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano LVIII, n. 20.067, p.13, 27 ago. 1958.

II FESTIVAL DE MARIONETES TERÁ ATÉ MAMULENGOS. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, ano XVIII, n. 5275, Segundo Caderno, p. 5, 26 mai. 1967.

II FESTIVAL NORTE-NORDESTE DE TEATRO DE BONECOS, FORTALEZA. **Boletim ABTB**, Pernambuco, n. 12, p. 6- 7, 1988. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/10/22-boletim-marc3a7o-de-1988-nc2b0-12.pdf>.

VII CURSO DE RECREAÇÃO INFANTIL. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 8697, Segunda Seção, p. 4, 2 mar. 1951.

VII FESTIVAL, IV CONGRESSO, I EXPOSIÇÃO. AVALIAÇÃO. **Boletim ABTB**, Rio de Janeiro, n.3, 1978. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/10/02-boletim-maio-de-1978-nc2b0-3.pdf>.

VII FESTIVAL, CONGRESSO E EXPOSIÇÃO FORTALECEM O TEATRO DE BONECOS. **A Luta Democrática:** um jornal de luta feita por homens que lutam pelos que não podem lutar, Rio de Janeiro, ano XXV, n. 7537, p. 8, 2 mar. 1978.

VIII FESTIVAL BRASILEIRO DE TEATRO DE BONECOS. **A Luta Democrática:** um jornal de luta feita por homens que lutam pelos que não podem lutar, Rio de Janeiro, ano XXV, n. 7634, p. 7, 9 jan. 1979.

A EMANCIPAÇÃO DE PETRÓPOLIS. **O Mercantil**, Rio de Janeiro, ano XXXII, n. 27, p.2, 18 abr. 1888.

A GRANDE FESTA DE HOJE, no jardim zoológico. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, ano X, n. 1446, p.7, 4 abr. 1920.

AÇÃO DO "GRUPO DE TEATROS DE BONECOS" EM SÃO PAULO. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XLVIII, n. 17.330, p. 15, 14 set. 1949.

ALENCAR, Renato de. "Shorts" de Cassimicocos. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, ano XXXVIII, n. 46, p.2, 11 nov. 1944.

AMORIM, Alberico. Síntese. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, ano XXVII, n. 8.600, p. 10, 9 dez. 1977.

ARGESILÃO. **A Nação**: Jornal Político, Comercial e Litterario. Rio de Janeiro, ano I, n. 23, p.1, 29 jul. 1872

ALAMBERT, Francisco. **História, Arte e Cultura**: ensaios. São Paulo: Intermeios, 2020.

ALCURE, Adriana Schneider. O Kasper está morto? Domesticação e doutrinação do Kaspertheater durante o Nacional-Socialismo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [*s.l.*], v.12, n.13, p. 1- 25, 2022.

ALCURE, Adriana Schneider. Procedimentos de pesquisa, política e dissenso no registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como patrimônio cultural do Brasil. **Móin-Móin**- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v.1, n.15, p. 55- 68, 2018.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. **Os índios na História do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

AMARAL, Ana Maria. Da formação: Uma "Escola Brasileira". In: **Encontro Mercosul Teatro de Bonecos**. Aldeia de Arcozelo, Rio de Janeiro, p. 26- 29, 1998. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/11/03-encontro-mercosul-teatro-de-bonecos.pdf>.

AMARAL, Ana Maria. O inverso das coisas. **Móin-Móin**- Revista de Estudo sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v.1, n.1, p.12-24, 2005.

AMARAL, Ana Maria. **O Ator e seus duplos**: máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Editora Senac, 2004.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Bonecos no Brasil e em São Paulo de 1940 a 1980**. São Paulo: Com-Arte, 1994.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas**: Máscaras, Bonecos, Objetos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

AMARAL, Ana Maria. A Universidade e o Teatro de Animação. In: **I Encontro Nacional de Teatro de Animação Vinculado à Universidade.** São Paulo: ECA/USP, 1990.

AMARAL, Ana Maria; BELTRAME, Valmor. O Teatro de Bonecos. In: (dir.). FARIA, João Roberto. **História do teatro brasileiro, volume 2**: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva: Edições SescSP, 2013.

AMARAL, Ana Maria; GARCIA, Clovis; SARAIVA, Hamilton Figueiredo; PAULO, Augusto Francisco. **Habilitação em Teatro de Animação**. Departamento de Artes Cênicas, ECA/ USP, maio de 1995. Disponível em: <https://www.ocasulodeanamariaamaral.com/habteatrodeanimacao>.

ANA MARIA MANDA NOTÍCIAS. **Informativo**. ABTB. Associação Brasileira de Teatro de Bonecos. Centro Unima Brasil. n.1, p.4, 1997. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/10/43-informe-1997-nc2b0-1.pdf>

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropofágico. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). **Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro**. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

ANTIPOFF, Helena. Valor pedagógico do Teatro de Máscaras. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 20, 1963.

ARRAIS, Izabel Concessa. O Teatro de Animação no Currículo da Licenciatura em Teatro da UFPE. In: BELTRAME, Vamor Nini; QUINT, Izabela (orgs.). **O Teatro de Animação nas Universidades Brasileiras**. Florianópolis: UDESC, 2012.

ARRUDA, Kátia de. O menor espetáculo do mundo. In: BELTRAME, Valmor Níni. **Teatro de Bonecos**: Distintos olhares sobre Teoria e Prática. Florianópolis, UDESC, 2008.

ASTLES, Cariad. Pesquisa sobre teatro de formas animadas: entre mundos. **Móin-Móin**-Revista de Estudo sobre Teatro de Formas Animadas. Florianópolis, v. 2, n. 16, p.54- 69, 2018.

AUTHIER, Michel. Arquimedes: o cânone do sábio. In: SERRES, Michel (org.). **Elementos para uma História das Ciências**, v. 3. Lisboa: Terramar, 1996.

AYALA, Walmir. Maria Clara Machado: "O povo tem sêde de sonho". **Alterosa:** a revista da família brasileira, Minas Gerais, ano 22, n.328, p.28-29, 73 e 76, 1960.

AZEVEDO, Celia Maria Marinho de. **Onda Negra, Medo Branco**: o negro no imaginário das elites- século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BARBOSA, Luiz Carlos. Estímulos do Inacen para evitar o fim dos bonecos. **Gauchada**. Porto Alegre, 5 fev. 1987. In: **Boletim ABTB**, Rio de Janeiro, n.9, p.3, 1987.

BALLAROTTI, Carlos Roberto. A Construção do mito de Tiradentes: de mártir republicano a herói cívico na atualidade. **Antíteses**, [*s.l.*], v. 2, n.3, p. 201- 225, 2009.

BAMBIRRA, Vânia. **O Capitalismo dependente latino-americano**. Florianópolis: Insular, 2019.

BANNERS 7º Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Teatro de animação. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/banners/banners-7o-seminario-de-estudos-sobre-teatro-de-formas-animadas/>. Acesso em 11 nov. .2025.

BANNERS 8º Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Teatro de animação.

Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/banners/banners-8o-seminario-de-estudos-sobre-teatro-de-formas-animadas/>. Acesso em 11 nov.2025.

BANNERS 9º Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Teatro de animação. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/banners/banners-9o-seminario-de-estudos-sobre-teatro-de-formas-animadas/>. Acesso em 11 nov.2025.

BANNERS 10º Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Teatro de animação. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/banners/banners-10o-seminario-de-estudos-sobre-teatro-de-formas-animadas/>. Acesso em 11 nov.2025.

BANNERS 11º Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Teatro de animação. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/banners/banners-11o-seminario-de-estudos-sobre-teatro-de-formas-animadas/>. Acesso em 11 nov.2025.

BARBOSA, Ana Mae. Entre Memória e História. In: **Ensino da arte:** Memória e História. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARRETO, Cristiana. A construção de um passado pré-colonial: uma breve história da arqueologia no Brasil. In: NEVES, Walter (org.). **Antes de Cabral**: Dossiê Arqueologia Brasileira I. Revista USP, n. 44, p. 33- 51, 2000.

BARROS, Maria Alice Santos de; BLOIS, Marlene Montezi. **Teatro de fantoches na escola dinâmica**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S.A., 1967.

BELFORT, Angela. Japão, só para ricos? **Boletim ABTB**, Pernambuco, n. 13, p. 2, 1988. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/10/23-boletim-junho-de-1988-nc2b0-13.pdf>.

BELL, John. Puppets, Masks, and Performing Objects at the End of the Century. **TDR: The Drama Review**, v. 43, n. 3, p. 15-27, 1999.

BELTRAME, Valmor Nini. ABTB X UNIMA. **Boletim ABTB**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 25-27, 1986. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/10/15-boletim-julho-de-1986-nc2b0-5.pdf>.

BELTRAME, Valmor Nini. **Animar o inanimado**: a formação profissional no teatro de bonecos. 2001. Tese (Doutorado em Teatro) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

BELTRAME, Valmor Níni. Editorial. **Mamulengo**: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, ano 46, n.15, p. 8-10, 2020.

BELTRAME, Valmor Níni. Maiakóvski e o Teatro de Formas Animadas. **Urdimento**, Florianópolis, v.1, n. 4, p. 100- 117, 2003.

BELTRAME, Valmor Nini. Princípios técnicos do trabalho do ator-animador. In: BELTRAME, Valmor Níni. **Teatro de Bonecos**: Distintos olhares sobre Teoria e Prática.

Florianópolis: UDESC, 2008.

BELTRAME, Valmor Nini; MORETTI, Gilmar Antônio. Reflexões sobre as práticas do teatro de bonecos popular. **Móin- Móin**: Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v.1, n. 3, p. 11- 15, 2018.

BENJAMIN, Walter. A vida dos estudantes. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Estética e Sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BETHELL, Leslie. O Brasil e a ideia de "América Latina" em perspectiva histórica. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 44, p. 289- 321, 2009.

BONECOS. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, ano 70, n. 121, p.3, 1 mai. 1892.

BONECOS REVIVEM PALOMARES. **Cidade de Santos**, São Paulo, ano XII, n. 4289, p. 19, 17 jun. 1979.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1966.

BORBA FILHO, Hermilo. Mamulengo. **Mamulengo**: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Rio de Janeiro, n. 2, p. 21-22, 1974.

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

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de educação**: Seleção, organização, introdução e notas de Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani. Petrópolis: Vozes, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Diefel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Unesp, 2004

BRAGA, Humberto. Aspectos da história recente do Teatro de Animação no Brasil. **Móin-Móin**- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v.2, n.4, p. 243-274, 2018a.

BRAGA, Humberto. Os concursos nacionais de dramaturgia para o teatro de animação. **Móin- Móin**- Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas. Florianópolis, v.1, n. 8, p. 164- 176, 2018b.

BRAGA, Humberto. Registro do teatro de Bonecos Popular do Brasil como Patrimônio

Imaetrial- contexto e motivações iniciais. **Móin-Móin**- Revista de Estudos sobre o Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v.1, n.15, p. 16- 27, 2018c.

BRECHT, Bertold. Um pequeno Organon para o teatro. **Marxists**, 1948. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/brecht/1948/mes/organon.htm>. Acesso em 24 dez. 2024.

BROCHADO, Izabela. O mamulengo e as tradições africanas de teatro de bonecos. **Móin-Móin**- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v.1, n.2, p. 138-155, 2018.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna:** Europa, 1500-1800. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CADERMARTORI, Lígia. **O que é literatura infantil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CARDOSO, Roberval Pompilio Nogueira. O Ministério da Agricultura e o Teatro.In: CONGRESSO BRASILEIRO DO TEATRO, II, 1953, São Paulo. **Anais**... São Paulo, 1953, p. 87-90.

CARLSON, Marvin. Teatro Pós-dramático e Performance pós-dramática. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, [*s.l.*], v.5, n.3, p. 577- 595, 2015.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CARRAT, Raoul. A criança como criador e animador de títere. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 46, p.9- 20, 1970.

CARRICO, Adré. Mudança e permanência no boneco popular. **Móin-Móin**- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v.1, n.15, p.99- 112, 2018.

CARVALHO, Antônio Carlos dos Santos. Florzinha-que-não-se-cheira e Firmino-Papa-Tudo na rua do-sobe-e-desce a caminho do juízo. **Mamulengo:** Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Pernambuco, n. 11, p.71-80, 1982.

CARVALHO, José Murilo. **A construção da ordem**: a elite política imperial. Teatro de Sombras: a política imperial. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARVALHO, José Murilo. **Os Bestializados**: O Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

CARVALHO, Marta Maria Chagas de. A República, a Escola e os Perigos do Alfabeto. In: PRADO, Maria Ligia Coelho; VIDAL, Diana Gonçalves. **À margem dos 500 anos**. Reflexões irreverentes. São Paulo: EDUSP, 2002.

CAVET, Aldo. Congresso, Sim! Festival, Não! (I). **Última Hora**, ano VIII, n. 2519, Tabloide, p. 10, 18 set. 1958a.

CAVET, Aldo. Congresso, Sim! Festival, Não! (II). **Última Hora**, ano VIII, n. 2520, Tabloide, p. 10, 19 set. 1958b.

CAVET, Aldo. Teatro de Bonecos no Brasil (I). **Última Hora**, Rio de Janeiro, n. 2524, Tabloide, p. 10, 24 set. 1958c.

CAVET, Aldo. Teatro de Bonecos no Brasil (II). **Última Hora**, Rio de Janeiro, n. 2525, Tabloide, p. 10, 25 set. 1958d.

CAVET, Aldo. Teatro de Bonecos no Brasil (II). **Última Hora**, Rio de Janeiro, n. 2526, Tabloide, p. 10, 26 set. 1958e.

CAVINATO, Andrea Aparecida. **Uma experiência em Teatro e Educação**: a história do menino navegador Ilo Krugli e seu indomável Ventoforte. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CENTRO LATINO-AMERICANO DE TEATRO DE BONECOS. PARA A FORMAÇÃO DE PROFISSIONAIS DA ARTE DO TÍTERE [s/d]. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/11/02-centro-latino-americano-de-teatro-de-bonecos.pdf>.

CHARLEVILLE EM CENA. **Boletim ABTB**, Rio de Janeiro, n. 17, p.6, 1989. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/10/27-boletim-junho-de-1989-nc2b0-17.pdf>.

CHRONICA DA QUINZENA. **Revista Popular**, Rio de Janeiro, ano 3, n. 10, p. 185-192, 1861.

CHERUBINI, Luiz André. Liberdade para crescer: da preservação e da difusão do teatro de bonecos como arte viva, fluida e em movimento. **Mamulengo**: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Florianópolis, ano 46, n.15, p. 18- 24, 2020.

CHERVEL, André. História das disciplinas escolares: reflexões sobre um campo de pesquisa. **Teoria & Educação**, Rio Grande do Sul, n.2, p. 177-229, 1990.

CHEVALLARD, Yves. **La transposición didática**: del saber sabio al saber enseñado. Buenos Aires: Aique, 2000.

CINTRA, Wagner. History and Stories of Animation Theater in Brazil, 1970-2010. In: BUENO, Eva Paulino; CAMARGO, Robson Corrêa. **Brazilian Theater, 1970-2010**. Essays on History, Politics and Artistic Experimentation. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2015.

CINTRA, Wagner. Reflexões acerca do ensino do Teatro de Formas Animadas no curso de Licenciatura em Arte-Teatro do Instituto de Artes da UNESP. In: BELTRAME, Vamor Nini; QUINT, Izabela (orgs.). **O Teatro de Animação nas Universidades Brasileiras**. Florianópolis: UDESC, 2012.

CINTRA, Wagner. Um pouco da história do teatro de formas animadas na UNESP: um relato do professor da disciplina. **Móin-Móin-** Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v.2, n. 21, p. 519- 536, 2019.

CINTRA, Wagner. **No Limiar do desconhecido**. Reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CLÁUDIO FERREIRA RESPONDE: "É IRRISÓRIA A AJUDA DADA AO BONECO. **Mamulengo**: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Pernambuco, n. 14, p. 12-14, 1988/1989.

CNPQ. Grupo de pesquisa. Poéticas Cênicas: Visuais e Performativas. Disponível em: <dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/7727571526537886>. Acesso em: 11 dez.2025.

COMEÇA HOJE MESA-REDONDA SOBRE TEATRO DE BONECOS. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 9128, p. 10, 6 ago. 1979

COMO SE RECUSASSE... **Correio Paulistano,** São Paulo, ano XLVI, nº 12.798, p.1, 19 abr. 1899.

COMISSÃO EDITORIAL. Editorial. **Boletim ABTB**. Rio de Janeiro, n. 6, 1986. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/10/16-boletim-setembro-de-1986-nc2b0-6.pdf>.

COMPANHIA DO TELLES. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 153, p. 4, 4 jun. 1855.

CONRADO, Aldomar. Curitiba: capital do amor à criança. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 15.931, p. 14, 20 jul. 1974.

CONRADO, Aldomar. Festival de teatro infantil vai até sábado com muitas atrações. **Diário da Tarde,** Paraná, ano 76, n. 22453, p.3, 6 fev. 1975.

CONGRESSO E FESTIVAL DE TEATRO DE BONECOS. **Leitura.** A Revista dos melhores escritores, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 16, p. 55 e 61, 1958.

CONVERSA COM HENRYK JURKOWSKI. **Mamulengo**: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Rio de Janeiro, n.1, p. 15-17, 1973.

COSTA, Ana Luiza. **O educar-se das classes trabalhadoras oitocentistas no Rio de Janeiro**: entre a escolarização e a experiência. 2012. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

COSTA, Emília Viotti da. **Coroas de Glória, lágrimas de sangue**: a rebelião dos escravos de Demerara em 1823. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

COSTA, Felisberto Sabino da. **A Poética do Ser e Não Ser**: Procedimentos Dramatúrgicos do

Teatro de Animação. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. Folclore Pernambucano. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, n. 70 (116), p.3- 641, 1907.

CRAIG, Edward Gordon. O ator e a supermarionete. **Pitágoras 500**, v. 3, n.1 [4], p. 88-92, 2013.

CRAIG, Edward Gordon. **Rumo a um novo teatro & Cena**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CRUZ, Osmar Rodrigues. O Ensino do teatro no Brasil. In: CONGRESSO BRASILEIRO DO TEATRO, II, 1953, São Paulo. **Anais**... São Paulo, 1953, p. 62-69.

CURSO DE FANTOCHES NO RECIFE. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano LVIII, n. 20146, p. 17, 27 nov. 1958.

CURSO DE TEATRO DE BONECOS E DE MÁSCARAS. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XLVIII, n. 17.214, p. 19, 3 mai. 1949.

CURSOS E BOLSAS 87. **Boletim ABTB**, Rio de Janeiro, n. 6, p.18- 20, 1986. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/10/16-boletim-setembro-de-1986-nc2b0-6.pdf>

CUNHA, Luiz Antônio. A educação e a construção de uma sociedade aberta. In: **Educação e desenvolvimento social no Brasil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

CUNHA, Luiz Antônio. **O ensino profissional na irradiação do industrialismo**. São Paulo: Ed. Unesp; Brasília, DF: Flacso, 2000.

DALLABRIDA, Norberto. A reforma Francisco Campos e a modernização nacionalizada do ensino secundário. **Educação**, Rio Grande do Sul, v. 32, n.2, p. 185- 191, 2009.

D'Ávila, Jerry. **Diploma de brancura**. Política social e racial no Brasil- 1917-1945. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEVEZA, Ana. Trem de Lata. **Mamulengo**: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Pernambuco, n. 14, p. 43- 51, 1984.

DISCUSSÃO NO II SEMINÁRIO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS. **Mamulengo**: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Pernambuco, n. 12, p. 30, 1984.

DO TEATRO ÀS MONOGRAFIAS. **Cidade de Santos,** São Paulo, ano XIII, n. 4651, p. 21, 25 jun. 1980

DORIA, Luiz Gastão d'Escragnalle. Cousas do Passado. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, n. 71 (118), p. 183-403, 1908.

DUBATTI, Jorge. **O Teatro dos Mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

EDITORIAL. Impresso. **ARTB**- Associação Rio de Teatro de Bonecos, out. 1988. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/11/09-impresso-outubro-de-1988.pdf>.

EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis**- 1763- 1808. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.

EDWARDS, Glyn. Punch & Judy. **Móin- Móin**- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Florianópolis, v.1, n.2, p. 66- 83, 2018.

ELIAS, Norbert. Introdução: sociologia e história. In: ELIAS, Norbert. **A Sociedade de corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2001

ELICE, Bárbara. A alma do fantoche. **Correio do Povo**, Santa Catarina, n. 7303, p.9, 4 out. 2013.

EM SÃO PAULO: GRUPO DO TEATRO DE BONECOS. **A Sombra**, Rio de Janeiro, ano IX, n. 87, p. 56-57 e 87, fev. 1949.

EMERY, Milton. Ar Puro, Verde, e teatro de bonecos. **A Luta Democrática:** um jornal de luta feita por homens que lutam pelos que não podem lutar, Rio de Janeiro, ano XXV, n. 7552, p. 8, 19 e 20 mar. 1978.

EMPREZA DE EXPOSIÇÃO MUNICIPAL no Campo S. Christovão. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, ano X, n. 87, p. 4, 30 mar. 1889.

ENCONTRO MERCOSUL. **Boletim ABTB**, Paraná, p.3, 1998. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/10/29-boletim-outubro-de-1998.pdf>

ENCONTRO: TEATRO DE FANTOCHES. **Diário da Tarde**, Paraná, n. 21172, p. 4, 26 out. 1967.

EROMANN, Kelly. Arte do teatro de animação encanta de crianças até idosos. **Correio do Povo**, Santa Catarina, n. 5.465, p.6, 24 ago. 2006.

ESCANDALO. **O Apostolo**, Rio de Janeiro, ano X, n. 90, p. 4, 12 mai. 1875.

ESCOLA DO BONECO: CURSOS, OFICINAS, MOSTRAS E DESFILES. **Boletim ABTB**, Pernambuco, n.17, p. 4-5, 1989. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/10/27-boletim-junho-de-1989-nc2b0-17.pdf>.

ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO DE BONECOS. **Boletim ABTB**, Rio de Janeiro, n. 7, p.

11, 1986. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/10/17-boletim-outubro-de-1986-nc2b0-7.pdf>.

FAÇA SEU FANTOCHE PARA A HISTÓRIA. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 20, p.20-21, 1962.

FAGIANI, Cilson César; PREVITALI, Fabiane Santana; LUCENA, Carlos; FRANÇA, Robson Luiz de. Trabalho e educação profissional no Brasil. Formação humana ou para o mercado? In: BATISTA, Eraldo Leme; MULLER, Meire Terezinha (orgs.). **A Educação Profissional no Brasil**: história, desafios e perspectivas para o século XXI. Campinas: Editora Alínea, p. 203-218, 2013.

FANTOCHES. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 13942, p. 6, 5 mai. 1968

FANTOCHES E MARIONETES, A CRISE DOS BONECOS. **Diários de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 15820, p. 15, 7 out.1973.

FARIA, Ana Lúcia Goulart de. A contribuição dos parques infantis de Mario de Andrade para a construção de uma pedagogia da educação infantil. **Educação & Sociedade**, ano XX, n. 69, 1999.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FERREIRA, Cláudia. Histórico. **Mamulengo**: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Rio de Janeiro, n. 1, p.6- 8, 1973.

FERNANDES, Antonia Terra Calazans de. **Memórias de ofícios**: história dos artesãos de ofício em São Paulo. São Paulo: Intermeios, 2017.

FERNANDES, Florestan. **Universidade Brasileira:** reforma ou revolução? São Paulo: Expressão Popular, 2020.

FESTA DA GLÓRIA. **A Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, ano V, n. 131, p.2, 6 jun. 1884.

FILMES TCHECOS SÔBRE TEATRO DE BONECOS. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano LVI, n. 19.611, p. 15, 28 fev. 1957.

FINCO, Fabiana. Brincadeira tem hora! **O Pioneiro**, Rio Grande do Sul, ano 53, n. 7783, Caderno Pioneiro, p.8, 20 nov. 2000

FINCO, Fabiana. O boneco, a criança e a censura. **O Pioneiro**, Rio Grande do Sul, ano 54, n. 8271, Variedades, p.3, 17 jun. 2002

FORMAS ANIMADAS A PARTIR DO DIA 30. **Correio do Povo**, Santa Catarina, n. 6250, p. 8, 16 set. 2009.

FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ–Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, Rio

Grande do Norte, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FRANCIS, Penny; JURKOWSKI, **Henryk. A history of European Puppetry from its origins to the end of the 19th century**. Lewinston/ Queenston/ Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1996.

FRANCO, Luiza. Humanidade perdeu mais com o incêndio do Museu Nacional do que na Notre Dame, diz diretor da instituição brasileira. **BBC News Brasil**, São Paulo, 7 jun. 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-48550660>. Acesso em: 08 dez. 2025.

FURTADO, Celso. **A Formação Econômica do Brasil**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

GÓIS, Maria Helena. **Teatrinho de Fantoches**. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola, 1960.

GOMES, Angela de Castro; HANSEN, Patrícia Santos (orgs.). **Intelectuais mediadores**: Práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

GONÇALVEZ, Martim. O mamolengo. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 9-10, 1966.

GOUVEIA, Henrique Pedro Queirós Veludo. Estória do Capitão Boloteiro que queria casar com a Rosinha Chorora, mas o seu pai não deixava.**Mamulengo:** Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Pernambuco, n. 11, p.81-88, 1982.

GRANDE FESTIVAL NO FONSECA promovido pela S. União Fraternal para fins beneficientes. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano X, n. 229, p.5, 17 ago. 1884.

GRANDE KERMESSE. **A Republica**, Rio de Janeiro, ano III, n. 257, p.4, 11 nov.1892.

GRANDE THEATRO DE BONECOS NA FABRICA DE CERVEJA PHENIX. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, ano LXI, n. 156, p. 4, 12 jul. 1885.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

GRUPO DOS 7 ABRE FESTA DE BONECOS QUE ACABA DIA 28. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano LXVIII, n. 23.089, 1º Caderno, p. 9, 18 jul. 1968.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. **Estudos Históricos**, Rio de

Janeiro, n.1, p. 3-27, 1988.

GURGEL, Deífilo. **João Redondo**. Teatro de Bonecos do Nordeste. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

HAIDER, Asad. **Armadilha da identidade**: raça e classe nos dias de hoje. São Paulo: Veneta, 2019.

HOBSBAWM, Eric J.; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2012.

IANNI, Octavio. A questão nacional na América Latina. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.2, n.1, p. 5-40, 1988.

INAUGURADO O PRIMEIRO FESTIVAL BRASILEIRO DE TEATRO DE BONECOS. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano LVIII, n. 20.136, p. 7, 15 nov. 1958.

INAUGUROU-SE ONTEM NO INSTITUTO de Psiquiatria, no Engenho de Dentro, um "Teatro de Bonecos", por iniciativa de alguns de seus médicos e funcionários. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XLVI, n. 15.982, p. 32, 8 dez. 1946.

IPHAN. Teatro de Bonecos Popular do Nordeste- Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro COCO. Youtube, [s.l.], 25 mar. 2015. [1 vídeo (23min36s)]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lOtm7HflEMM&t>. Acesso em: 16 abr. 2024.

JAFA, Van. Sôbre o Teatro de Bonecos Dadá. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano LXV, n. 22.349, 2º caderno, p. 3, 12 fev. 1966.

JAMES, Cyril Lionel Robert. **Os Jacobinos Negros:** Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos. São Paulo: Boitempo, 2010.

JEAN, Yvone. Marionetes populares. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 22, 1963.

JEAN, Ivonne. "Vaga-lume": Teatro de bonecos para crianças e... marmanjos! **Última Hora**, Rio de Janeiro, ano VI, n. 1988, p. 13, 18 dez. 1956.

JUNQUEIRA, Christine. Histórias globais do teatro: novas perspectivas para a historiografia. **Sala Preta,** São Paulo, v. 15, n. 1, p. 238- 248, 2015.

KAPLIN, Stephen. A Puppet Tree: A Model for the Field of Puppet Theatre. **TDR: The Drama Review**, v. 43, n.3, p. 28-35, 1999.

KELLER, Wily. Teatro de Bonecos. **Leitura**, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 18, p. 59-60, 1958.

KREIN, José Dari. As transformações no mundo do trabalho e as tendências das relações de trabalho na primeira década do século XX. **Revista NECAT**, Santa Catarina, ano 2, n. 3, p. 6-25, 2013.

KREIN, José Dari; ABÍLIO, Ludmila; FREITAS, Paula; BORBASI, Pietro; CRUZ, Reginaldo. Flexibilização das relações de trabalho: insegurança para os trabalhadores. **Revista do Tribunal Regional do Trabalho da 15ª Região**, Campinas, SP, n. 52, p. 41-62, 2018.

LATOUR, Bruno. **A esperança de Pandora**. Bauru: Edusc, 2001.

LEAL, Antonio. Peleja sem-pé-nem-cabeça no subúrbio da central. **Mamulengo:** Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Pernambuco, n. 11, p.89- 96, 1982.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEI ORÇAMENTÁRIA N.72 DE 3 NOVEMBRO DE 1907. **A Republica: orgam do Partido Republicano**, Paraná, ano XXI, n. 296, p. 5, 19 dez. 1907.

LEITE, Rodrigo Morais. **A formação da historiografia teatral brasileira (1888- 1938)**: consonâncias e dissonâncias. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2013.

LIBERDADE DE CRIAÇÃO E PRODUÇÃO: dominação cultural e outras formas de inibição. **Boletim ABTB**, Pernambuco, n. 11, p. 28, 1987. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/10/21-boletim-dezembro-de-1987-nc2b0-11.pdf>.

LIMA, Tania Andrade. Arqueologia na construção da identidade nacional: Uma disciplina no fio da navalha. **Canindé:** Revista do Museu de Arqueologia de Xingó, Sergipe, n. 9, p.11-24, 2007.

LOUREIRO, Mônica. Bonecos para gente grande. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, ano LV, n. 16.498, Tribuna Bis, p.2, 21 jun. 2004.

LOUREIRO, Mônica. Bonecos só para maiores. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, ano LIII, n. 15.995, Tribuna Bis, p.2, 6 jun. 2002.

LOWITH, Karl. **O sentido da história**. Lisboa: Edições 70, 1991.

LOWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia.** O romantismo na contracorrente da modernidade. São Paulo: Vozes, 1999.

LYOTARD, Jean-François. **A Condição Pós-Moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

MACEDO, Manuel de. **A arte no teatro**. Curitiba: Ed. UFPR, 2021.

MACHADO, Maria Clara. As aventuras de Dona Rotunda e o Capitão Ciclone. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 18, p. 25-26, 1962a.

MACHADO, Maria Clara. **Como fazer teatrinho de bonecos**. São Paulo: Ed. Melhoramentos, [s/d]..

MACHADO, Maria Clara. Irmão Chiquinho e o Lobo. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 29-32, 1962b.

MACHADO, Maria Clara. O Boi, o burro e os anjos. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 31-33, 1962c.

MACHADO, Maria Clara. Os viajantes. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 26-29, 1962d.

MACHADO, Maria Clara. No II Festival de Teatro de Marionetes e fantoches da Guanabara. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 39, p. 33- 34, 1967.

MACIEL, Laura Antunes. Do "O povo não sabe ler" para uma história dos trabalhadores da palavra. In: MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto; KHOURY, Yara Aun (org.). **Outras Histórias**: memórias e linguagens. São Paulo: Olho d'água, 2006.

MAETERLINCK, Maurice. Um Teatro de Androides. **Pitágoras 500**, Campinas, v.3, n.1, p.88-92, 2013.

MAGALDI, Sábato. Mamulengo Só-Riso e Festança no reino da mata verde. In: STEEN, Edla von (org.). **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

MAGALDI, Sábato. Perfil do nosso teatro. In: STEEN, Edla von (org.). **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

MAGALDI, Sábato. Sonhos de um coração brejeiro naufragado de ilusão. In: STEEN, Edla von(Org.). **Amor ao teatro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

MAGALHÃES, Basílio de. O folclore no Brasil. **Revista do IHGB**, Rio de Janeiro, nº 172, p.1- 164, 1937.

MAGNO, Paschoal Carlos. No Mundo das Fantoches. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XLVI, n. 15.988, 2ª Seção, p. 3, 15 dez. 1946.

MAGNO, Paschoal Carlos. Pela Criação do Teatro Escolar. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 725, p. 10, 8 mai. 1952.

MAGNO, Paschoal Carlos. Um teatrinho em cada escola. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XLVI, n. 16.300, p. 31, 21 dez. 1947.

MALAFAIA, Marcos. Giramundo: memórias de um teatro de bonecos. **Móin-Móin**- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v.1, n.2, p. 179- 200, 2018.

MALIK, Jan. Teatro de Bonecos na Checoslováquia. **Mamulengo**: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos**,** Rio de Janeiro, n. 2, p. 8-10, 1974.

MARICOTA. BOLETIM INFORMATIVO. **ARTB**- Associação Rio de Teatro de Bonecos,

abr. 1988. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/11/08-maricota-abril-de-1988.pdf>.

MARINI, Ruy Mauro. **Subdesenvolvimento e Revolução**. Florianópolis: Insular, 2017.

MARIONETES DO TMML PEDEM SOCORRO. **Mamulengo**: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Rio de Janeiro, n. 6, p. 58, 1977.

MARX, Karl. **O Capital**: Crítica da economia política: livro I: o processo de produção do capital. São Paulo: Boitempo, 2017.

MCCORMICK, John. O teatro de bonecos na Itália. **Móin-Móin**- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v.1, n.2, p. 30- 52, 2018.

MENDONÇA, Tânia Gomes. **Entre os fios da história.** Uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934- 1966). Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MILOVSOROFF, Basil. Por um Teatro de Bonecos Melhor. **Mamulengo**: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Rio de Janeiro, n.2, p. 11- 14, 1974.

MODESTO, Magda. Formação. **Boletim ABTB**, Rio de Janeiro, n. 3, p.18, 1986a. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/10/12-boletim-marc3a7o-de-1986-nc2b0-3.pdf>.

MODESTO, Magda. Projeto Brasil-França. **Boletim ABTB**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 17-20, 1986b. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/10/14-boletim-junho-de-1986-nc2b0-4.pdf>.

MOORE JÚNIOR, Barrington. **As origens sociais da ditadura e da democracia**. Senhores e camponeses na construção do mundo moderno. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

MOSTAÇO, Edélcio. As Formas Animadas no Teatro. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno de Cultura, p. 6, 22 jun. 1991.

MOSTRA DE TEATRO DE BONECOS ABRE LANÇAMENTOS DE LIVROS. **Correio de Notícias**, Paraná, Caderno Programa-se, p.2, 23 abr. 1992.

NO MUNDO FANTÁSTICO DO TEATRO de Bonecos de Suzana Rodrigues. **Diário da Noite**, São Paulo, ano XXXI, n. 9.736, p. 6 e 13, 17 out. 1956.

NOTAS DIARIAS. **Correio Paulistano**, São Paulo, ano 65, n. 12.618, p. 1, 20 set. 1898.

O ANNIVERSARIO DO CENTRO DE CULTURA INFANTIL. **Correio de Manhã**, Rio de Janeiro, ano XXXVII, n. 13119, p. 6, 17 ago. 1937.

O FESTIVAL. **Boletim ABTB**. Edição especial, Pernambuco, n.7, p.1, 1981. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/10/06-boletim-especial-de-1981-

nc2b0-7.pdf>.

O FESTIVAL DO TEATRO DE BONECOS. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 10.983, Segunda seção, p. 1, 3 set. 1958.

O GRANDE SONHO DE ALOIS KREJCI. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XLIX, n. 17.465, 2ª Seção, p. 7, 19 fev. 1950.

O MOBRAL NO FESTIVAL E CONGRESSO DE TEATRO DE BONECOS. **Jornal das Letras**, Rio de Janeiro, ano XXXII, n. 363, 1º Caderno, p.2, set. 1981.

O QUE SÃO OS FANTOCHES DE YAMBO. **A Nação**, Rio de Janeiro, ano I, n. 66, p 8, 1 abr. 1933.

O RETORNO DOS BONECOS. **Tempo Todo**, Rio Grande do Sul, ano I, n.33, p.9, 22 a 26 nov. 2002.

O SUCESSO DO PRIMEIRO CURSO DE "TEATRO DE BONECOS" DO BRASIL. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XLVI, n. 15. 927, p. 3, 4 out. 1946.

O TEATRO DE BONECOS. **Jornal da Orla**, São Paulo, ano IV, n. 195, p.9, 11 set. 1977.

O TEATRO DE BONECOS DO MÉXICO. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XLVIII, n. 17.150, p. 31, 13 fev. 1949.

O TEATRO DE MARIONETES "HOHNSTEINER". **Jornal do Dia**, Rio Grande do Sul, ano XII, n. 3496, p. 9, 10 out. 1958.

O TEATRO DO ESTUDANTE DE PERNAMBUCO às voltas com bonecos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XLVI, n. 16.101, p. 9, 3 mai. 1947.

O THEATRO DE BONECOS. **Tico- Tico**: O jornal das crianças, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 319, p. 17, 13 nov. 1911.

O THEATRO DE FIGURAS. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XLVI, n. 16.115, p. 11, 20 mai. 1947.

OBRY, Olga. Grandes por fora, pequenos por dentro. **A Casa.** Revista do Lar, Rio de Janeiro, n. 265, p.20-23, 1946.

OBRY, Olga. **O Teatro na Escola**. São Paulo: Ed. Melhoramentos, [s/d].

OBRY, Olga. Sociedade Pestalozzi do Brasil- Helena Antipoff. **Mamulengo**: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Rio de Janeiro, n 1, p.6-8, 1973.

OBRY, Olga. "Titerologia": Uma nova ciência? **Alterosa**. Minas Gerais, n. 310, p. 65 e 45, 1959.

OLGA OBRY E A SOCIEDADE PESTALOZZI. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XLVIII, n. 17300, p. 13, 10 ago. 1949.

OLIVEIRA, Eduardo Andrade. Plano Bonecos: produção e uso de formas animadas dentro de um grupo com diversidade intelectual. **Móin-Móin**- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v.1, n. 20, p. 87- 103, 2019.

OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. Teatro de Sombras Brasileiro- Desafios entre luzes e sombras. **Mamulengo**: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Florianópolis, n. 15, p. 36-40, 2020.

ORTEGA Y GASSET, José. **A ideia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

OSCAR, Henrique. Como fazer Teatrinho de Bonecos. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 14.583, 2º Caderno, p. 2, 29 mai. 1970.

OTEGUI, Idoya. La importancia del patrimonio y los museus en el futuro del arte de las marionetas. **Mamulengo**: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Florianópolis, v.1, n.19, p. 12- 17, 2021.

PACHA, Anibal. Trajetória do ensino do Teatro de Formas Animadas na ETDUFPA. In: BELTRAME, Valmor Nini; QUINT, Izabela (orgs.). **O Teatro de Animação nas Universidades Brasileiras**. Florianópolis: UDESC, 2012.

PCB. Declaração sobre a política do partido Comunista Brasileiro. Março de 1958. In: **PCB. Vinte anos de Política (1958-1979)**. São Paulo: Editora LECH, 1980.

PARAISO. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 68, p. 4, 9 mar. 1856.

PARECER da Técnica de Censura Elisabeth Csernik Costa. São Paulo, 21 ago. 1978. In: Processo de Censura da peça "*Palomares*", de Ana Maria Amaral. Arquivo da DCDP/ Brasília.

PARECER da Técnica de Censura Lia Reis Dinamarco. São Paulo, 21 ago. 1978. In: Processo de Censura da peça "*Palomares*", de Ana Maria Amaral. Arquivo da DCDP/ Brasília.

PARECER da Técnica de Censura Irigóis Resa Pedroso. Rio de Janeiro, 7 jul. 1981. In: Processo de Censura da peça "*Honório dos Anjos e dos Diabos*", de João Siqueira. Arquivo da DCDP/ Brasília.

PARECER da Técnica de Censura Yoshimi S. Kanayama. São Paulo, 27 out. 1978. In: Processo de Censura da peça "*Palomares*", de Ana Maria Amaral. Arquivo da DCDP/ Brasília.

PARECER da Técnica de Censura Yunko Akegava. Brasília, 30 set. 1986. In: Processo de Censura da peça "*Honório dos Anjos e dos Diabos*", de João Siqueira. Arquivo da DCDP/ Brasília.

PARECER do Técnico de Censura Hélio Fernandes da Silva. Rio de Janeiro, 30 jun. 1981. In: Processo de Censura da peça "*Honório dos Anjos e dos Diabos*", de João Siqueira. Arquivo da DCDP/ Brasília.

PARECER do Técnico de Censura Joel Paulo da Silva. Rio de Janeiro, 3 jul. 1981. In: Processo de Censura da peça "*Honório dos Anjos e dos Diabos*", de João Siqueira. Arquivo da DCDP/ Brasília.

PAVIS, Patrice. **A Encenação Contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**. Entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990

PEQUENAS NOTAS. **O Imparcial**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 4157, p. 9, 8 mai. 1924.

PEREIRA, Sandra Márcia Campos. Teatro infantil: um olhar para o desenvolvimento da criança. **Aprender.** Caderno de Filosofia e Psicologia da Educação, Vitória da Conquista, ano III, n. 4, p. 67- 88, 2005.

PERICÁS, Luiz Bernardo (org.). **Caminhos da revolução brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2019.

PESSOA, Ana. O Teatro de Bonecos na Belle-Époque carioca. **Móin-Móin**- Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v.1, n.3, p. 190- 206, 2018.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. **O Mundo Mágico do João Redondo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro/ Ministério da Educação e Cultura, 1971.

PINTO, Álvaro Vieira. **A questão da universidade**. São Paulo: Cortez, 1994.

PIRAGIBE, Mario. **Festivais Brasileiros de Teatro de Animação**: um mapa. São Paulo: Pimenta Cultural, 2025.

PIRAGIBE, Mario. O ensino do teatro de animação no curso de teatro da Universidade Federal de Uberlândia. In: BELTRAME, Vamor Nini; QUINT, Izabela (orgs.). **O Teatro de Animação nas Universidades Brasileiras**. Florianópolis: UDESC, 2012.

PIRAGIBE, Mario. O Teatro de Animação e a pesquisa acadêmica: um apanhado de apontamentos, desafios e dúvidas. **Móin-Móin** - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v. 2, n. 16, p. 198–215, 2018.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**: Colônia. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

PRADO JÚNIOR, Caio. Os Fundamentos Econômicos da Revolução Brasileira. In: PERICÁS, Luiz Bernardo (org.). **Caminhos da Revolução Brasileira**. São Paulo: Boitempo, 2019.

PROSCHAN, Frank. The Semiotic Study of Puppets, Masks and Performing Objects. **Semiotica,** n. 47, p. 3-44, 1983.

QUINTELA, Andreisson. TV Mamulengo: Memórias de brincantes do teatro de bonecos brasileiro. **Mamulengo:** Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Florianópolis, n.17, p. 48-52, 2020.

RAMOS, Luiz Fernando. Gordon Craig: inventor da cena moderna. In: CRAIG, Edward Gordon. **Rumo a um novo teatro & Cena**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RETROSPECTIVA. **Boletim ABTB**. Edição Especial, Pernambuco, n. 7, p. 3, 1981. Disponível em: <https://teatrodeanimacao.com.br/wp-content/uploads/2012/10/06-boletim-especial-de-1981-nc2b0-7.pdf>.

REUNIÕES. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XLIX, n. 17536, 1ª Seção, p. 10, 18 mai. 1950.

RIBEIRO, Maria Rosa Moreira. O Teatro como fator educativo. In: CONGRESSO BRASILEIRO DO TEATRO, I, 1951, Rio de Janeiro, **Anais**..., Rio de Janeiro, 1951, p. 35-44.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da Encenação Teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições. **Revista Galáxia,** São Paulo, n.13, p. 101-113, jun. 2007.

RYL, Henry. Teatro na Escola. Teatro de Bonecos. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 43, p.39, 1969.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SALIBA, Elias. História, memórias, tramas e dramas na identidade paulistana. In: PORTA, Paula (org.). **História da cidade de São Paulo, v.3**: a cidade na primeira metade do século XX. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

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

SANTOS, Milton. **Por uma outra Globalização**: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2024.

SANTOS, Theotonio dos. **Socialismo ou fascimo**: o novo caráter da dependência e o dilema latino-americano. Florianópolis: Insular, 2018.

SCHMITZ, Anelise. Gats retoma história do folclore de fantoches. **Correio do Povo**, Santa Catarina, ano 86, n.5307, p.5, 13 jan. 2006.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: **Ao vencedor às batatas.** São Paulo: Duas Cidades, 1992, p. 13-28.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por Subtração. In: **Cultura e Política**. Rio de Janeiro/ São Paulo, Paz e Terra, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão:** Tensões Sociais e criação cultural na primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SILVA, Janaína. Magia entre os grandes e pequenos. **O Pioneiro**, Rio Grande do Sul, ano 54, n. 8.233, Sete Dias, p.1, 22 abr. 2002

SILVA, Ludovico. **A mais-valia ideológica**. Florianópolis: Insular, 2017.

SIMÕES, Chico. Desafios do teatro de bonecos popular na pós-modernidade. **Mamulengo:** Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, ano 46, n.15, p. 55-58, 2020.

SLAVIA, Yugo. A creança contra o accidente. **Revista da Cruz Vermelha Brasileira**, Rio de Janeiro, ano X, n.1 e 2, p. 18-19, 1920.

SOCIEDADE PESTALOZZI DO BRASIL. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XLVIII, n. 17.139, p. 13, 1 fev. 1949.

SOUSA, João Cardoso de Meneses e. O Teatro antigo e o moderno. **Revista do IHGB**, nº 68 (112), p. 139- 229, 1905.

SOUZA, Rosa Fátima de. Educação secundária, cultura humanista e diferenciação social na Primeira República. In: **História da organização do trabalho escolar e do currículo no século 20**: Ensino primário e secundário no Brasil. São Paulo: Cortez, 2008.

SOUZA, Rosa Fátima de. **O Direito à educação:** Lutas populares pela escola em Campinas. Campinas: Editora UNICAMP, 1998.

SPENCER, Sara. O bem triunfa sempre? **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 34, p. 18-19, 1966.

STEPAN, Nancy Leys. Eugenia no Brasil, 1917- 1940. In: HOCHMAN, Gilberto; ARMUS, Diego (orgs.). **Cuidar, controlar, curar**: ensaios históricos sobre saúde e doença na América Latina e Caribe. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.

TARDIF, Maurice. Saberes profissionais dos professores e conhecimentos universitários. **Revista Brasileira de Educação**, n. 13, p. 5- 24, 2000.

TAVAREZ, Tatiana. Sobrevento leva teatro de bonecos daqui para brilhar lá fora. **Tribuna da Imprensa,** Rio de Janeiro, ano LI, n.15.385, Tribuna Bis, p.1, 10 e 11 jun. 2000.

TEATREIROS DE BONECOS VOLTAM DE INTERCÂMBIO NA ITÁLIA. **Correio do Povo**, Santa Catarina, n. 7095, p.9, 14 dez. 2012.

TEATRO DE BOLSO: OFICINA DO SNT MOSTRA CINCO PEÇAS. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 86, 1980.

TEATRO DE BONECOS- 1978. Coleção Prêmio, Rio de Janeiro: INACEN/ MEC, 1978.

TEATRO DE BONECOS- 1979. Coleção Prêmio, Rio de Janeiro: INACEN/ MEC, 1983.

TEATRO DE BONECOS- 1980. Coleção Prêmio, Rio de Janeiro: INACEN/ MEC, 1983.

TEATRO DE BONECOS. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano LII, n. 18218, p.7, 13 ago.1952.

TEATRO DE BONECOS É COISA MUITO SÉRIA. **Diário da Tarde**, Paraná, ano 74, n. 22168A, p.3, 18 fev. 1974.

TEATRO DE BONECOS EM DISCUSSÃO. **Gazeta de Caxias**, Rio Grande do Sul, n. 440, p.6, 16 a 22 nov. 2002.

TEATRO DE BONECOS NA BAHIA. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XLVI, n. 16.036, p. 11, 12 fev. 1947.

TEATRO DE BONECOS NO PALCO LIVRE. **Correio do Povo**, Santa Catarina, n. 7297, p.9, 26 set. 2013.

TEATRO DE BONECOS: SNT INSTITUI CONCURSO NACIONAL. **Diário da Noite**, São Paulo, ano LIV, n. 16.314, p. 10, 6 fev. 1979.

TEATRO DE FANTOCHES DE FAMA MUNDIAL EM P. ALEGRE. **Jornal do Dia**, Rio Grande do Sul, ano XII, p.9, 12 out. 1958.

"TEATRO DE MARIONETES EXISTE HÁ 2 MIL ANOS". **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano LVIII, n. 20146, p. 17, 27 nov. 1958.

TEATRO E MÚSICA DE CÂMARA NO CENTRO DE CULTURA. **Cidade de Santos**, São Paulo, ano XII, n. 4.195, p. 19, 13 mar. 1979.

TEMPORAL, Marcel. O Saco da Esperteza. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 19, p. 32-34, 1962.

THEATRINHO DE BONECOS. **Diario de Noticias**, Rio de Janeiro, ano III, n. 529, p.1, 16 jul. 1872.

THEATRO DE BONECOS. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, ano XXV, n. 164, 14 jun. 1868.

THEATRO DE BONECOS. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano IV, n. 264, p. 4, 24 set. 1878.

THEATRO DE BONECOS. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano VIII, n. 345, p. 4, 12 dez. 1882.

THEATRO DE BONECOS. **O Bond: Periodico Recreativo e Noticioso**, Rio de Janeiro, ano I, n.1, p. 4, 5 nov. 1882.

THEATRO DE BONECOS. **O Sacy**, São Paulo, ano I, n. 44, p.5, 5 nov. 1926.

THEATRO DE BONECOS JAPONEZES. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, ano LXI, n. 150, p. 5, 5 jul. 1885.

THEATRO DE BONECOS NO CAMPO D'ACCLAMAÇÃO. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano V, n. 189, p. 3, 12 jul. 1879.

THEATRO DO SALÃO DO PARAÍSO. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 126, p. 4, 7 mai. 1856.

THEATRO E... **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXIX, n. 297, p.2, 24 out. 1902.

THEATROS E SALÕES. **Jornal do Recife**, Pernambuco, ano XXXVII, n. 205, p.2, 8 set. 1894.

THOMPSON, Edward Palmer. **A formação da classe operária**. Vol.1. A árvore da Liberdade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

TRIGGER, Bruce. **Além da História**: Métodos da pré-história. São Paulo: EDUSP, 1973.

UM TEATRO DE BONECOS, NO CENTRO DE CULTURA. **Cidade de Santos**, São Paulo, ano XII, n. 4.194, p. 13, 12 mar. 1979.

UM TEATRO DE MUITOS NOMES E NENHUMA PERSPECTIVA. **Diário da Tarde**, Paraná, ano 74, n. 23.129, p.6, 4 out. 1976.

UMA EXPERIÊNCIA TEATRAL NO ACRE. **O Jornal**, Acre, ano VI, n. 72, p. 7, 22 out. 1978.

UMA EXPOSIÇÃO QUE O PÚBLICO DEVE VISITAR. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XLVII, n. 16.945, p. 13, 16. jun. 1948.

UNIMA. **Mamulengo**: Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, Rio de Janeiro, n. 1, p. 42, 1973.

VALLI, Virginia. Dulcineia e o Vilão. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 20, 1962.

VAMOS FAZER TEATRINHO DE FANTOCHES? **Última Hora**, Rio de Janeiro, p. 8, 7 set. 1965.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. **História Geral do Brasil.** Antes da sua sepração e independência de Portugal. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VIANA, Hilton. Teatro. **Diário da Noite**, São Paulo, ano LIII, n. 16.030, p. 18, 23 fev. 1978.

VIDAL, Diana Gonçalves. Escola Nova e Processo Educativo. In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive (orgs.). **500 anos de Educação no Brasil**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 496- 517.

VOGEL, Nina. Dos desafios do teatro de animação brasileiro- entre poesia e sobrevivência, entre o visível e o invisível. **Mamulengo:** Revista da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos, ano 46, n.15, p. 11-17, 2020.

WILSON, Edmund. **Rumo à Estação Finlândia**: escritores e autores da história. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

XAVIER, Otto. Soldadinho e o fantasma da guerra. **Cadernos de Teatro**, Rio de Janeiro, n. 21, 1962.

ZIELBERMAN, Regina (org.) **A literatura infantill na escola**. São Paulo: Global, 1981.

# Anexos

# Anexo A

## Grade curricular proposta para o curso de Habilitação de Teatro de Animação na ECA/USP

Ciclo Básico

1º, 2º e 3º Semestres- iguais às demais habilitações

**4º Semestre**

Disciplinas existentes:
Expressão Corporal IV
Direção Teatral I
Iluminação I
Expressão Vocal IV

Disciplinas Novas:
História do Teatro de Bonecos
A Máscara e o ator
Confecção I- Máscaras

**5º Semestre**

Disciplinas Existentes:
Teatro Brasileiro I
Estética Teatral I
Iluminação II
Música e Ritmo

Disciplinas Novas:
Dramaturgia do Teatro de Animação
Espaço Cênico do Teatro de Animação
Manipulação I
Confecção II- Bonecos

**6º Semestre**

Disciplinas Existentes:
Teatro Brasileiro II
Estética Teatral II
Sonoplastia

Disciplinas Novas:
Manipulação II
Confecção III- Bonecos
Direção/ Interpretação
Pesquisas Contemporâneas em Teatro de Animação

**7º Semestre**

Disciplinas Existentes:
Ética, Legislação, produção

Disciplinas Novas:
Projeto Teatral para Teatro de Animação I

**8º Semestre**

Disciplinas Novas:
Projeto Teatral para Teatro de Animação II

Programa das disciplinas Novas do Curso

| | |
|---|---|
| História do Teatro de Bonecos (4º semestre) | 1. Os primórdios: mitos, ritos, máscaras e os festivais de dança do Oriente |
| | 2. O Oriente e o teatro de sombras da Índia |
| | 3. Java: teatro de sombras e vara |
| | 4. China e Japão |
| | 5. Grécia, Roma e Turquia |
| | 6. Teatro Religioso Medieval |
| | 7. Commedia dell'Arte e o teatro de bonecos |
| | 8. Teatro de Bonecos popular europeu e suas influências no Brasil |
| | 9. Teatro de Bonecos Erudito |
| | 10. A África (Bonecos e Máscaras) e suas influências na Europa |
| | 11. Teatro de Animação Contemporâneo |
| | 12. Teatro de Animação no Brasil |

| | |
|---|---|
| Dramaturgia do Teatro de Animação (5º semestre) | 1. Tradição: período épico e satírico- Oriente e Ocidente |
| | 2. Dramaturgia Bíblica |
| | 3. O Teatro Popular |
| | 4. Análise de textos do teatro tradicional popular |
| | 5. Dramaturgia Clássica |
| | 6. Movimentos artísticos (Romantismo, Simbolismo, Futurismo) em suas relações |

| | |
|---|---|
| | com o Teatro de Animação |
| | 7. Dramaturgia contemporânea: teatro não-verbal e teatro visual |
| | 8. Dramaturgia do teatro de objetos |
| | 9. Análise de autores e textos |
| | 10. Adaptações de textos literários e adaptações de textos da dramaturgia do teatro de ator para o Teatro de Animação |
| | 11. Análise de espetáculos assistidos |
| | 12. Criação de textos e/ou adaptações |

| | |
|---|---|
| Pesquisas Contemporâneas do Teatro de Animação<br>(6º semestre) | 1. Teatro de Bonecos e educação |
| | 2. Teatro de Bonecos e terapia |
| | 3. Teatro de Animação e a música |
| | 4. Teatro de Animação e as artes plásticas |
| | 5. Teatro de Objetos |
| | 6. Teatro Visual |
| | 7. Novas Técnicas e novos materiais p/ confecção |
| | 8. Oficina de novas técnicas para manipulação: controle remoto, computador, etc |
| | 9. Iluminação específica do Teatro de Animação |
| | 10. Pesquisa sobre determinados grupos |
| | 11. Oficinas ou palestras com professor e/ou diretor visitante |
| | 12. Análise dos últimos Festivais Internacionais e Nacionais. Análise de espetáculos em cartaz. |

| | |
|---|---|
| O Espaço cênico do Teatro de Animação<br>(5º semestre) | 1. O Espaço para o ator, para o boneco/ objeto e para o público |
| | 2. Relação do espaço com o conteúdo dramático |
| | 3. Projetos de cenário em relação a roteiros criados |
| | 4. Projetos de cenário em relação à peças adaptados |

| | |
|---|---|
| | 5. Construção de maquetes para projetos criados |
| | 6. Relação da cenografia com bonecos, formas ou objetos |
| | 7. Iluminação |
| | 8. Diferentes tipos de espaços ou palcos |
| | 9. O espaço improvisado |
| | 10. Cenários permanentes e cenários transportáveis |
| | 11. Diferentes escalas de cenários/ bonecos e significados |
| | 12. Integração do cenário à dramaturgia e direção |

| | |
|---|---|
| Direção e Interpretação em Teatro de Animação<br>(6º semestre) | 1. A máscara e o ator |
| | 2. Revisão de exercício de máscaras |
| | 3. Interpretação com bonecos- diferentes técnicas |
| | 4. Interpretação com bonecos- o espaço do personagem e o espaço do manipulador |
| | 5. Exercício para a neutralização do manipulador |
| | 6. Manipulação à vista e manipulação oculta |
| | 7. Movimento, Gesto, Ação, Ritmo/tempo. Exercícios com forma formas abstratas |
| | 8. Enquadramento e distanciamento |
| | 9. Exercícios livres de direção de pequenas cenas |
| | 10. Exercícios de direção de textos específicos para teatro de bonecos |
| | 11. Exercícios de direção de textos adaptados |
| | 12. Autor/ Ator/ Diretor. Os solistas |

| | |
|---|---|
| A Máscara e o Ator<br>(4º semestre) | 1. Preparação para a máscara |
| | 2. Máscara corporal e máscara facial |
| | 3. Máscara Neutra |
| | 4. Máscara e o Objeto |
| | 5. Máscara X Máscara – a contracena |

| | |
|---|---|
| | 6. Improvisações com máscaras neutras |
| | 7. Máscaras expressivas ou realistas- Introdução |
| | 8. Máscaras expressivas e realistas- Características dos personagens |
| | 9. Improvisações- Duplas e grupos |
| | 10. Máscaras abstratas |
| | 11. Máscaras Surrealistas |
| | 12. Máscara- objeto |

| | |
|---|---|
| Confecção I- Máscara (4º semestre) | 1. Confecção de máscaras a partir do próprio rosto |
| | 2. Cobertura do molde |
| | 3. Pintura |
| | 4. Confecção de máscaras a partir da modelagem em barro |
| | 5. Molde Negativo |
| | 6. Cobertura da escultura ou molde negativo |
| | 7. Pintura |
| | 8. Confecções em couro e/ou látex |
| | 9. Máscaras abstratas e surrealistas |
| | 10. Confecção de máscaras- objeto |
| | 11. Acabamentos |
| | 12. Figurino para as máscaras |

| | |
|---|---|
| Manipulação I (5º semestre) | 1. Revisão dos exercícios de máscara neutra |
| | 2. Revisão dos exercícios de máscaras expressivas/ realistas |
| | 3. O objeto- observação |
| | 4. O objeto e o ator- Exercícios |
| | 5. O objeto em si- Enquadramentos e Metamorfoses |
| | 6. Dramatizações com objetos |
| | 7. Movimento. Voz. Espaço |
| | 8. Boneco-Luvas |
| | 9. Boneco- Vara simples |
| | 10. Bonecos de luva com articulações de boca |

| | |
|---|---|
| | 11. Improvisações |
| | 12. Montagens de pequenas cenas a partir de um texto |

| | |
|---|---|
| Manipulação II<br>(6º semestre) | 1. Bonecos Articulados- Criação de bonecos improvisados- Estudo das articulações |
| | 2. Bonecos articulados- Manipulação a três |
| | 3. Bonecos de fio ou marionetes |
| | 4. Boneco- Máscara |
| | 5. Manipulação oculta e manipulação à vista |
| | 6. Contracena: ator e boneco. Fusão e distanciamento |
| | 7. Manipulação de figuras de sombra |
| | 8. Improvisações livres |
| | 9. Montagens a partir de roteiros ou textos dados |
| | 10. Montagens de pequenas cenas com roteiros ou textos dados |
| | 11. Movimento e voz. Coordenação |
| | 12. Manipulação em espaços cênicos fechados e espaços abertos |

| | |
|---|---|
| Confecção II- Bonecos<br>(5º semestre) | 1. Confecção de cabeças: isopor e sucatas |
| | 2. Modelagem de cabeças articuladas |
| | 3. Modelagem em barro |
| | 4. Processo de empapelamento |
| | 5. Montagem da cabeça a partir do empapelamento |
| | 6. Pintura |
| | 7. Montagem do corpo e membros |
| | 8. Experimentações dos movimentos do boneco feito |
| | 9. Confecção de bonecos de vara simples |
| | 10. Experimentações dos movimentos do boneco feito |
| | 11. Confecção ou criação de formas e personagens abstratos |
| | 12. Experimentações dos movimentos dos |

| | |
|---|---|
| | personagens criados |

| | |
|---|---|
| Confecção III- Bonecos<br>(6º semestre) | 1. Estudo das proporções do corpo humano |
| | 2. Bonecos de fio |
| | 3. Bonecos Articulados para manipulação à três |
| | 4. A figura Animal |
| | 5. Experimentações dos movimentos dos bonecos criados |
| | 6. Figuras para teatro de sombras |
| | 7. Experimentação dos movimentos das figuras de sombra |
| | 8. Pesquisa com novos materiais: látex |
| | 9. Pesquisa com novos materiais: poliuretano |
| | 10. Confecção de adereços com poliuretano |
| | 11. Criação de formas abstratas articuladas |
| | 12. Experimentações dos movimentos das formas criadas |

| | |
|---|---|
| Projeto Teatral para Teatro de Animação I<br>(7º semestre) | 1. Definição e proposta de pesquisa sobre estilo, gênero teatral como embasamento de Projeto que poderá ser concretizado através de montagem de espetáculo |
| | 2. Orientação específica nas diversas áreas pelo professor responsável para a pesquisa, levantamento bibliográfico, aulas, debates e trabalhos poéticos |
| | 2.1.Elaboração e apresentação do Plano de Direção, em caso de Montagem |
| | 2.2. Definição da técnica a ser utilizada na confecção dos objetos a serem animados |
| | 2.3. Trabalhos com os intérpretes-manipuladores |
| | 2.4. Croquis técnicos para construção dos personagens, adereços, etc. |
| | 2.5. Plano cenográfico: espaço cênico a ser utilizado, tipo de palco, etc. |
| | 3. Parte prática de construção dos personagens criados |

| | |
|---|---|
| | 4. Experimentações de manipulação com os personagens criados |
| | 5. Registro do processo através de Relatório de Observação participante |

| | |
|---|---|
| Projeto Teatral para Teatro de Animação II (8º semestre) | 1. Definição e proposta de pesquisa sobre estilo ou gênero teatral como embasamento de Projeto que deverá ser concretizado através de Espetáculo aos termos dos objetivos do curso<br>2. O mesmo projeto de Projeto Teatral I deverá ser continuado. Mas a critério do professor responsável outro projeto deverá ser proposto e aceito na medida da viabilidade de sua concretização e dentro do tempo exigido. |

# Anexo B

## PROGRAMA DO 8º SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

Dia 06-10-2011 (quinta-feira)

11:00 – Abertura da Exposição dos Banners sobre projetos de pesquisa, extensão e ações de Grupos de Teatro.
14:00 – Apresentação e discussão das pesquisas e estudos na modalidade de banner/cartaz.
15:00 – Abertura oficial do Seminário; Lançamento da Revista Móin-Móin N. 8
15:15 –Professora Dra. Christine Zurbach – Universidade de Évora – Portugal
Tema: A dramaturgia do teatro de marionetas hoje: modos de fazer e modos de ver.
16:00 –Professor Dr. Felisberto Costa – Universidade de São Paulo – USP
Tema: Mestiçagem, hibridação e dramaturgias no teatro de animação.
17:00 – Debate das palestras. Mediação: Professor Dr. Valmor Beltrame – UDESC.

Dia 07-10-2011 (sexta-feira)

11:00 – Anime-se a Animar – Homenagem a Magda Modesto.
14:00 – Apresentação e discussão das pesquisas e estudos na modalidade de banner/cartaz.
15:00 –Professor Dr. Milton de Andrade – Ceart – UDESC.
Tema: Dramaturgia do corpo.
16:00 –Silvina Reinaudi – Teatro de Títeres Asomados y Escondidos. Buenos Aires.
Tema: Dramaturgia e animação do espaço e dos materiais.
17:00 – Debate das Palestras
Mediação: Professor Dr. José Ronaldo Faleiro – UDESC.

Dia 08-10-2011 (sábado)

11:00 A Caixa do Elefante (RS) e Grupo Pequod (RJ). Reflexões sobre o intercâmbio realizado no ano de 2011. Tema: O Ator no Teatro de Animação.
14:00 – Apresentação das pesquisas e estudos na modalidade de banner/cartaz.
14:30 – Reunião com o Conselho Editorial da Revista Móin-Móin e Convidados.
15:00 –Professora Dra. Irley Machado – Universidade Federal de Uberlândia – UFU
Tema: A dramaturgia de títeres de Federico García Lorca.
16:00 –Professoras Dra. Izabela Brochado e Kaise Helena T. Ribeiro – Universidade de Brasília – UNB. Tema: Aspectos dramatúrgicos do teatro de bonecos popular.
17:00 – Debate das Palestras. Mediação: Professor Mestre Paulo Balardim – UDESC – Florianópolis
18: 00 Encerramento e Avaliação.

# Anexo C

## PROGRAMA DO 9º SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

Tema: ENSINO E FORMAÇÃO ARTÍSTICA NO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS.

Dia 03-10-2012 (quarta-feira)

11:00– Abertura da Exposição dos Banners sobre projetos de pesquisa, extensão e ações de Grupos de Teatro.
13:30– Apresentação e discussão das pesquisas e estudos na modalidade de banner/cartaz.
15:00 – Abertura oficial do Seminário.
15:15– Palestra – O Teatro em Los Titiriteros de Binéfar. Paco Parício – Espanha.
16:00– Palestras – A Formação do Ator no Teatro de Sombras. A experiência das Companhias Quase Cinema, (São Paulo); e Teatro Lumbra de Animação, (Porto Alegre). Ronaldo Robles e Alexandre Fávero.
17:00– Debate das Palestras
18:00– Lançamento da Revista Móin-Móin N. 9
Mediação: Professor Dr. Valmor Beltrame

Dia 04-10-2012 (quinta-feira)

11:00 – Apresentação e discussão das pesquisas e estudos na modalidade de banner/cartaz.
13:30 – Apresentação e discussão das pesquisas e estudos na modalidade de banner/cartaz.
15:00 – Palestra – Ensino e Direção no Teatro de Marionetes – Irina Niculescu – EUA
16:00 – Palestra – A formação do titeriteiro na Escuela de Titiriteros de la Universidad San Martin – Tito Lorefice – Argentina.
17:00 – Debate das palestras.
Mediação: Professor Dr. José Ronaldo Faleiro

Dia 05-10-2012 (Sexta-feira)

11:00 – Apresentação e discussão das pesquisas e estudos na modalidade de banner/cartaz.
13:30 – Apresentação e discussão das pesquisas e estudos na modalidade de banner/cartaz.
15:00 – Palestras – O ensino e formação artística no Teatro de Formas Animadas:
Universidade Estadual de Londrina – UEL
Universidade Federal do Pernambuco – UFPE
Universidade Federal de Goiás – UFGO
16:00 – Palestras – O ensino e formação artística no Teatro de Formas Animadas:
Universidade Federal de Uberlândia – UFU
Universidade Federal do Maranhão – UFMA
Universidade Federal do Pará – UFPA
17:00 – Debate das Palestras. Mediação: Professor Paulo Balardim

Dia 06-10-2012 (sábado)

14:00 – Reunião com o Conselho Editorial da Revista Móin-Móin e Convidados.

15:00 – Palestras – O ensino e formação artística no Teatro de Formas Animadas:
Universidade de São Paulo – USP
Universidade de Brasília – UNB
16:00 – Palestras – O ensino e formação artística no Teatro de Formas Animadas:
Universidade Estadual Paulista – UNESP
Universidade do estado de Santa Catarina – UDESC
17:00 – Debate das Palestras
Mediação: Professor Dr. Valmor Beltrame
18: 00 Encerramento e Avaliação.

# Anexo D

## PROGRAMA DO 10º SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

Tema: CRISES E TRANSFORMAÇÕES NO TEATRO DE TÍTERES NA AMÉRICA LATINA.

Dia 02-10-2013 (quarta-feira)

11:00– Abertura da Exposição dos Banners sobre projetos de pesquisa, extensão e ações de Grupos de Teatro.
13:30– Apresentação e discussão das pesquisas e estudos na modalidade de banner/cartaz.
15:00– Abertura oficial do Seminário.
15:30– Palestra – Títeres prehispánicos de Mesoamérica: una página de la Historia del Teatro de Muñecos en América Latina – Daniel Alejandro Jara Villaseñor – México/Venezuela
16:30– Debate da Palestra
Mediação: Professor Dr. José Ronaldo Faleiro
17:30 – Lançamento das Revistas Móin-Móin N. 10 e N.11

Dia 03-10-2013 (quinta-feira)

11:00 e 13:30– Apresentação e discussão do trabalho – Desenvolvimento da Poética Pessoal – Uma experiência com artistas do Teatro de Animação – Maysa Carvalho – UnB
13:30- Apresentação e discussão das pesquisas e estudos na modalidade banner/cartaz
15:00– Palestra – Crisis y transformaciones en el Teatro de Títeres en Chile- Carmen Luz Maturana. –Chile
15:45– Debate da palestra.
16:10– Intervalo
16:30– Palestra – Crisis y transformaciones en el Teatro de Títeres en Argentina – Carlos Martínez – Buenos Aires.
17:15– Debate da Palestra
Mediação: Professor Dr.Valmor Beltrame

Dia 04-10-2012 (Sexta-feira)

11:00– Apresentação e discussão do trabalho – Protocolo Lunar: concepção e construção do personagem-boneco para a cena.
13:30- Apresentação e discussão das pesquisas e estudos na modalidade banner/cartaz.
15:00 – Palestra – La estética de los títeres en Bogotá – Carlos Cárdenas – Colômbia.
15:45 – Debate da palestra.
16:10– Intervalo
16:30– Palestra – Crises e transformações no Teatro de Animação no Brasil – Humberto Braga. -Rio de Janeiro – Brasil
17:15– Debate da Palestra
Mediação: Professor Dr. Paulo Balardim

Dia 05-10-2012 (sábado)

14:00– Reunião com o Conselho Editorial da Revista Móin-Móin e Convidados.
15:00– Mesa Redonda: Desafios e Perspectivas para o Teatro de Bonecos no Brasil e na América Latina.
- Humberto Braga – Rio de Janeiro; e Kaise Helena Ribeiro – Brasília – Registro do Teatro de Bonecos Popular do Nordeste como Patrimônio Cultural.
- Susanita Freire – Rio de Janeiro – Perspectivas para o teatro de Títeres na América Latina.
15:45– Debate das Comunicações.
Mediação: Professor Dr. Valmor Beltrame
16:10– Intervalo
16:30– Mesa Redonda: Pesquisa sobre o trabalho do ator no Teatro de Formas Animadas
- Prof. Dr. Mario Piragibe – Uberlândia – Manipulações: entendimentos e usos da presença e da subjetividade do ator em práticas contemporâneas no teatro de animação no Brasil.
- Prof. Dr. Paulo Balardim – Florianópolis – Os desdobramentos do ator, do objeto e do espaço.
17:15– Debate das teses
Mediação: Professor Dr. José Ronaldo Faleiro
18: 00- Encerramento e Avaliação.

# Anexo E

PROGRAMA DO 11º SEMINÁRIO DE ESTUDOS SOBRE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

Tema: VISUALIDADES NO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS

Dia 01-10-2014 (quarta-feira)

11:00 – Abertura da Exposição dos Banners sobre projetos de pesquisa, extensão e ações de Grupos de teatro.
13:30– Apresentação e discussão das pesquisas e experiências na modalidade de banner/cartaz.
15:00– Abertura Oficial do Seminário
15:10– Palestra –A Construção das visualidades nos espetáculos do Grupo Sobrevento. Luis André Cherubini – Grupo Sobrevento, SP.
16:55– Debate da palestra.
16:20– Intervalo
16:40– Palestra –Do objeto à figura e da imagem à forma – Profa. Dra. Ana Maria Amaral – Universidade de São Paulo – USP – São Paulo.
17:05– Debate da Palestra. Mediação: Professor Dr. Valmor Beltrame – UDESC
17:30 – LANÇAMENTO DA REVISTA MÓIN-MÓIN Nº 12

Dia 02-10-2014 (quinta-feira)

11:00 – Apresentações dos trabalhos:
O processo de concepção e construção de bonecos para o espetáculo O Grande Governador da Ilha dos Lagartos –Francisco Guilherme de Oliveira Junior – UFG e;
Uma reflexão sobre a interpretação com bonecos no espetáculo O Grande Governador da Ilha dos Lagartos.-Saulo Germano Salles Dalago – UFG
13:30– Apresentação e discussão das pesquisas e experiências na modalidade de banner/cartaz.
15:00– Palestra –Considerações acerca do Teatro Visual e da Dramaturgia da Visualidade – Prof. Dr. Wagner Cintra–Universidade Estadual Paulista – UNESP (São Paulo)
15:45– Debate da palestra.
16:10– Intervalo
16:30– Palestra –A construção das visualidades no teatro da Cia. Pequod. Prof. Miguel Vellinho – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO – Rio de Janeiro.
17:15– Debate da Palestra. Mediação: Prof. Dr. José Ronaldo Faleiro – UDESC

Dia 03-10-2014 (Sexta-feira)

11:00 – Apresentação do trabalho: A dinâmica espacial no Teatro de Objetos. – Flávia Ruchdeschel D'ávila – UNESP
13:30 – Apresentação e discussão das pesquisas e experiências na modalidade de banner/cartaz.
15:00 – Palestra – Metáforas visuais numa montagem com objetos. Rafael Curci – Campinas, SP.

15:45– Debate da palestra.
16:10 – Intervalo
16:30 – Palestra – A construção das visualidades em “O mensageiro do Rei”. Prof. Dr Mário Piragibe – Universidade Federal de Uberlândia – UFU – Uberlândia.
17:15– Debate das Palestras. Mediação Doutoranda Fabiana Lazzari de Oliveira – UDESC

Dia 04-10-2014 (sábado)

13:30 –Reunião de avaliação da Exposição de banners.
14:00 – Reunião com o Conselho Editorial da Revista Móin-Móin e Convidados.
15:00 – Palestra: Figurinos, ou sobre a pele e os seus modos de existência – Profa. Dra. Amabilis de Jesus – Faculdade de Artes do Paraná – FAP – Curitiba.
15:45 – Debate da Palestra
16:10 – Intervalo
16:30 – Palestra: Joãozinho Trinta: a relação do artista com seus objetos – Profa. Dra. Fátima Costa de Lima – Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC – Florianópolis
17:15 – Debate da Palestra. Mediação: Professor Dr. Paulo Balardim – UDESC
18: 00 - Encerramento e Avaliação.
OBS.: A presente Programação poderá sofrer mudanças até o mês de setembro, em virtude da falta de confirmação de alguns convidados.

# Anexo F - Exemplos de Banners do 7º Seminário de estudos de teatro de formas animadas[141]













141Imagens disponíveis no seguinte link: <https://teatrodeanimacao.com.br/banners/banners-7o-seminario-de-estudos-sobre-teatro-de-formas-animadas/>. Acesso em 11.11.2025.

# Anexo G- Exemplos de banners do 8º Seminário de estudos de teatro de formas animadas[142]













142Imagens disponíveis em: <https://teatrodeanimacao.com.br/banners/banners-7o-seminario-de-estudos-sobre-teatro-de-formas-animadas/>. Acesso em: 11.11.2025.

# Anexo H – Exemplos de banners do 9º Seminário de Estudos de teatro de formas animadas[143]













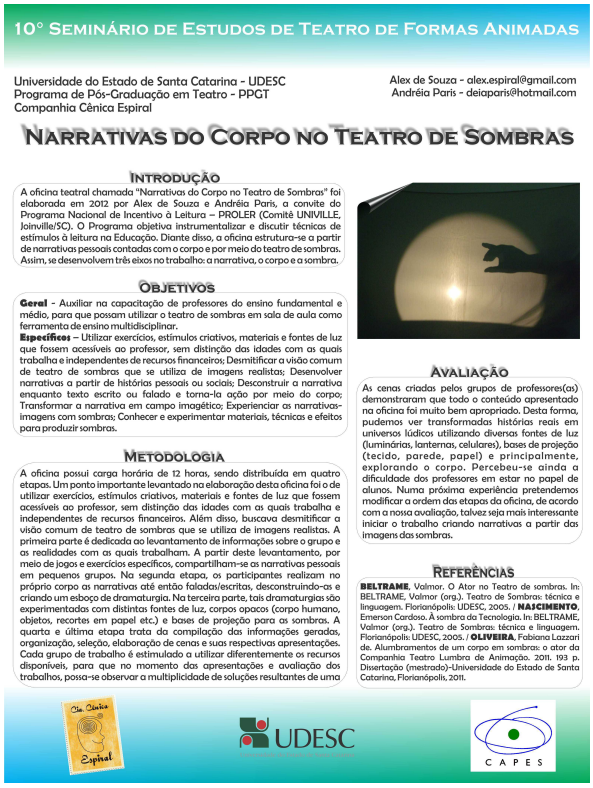
143Imagens disponíveis em: <https://teatrodeanimacao.com.br/banners/banners-9o-seminario-de-estudos-sobre-teatro-de-formas-animadas/>. Acesso em 11.11.2025.

# Anexo I- Exemplos de banners do 10º Seminário de Estudo de teatro de formas animadas[144]













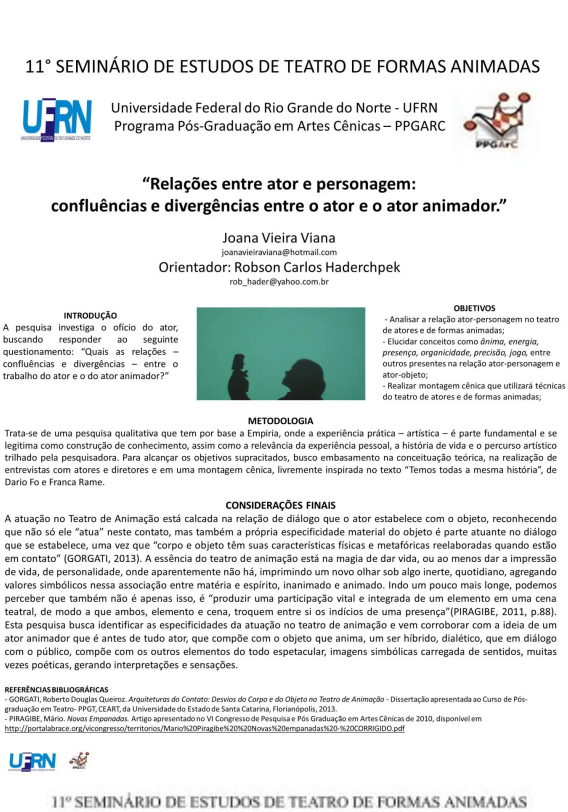
144Imagens disponíveis em: <https://teatrodeanimacao.com.br/banners/banners-10o-seminario-de-estudos-sobre-teatro-de-formas-animadas/>. Acesso em 11.11.2025.

# Anexo J- Exemplos de banners do 11º Seminário de Estudo de teatro de formas animadas[145]













145Imagens disponíveis em: <https://teatrodeanimacao.com.br/banners/banners-11o-seminario-de-estudos-sobre-teatro-de-formas-animadas/>. Acesso em 11.11.2025.

Anexo K
Exemplos de chamamentos para o Encontro Poéticas do Inanimado









Anexo L- Exemplo de notícia de jornal dos anos 40

CORREIO DA MANHÃ — Sexta-feira, 4 de Outubro de 194

# O sucesso do primeiro "curso de teatro de bonecos" do Brasil

## Teremos brevemente "Hamlet" representado por marionetes — A "Sociedade Pestalozzi" continúa recebendo inscrições para esse curso — Um teatro de bonecos em cada escola do Brasil

Há uma semana inaugurou-se no antigo bar do Leme, onde atualmente está instalada a "Sociedade Pestalozzi", o primeiro "curso de teatros de bonecos" realizado no Brasil.

O valor educacional dessa iniciativa, que tem por fim despertar o interêsse, entre educadores e pais, a favor da fundação e multiplicação entre nós de "teatros de bonecos", visa dar à nossa criança um recreio sadio e útil.

No ato inaugural a que compareceram além do diretor do Serviço Nacional de Teatro, professores, jornalistas, informou a senhora Helena Antipoff que para mais de trezentas pessoas se haviam inscrito no curso, especialmente professôres. Esse número, em menos de uma semana duplicou. Cartas vêm chegando dos Estados solicitando informes. Mesmo uma professora de Minas sugeriu que a "Sociedade Pestalozzi" e o "Teatro do Estudante do Brasil", responsáveis pelo curso, que é feito sob os auspícios do Departamento Nacional da Criança" providenciassem uma série de aulas por intermédio do rádio, onde fossem explicadas detalhada e cuidadosamente como se poderá fazer um palco de bonecos, como confeccioná-los, vestí-los e o que é mais difícil, como articulá-los.

### "CORREIO DA MANHÃ" VISITA O CURSO

Estivemos ontem à tarde na "Sociedade Pestalozzi", mesmo à hora das aulas práticas do "curso". O antigo bar é hoje substituido por um rumor diferente, que não é mais de freguezes chamando garçons apressados ou trocando saudações. À medida que levantavam os copos cheios. A grande loja de chão cimentado tem no momento, um ar de colméia. Operários orientados pela



A poetisa Cecília Meireles explica que peças devem ser utilizadas de acôrdo com a idade das platéias

so" a sra. Cecília Meireles escreveu especialmente para ele um "Auto do Natal". O sr. Eros Gonçalves empregará suas aulas baseado nesse texto. Isto quer dizer que todos os seus alunos estudarão cuidadosamente essa peça e criarão, de acôrdo com suas possibilidades e imaginação, cenários para ela.

— Trouxe comigo dois de minhas peças para as alunas. Construiremos nosso pequeno teatro e o exibiremos no patio de escolas, praças...

### "HAMLET" REPRESENTADO POR MARIONETTES: UM SONHO DE D. OLGA OBRY

Olga Obry tem um livro no prelo sôbre marionettes, fantoches e sombras chinesas. Ela ensina, no curso, como fazer bonecos e vestí-los. Tem um sonho. Um sonho que será uma realidade, pois conta com a promessa do "Teatro do Estudante do Brasil" de cooperar com ela.

— Desejo tanto mostrar "Hamlet" a mais bela tragedia shakespeareana, com marionettes.

E diante do nosso espanto:

— Será uma novidade no Brasil. Mas na Europa é tão comum assistir-se todo o teatro classico com essas pequenas figuras movidas a cordéis, com artistas invisiveis ajudando-os a viver papeis imortais.

### O VALOR DO "TEATRO DE BONECOS"

D. Helena Antipoff, a ilustre educadora e animadora da "Sociedade Pestalozzi" é de opinião que em todo bairro deveria haver um teatro de bonecos, particularmente naqueles de população densa e onde haja grandes aglomerados de crianças. As crianças que vivem em apartamentos, metidas entre vidraças e quartos de paisagem limitada, desenvolvem o que ela chama a "neurose do apartamento". Cumpre às autoridades darlhes recreios, contatos com outras crianças, facilitar-lhes para bem de sua saúde, distrações que as faça rir e serem crianças de fato. Dona Cecília Meireles, que além do poetisa é



Grupo de alunas aprendendo como fazer um bonecc com papel picado e um pedaço de madeira.

ra. Olga Obry e pelo pintor Eros Gonçalves traçam planos, serram pranchas e plainam o palco largo que tomará toda uma das paredes do fundo, onde serão em breve diàriamente apresentados espetáculos de fantoches, marionettes e sombras chinesas.

### É PRECISO NÃO CONFUNDIR UM FANTOCHE COM UMA MARIONETTE

Foi o que nos disse a sra. Ivete Azevedo, encarregada na "Sociedade Pestalozzi", de fabricar bonecos.

— Um fantoche, em regra geral de cara e roupas grotescos, é um boneco que tem vida, move-se cobrindo a mão do artista que por êle é responsável. Marionette é um boneco articulado com cordéis.

### O QUE PENSA O PINTOR EROS GONÇALVES

Encontramo-lo cercado de alunos. Diante dêle uma quantidade enorme de papel, tintas, tesouras, iniciar sua primeira aula de cenografia.

— Também trabalho importante — continua o sr. Eros Gonçalves, que recentemente chegou da Inglaterra, aonde foi a convite do Conselho Britânico estudar decoração teatral — é o que diz respeito à indumentária dos personagens. Minhas aulas também têm por fim um aperfeiçoado nesse assunto. Os alunos, enquanto aprendem teatro de bonecos, aprendem também teatro de verdade, apuram seu gosto estético. Mas esta é a função maior do teatro, seja com artistas de carne e osso ou de estopa.

### PROFESSORAS QUE VÊM DE PETROPOLIS E DOS SUBURBIOS

Antes que d. Cecília Meireles falasse sôbre o critério que deve presidir a escolha de peças e como adaptá-las ao teatro de fantoches e marionettes, ouvimos rapidamente algumas das alunas.

— Eu ensino em Petropolis — disse-nos dona Edith Jorge. — Enquanto durar o curso serei obrigada a vir duas vêzes por semana ao Rio.

também educadora, pensa do mesmo jeito e acha que o "curso de teatro de bonecos" poderá ser o passo inicial para a alfabetização de milhares de brasileiros.

A "Sociedade Pestalozzi" tem já um repertório, que foi exibido em diferentes centros, onde bonecos ensinam a mamanios e crianças o valor de vitaminas e de certos preceitos de higiene e saúde, fazendo-os rir.

"O sr. Paschoal Carlos Magno, fundador do Teatro do Estudante do Brasil" é o encarregado das aulas que estudam "porque o teatro de bonecos". Em sua aula inicial teve oportunidade de dizer que êsse teatro de começo é um divertimento, depois um hábito. Para satisfazer êsse hábito é-se obrigado a ler muito, procurar material para ser representado, também exigindo que se estude história a fim de que os bonecos se vistam de acôrdo com os períodos que interpretam. Ora, ao fim de contas, êsse hábito torna-se com o tempo, cultura. Um dos professores mais atarefados é o sr. Oscar Bellan, que, à frente de

**Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n.15.927, p.3, 4 out. 1946.

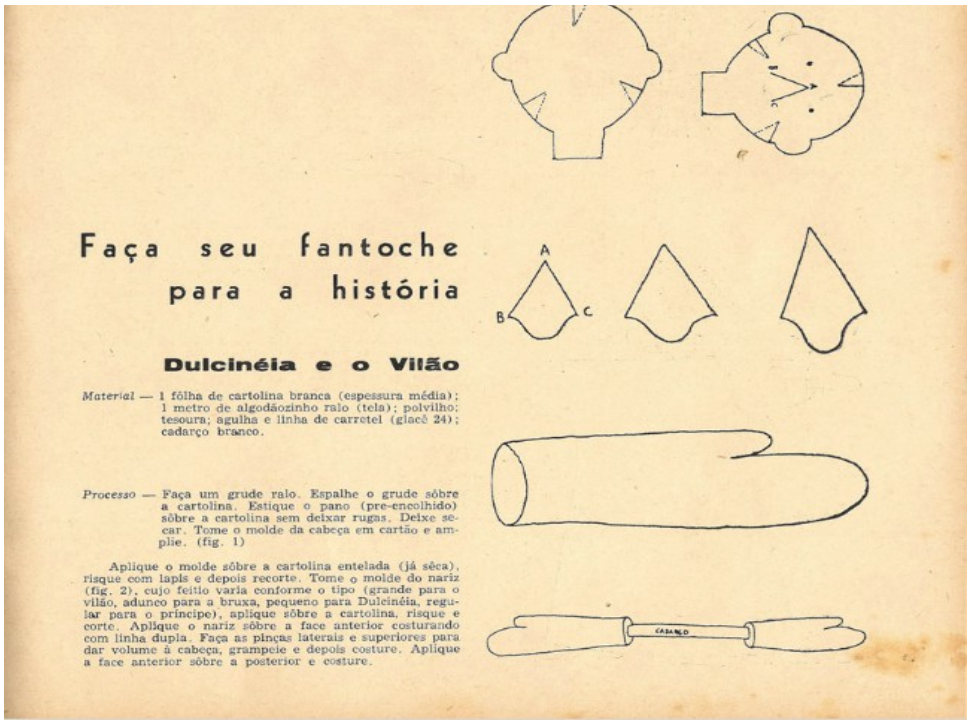
## Anexo M- Exemplo de fotografia encontrada em matérias jornalísticas sobre o curso de teatro de bonecos nos anos 50

Conforme pode ser observado, havia uma presença feminina considerável nesses cursos.



VII CURSO DE RECREAÇÃO INFANTIL. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 8697, Segunda seção, p.4, 2 mar.1951.

## Anexo N- Página da revista "Cadernos de Teatro"



Faça seu fantoche para a história

**Dulcinéia e o Vilão**

*Material* — 1 fôlha de cartolina branca (espessura média); 1 metro de algodãozinho ralo (tela); polvilho; tesoura; agulha e linha de carretel (giacê 24); cadarço branco.

*Processo* — Faça um grude ralo. Espalhe o grude sôbre a cartolina. Estique o pano (pre-encolhido) sôbre a cartolina sem deixar rugas. Deixe secar. Tome o molde da cabeça em cartão e amplie. (fig. 1)

Aplique o molde sôbre a cartolina entelada (já sêca), risque com lapis e depois recorte. Tome o molde do nariz (fig. 2), cujo feitio varia conforme o tipo (grande para o vilão, aduneo para a bruxa, pequeno para Dulcinéia, regular para o principe), aplique sôbre a cartolina, risque e corte. Aplique o nariz sôbre a face anterior costurando com linha dupla. Faça as pinças laterais e superiores para dar volume á cabeça, grampeie e depois costure. Aplique a face anterior sôbre a posterior e costure.

FAÇA SEU FANTOCHE PARA A HISTÓRIA. **Cadernos de Teatro**, nº 20, p.20-21, 1962.

# Anexo O- Exemplo de reportagem em uma revista

Nesta reportagem, Olga Obry trata sobre a presença dos bonecos em diversas regiões do mundo como a França, Itália e Rússia. No final, tece considerações sobre a América Latina, incluindo o Brasil (OBRY, Olga. Grandes por fora, pequenos por dentro. **A Casa**, nº 265, p.20-23, 1946).



GRANDES POR FORA

pequenos POR DENTRO

De OLGA OBRY

Especial para A CASA

"Pequeno por fora, grande por dentro"; é assim que se caracteriza a si próprio o simpático e popularíssimo João Minhoca, ator dramático de cabeça oca, sem corpo e cuja alma é a alma do povo. Em todos os cantos da terra João Minhoca tem parentes próximos: Petruchka na Rússia, Punch na Inglaterra, Karagheuz na Turquia, Guignol na França são, como êle, tipos populares e fazem piadas gastosíssimas e irreverentes nas várias línguas mais variadas. O nome de cada um dêles passou de individual para o genérico em cada um dos respectivos países, mas Guignol chegou a emprestar o seu aos colegas do globo inteiro. Quem não sabe que o "guignol" é um bonequinho, a marioneta um figurino movido de cima, por fios, o "fantoche" um atorzinho de pau e trapos puxados por varetas, de baixo?

Lyon, a linda cidade sôbre o Ródano, é a pátria de Guignol. E também a metropole da sêda, e Guignol é, como diz êle mesmo, "*un tout petit canut*" — um pequeno tecelão de sêda. Tem um sorriso radiante, em qualquer circunstância, mesmo a mais trágica, e possue um otimismo inabalável. Briga às vêzes com a noiva, a linda Madelon, mas sempre acabam reconciliando-se. Gnafron, companheiro inseparável do casal, é um sujeito um tanto vulgar e grosseiro, porém não deixa de ter qualidades apreciáveis. Em Lyon, Guignol e seu elenco têm sua casa própria, um teatro de verdade, com palco, platéia, balcão, camarotes e frisas, onde há espetáculo todas as noites, vesperais às quintas e domingos e descanso semanal às segundas e sextas-feiras. Na capa do programa do *Théâtre Guignol Mourguet*", lemos esta advertência: "O teatro Guignol Mourguet é aquele que melhor conservou as tradições dos nossos pais; é especialmente recomendado aos amadores do bom rir que não passa os limites da decência; sendo de mais alta comicidade, seu dialogo pode, entretanto, ser escutado por todos, sem que possa ferir os ouvidos mais delicados". O repertório de Guignol é enorme e os assuntos variam constantemente,

Anexo P- Exemplo de uma notícia de jornal sobre o Festival Internacional de Teatro de bonecos de Caxias do Sul



GAZETA

Festival Internacional

# Teatro de Bonecos em discussão

*Discutir o Teatro de Bonecos com sua infinidades de propostas artísticas é a idéia do* ***12º Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Caxias do Sul****, que acontece entre 20 e 24 de novembro. Os espetáculos e atividades paralelas acontecem na Casa da Cultura Percy Vargas, Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, no SESC, no Shopping Iguatemi, na Praça Dante Alighieri e nas regiões do orçamento participativo daquela cidade. No teatro ao preço de R$ 5,00. Toda a produção gaúcha do gênero - 27 grupos ao todo -, estará participando do evento, que traz ainda atrações internacionais da Itália, República Tcheca e Uruguai e grupos nacionais de Curitiba, Rio de Janeiro, Florianópolis, Fortaleza, Brasília e Belo Horizonte.*

O tamanho é o de uma grande mostra, abrangente e significativa. Serão quarenta espetáculos, oficinas para teatro de bonecos, exposições, palestras e debates. Também o tradicional desfile de bonecos passará pelas ruas de Caxias do Sul, cidade escolhida por ter sido a primeira cidade gaúcha a realizar um festival do gênero, em 1988. As noites se encerram com o Feveneco, unindo a comunidade bonequeira e o público em animadas festas.

## Parcerias

A realização deste Festival é da AGTB (Associação Gaúcha do Teatro de Bonecos), que encontra na Prefeitura de Caxias do Sul, no SESC, na UIC e na IACEN os parceiros que viabilizaram o evento. A produção está a cargo da Palco L produtora de Caxias do Sul que vem movimentando a cultura, trazendo ao sul do país grandes shows nacionais e internacionais.

## Volta

O Festival Internacional de Teatro de Bonecos foi criado pela AGTB em 1988. Sua primeira edição se realizou em Caxias do Sul e as demais em Canela. Fortalecido, o Festival volta a Caxias onde a cidade já o espera preparada.

## PROGRAMAÇÃO

**Dia 20 de novembro (Quarta)**

16h - Abertura das Exposições - Centro Cultural Odovás Filho / Museu Municipal / Monumento ao Imigrante / SESC

19h30min - O FERREIRO E O DIABO - Anima Sonho - POA/RS - Centro Municipal de Cultura

21h - SOPA - Titeres de Catiporia - Uruguai - Casa da Cultura

22h 30min - ESTRELAS DO BRASIL - e AFRODISCENDENTES - SESC - Festeneco

**Dia 21 de novembro (quinta)**

Das 8h às 12h - oficina de iluminação para Teatro de Bonecos - Teatro do SESC

Das 8h às 12h - oficina de dramaturgia para o Teatro de Bonecos - SESC / Centro Cultural

10h - CATAVENTO - O Navegante - Belo Horizonte/MG - Casa da Cultura

14h30min - Hora do Conto - CHAPEUZINHO VERMELHO - Dengolengo - Niterói/RJ - Biblioteca Pública Municipal

15h - 4 CONTOS PARA TEATRO DE BONECOS - Cia Gente Falante - POA/RS - Centro Municipal de Cultura

15h - EM BUSCA DO TESOURO - A Turma do Domino - Santo Ângelo/RS - Shopping Iguatemi

15h30min - Hora do Conto - CHAPEUZINHO VERMELHO - Dengolengo - Niterói/RJ - Biblioteca Pública Municipal

16h - MUSICIRCUS - O Navegante - Belo Horizonte/MG - Casa da Cultura

16h30min - Lançamento do Livro - MARIAS E FULANINHOS, de Ângela Escudeiro

17h - Palestra - A Magia e o Teatro de Bonecos - SESC - Eric Charriott

19h - O DESAPARECIMENTO DO SOL - Fantomaria - São Leopoldo/RS - Centro Cult. El Dorado - Ana Rech

19h30min - SACY PERERÊ - A LENDA DA MEIA NOITE - Lumbra - POA/RS - Centro Municipal de Cultura

20h30min - BENEDITO, BENDITO GRITO BRASILEIRO - Mamulengo Presepada - Brasília / DF- Shopping Iguatemi

21h - MUSICIRCUS - O Navegante - Belo Horizonte/MG - Casa da Cultura

22h -GÊ DE LUA E ESTRELA - Lumiar - POA/RS - Teatro SESC

23h- FESTENECO - SESC

**Dia 22 de novembro (sexta)**

Das 8h às 12h - oficina iluminação para o Teatro de Bonecos - Teatro do SESC

Das 8h às 12h - oficina de dramaturgia para o Teatro de Bonecos - SESC

10h - EM BUSCA DO TESOURO - A Turma do Domínio - Santo Ângelo/RS- Centro Municipal de Cultura

14h30min - Hora do Conto- CHAPEUZINHO VERMELHO - Dengolengo - Niterói/RJ - Biblioteca Pública Municipal

15h - O RIO QUE FICOU TRISTE - Camaleão Teatro de Bonecos - POA/RS- Shopping Iguatemi

15h - AFRO DESCENDENTE - Cia Bonecos da Gente - Alvorada/RS - Centro Comunitário Madureira

15h - Mesa Redonda - ORIGEM POPULAR DO TEATRO DE BONECOS - Coordenação: Júlio Saraiva - Participantes: Chico Simões, Augusto Bonequeiros ; Pawel Vangrili e Carlo Luigi Tamosi

15h - A FORMIGA E A CIGARRA- Cia Teatral Gelardos - POA/RS- Centro Comunitário Santa Lucia- COHAB

15h30min - Hora do Conto - CHAPEUZINHO VERMELHO - Dengolengo - Niterói/RJ - Biblioteca Pública Municipal

16h - CHAPEUZINHO VERMELHO - TIM Teatro de Marionetes - POA/RS - Casa da Cultura

17h - Mesa Redonda - Dramaturgia para o Teatro de Bonecos - SESC

Coordenação: Júlio Saraiva

Participantes: Javier Penazzo, Maristela Marasha, Ângela Escudeiro

19h30min - BENEDITO, BENDITO GRITO BRASILEIRO - Mamulengo Presepada - Brasília / DF- Centro Municipal de Cultural

20h30min - CIRCO DE SUENO - Titeres Girasol - Montevidéu / Uruguai - Shopping Iguatemi

21h - EM MATÉRIA DE TÁ E COISA TUDO MAIS É BENEDITO - Augusto Bonequeiro e Ângela Escudeiro - Fortaleza/CE - Casa da Cultura

23h - FESTENECO - SESC

**Dia 23 de novembro (sábado)**

10h - SE EU FOSSE UM PASSARO - De Pernas Pro Ar - Canoas/RS - Praça Dante Alighieri

11h - Intervenções - BONECOS GIGANTES- Gigantes da Cidade - POA/RS - Praça Dante Alighieri

11h30min - Desfile - Praça Dante Alighieri

15h - BAÚ - Inácio Rocha - Curitiba/PR - Centro Municipal de Cultura

15h - O PRINCIPE E O DRAGÃO - Pingando Peça - Santa Maria/RS - Shopping Iguatemi

15h - O MAGICO BRINCALHÃO - Cia Teatrinho Animado - POA/RS - Centro Comunitário Rosário II - Dores Rizzo

16h - A HISTÓRIA DE MARIA ROSA - Cia de Bonecos da Lomba - POA/RS - Centro Comunitário Vila Ipê - Fátima

16h - CIRCO DE SUENO - Titeres Girasol - Montevidéu/Uruguai - Casa da Cultura

17h - workshop musical - Marina Rotenberg - SESC

19h30min - SOPA - Titeres de Catiporia - Montevidéu/Uruguai - Centro Municipal de Cultural

20h30min - SWINGING MARIONETTES - Pavel Vangrili - Praga /República Tcheca - Shopping Iguatemi

21h - OS SONHOS DE PULICCINELLA - Cia Del Drago Rosso - Genova/Itália - Casa da Cultura

22h30min - LIVRES E IGUAIS - Teatro Som...Por que não?!! - Florianópolis/SC - SESC

23h - FESTENECO - SESC

**Dia 24 de novembro (domingo)**

10h - CINCO ESTÓRIAS PARA ENCANTAR - CIRQUIM - A Divina Comédia - POA/RS - Praça Dante Alighieri

11h - SWINGING MARIONETTES - Pavel Vangrili - Praga/República Tcheca - Praça Dante Alighieri

15h - O MACACO SIMÃO - Pingando Peça - Santa Maria/RS - Centro Municipal de Cultural

16h APITOS E LÁ-LÁ-LÁS - Cacá Senna - POA/RS - Centro Comunitário Morros Claros - Esplanada

16h - A MAGIA DA LEITURA - Quiquiprocó - Caxias do Sul/RS - Centro Comunitário La Paloma - Cruzeiro

16h - MUNDO SEM FUNDO - Mulheres na Chuva - Caxias do Sul/RS - Centro Comunitário Marechal Floriano

16h - BONECOS SEM FRONTEIRA - Só Rindo e Nazareno Bonecos - Caxias do Sul/RS - Centro Com. Cidade Industrial

16h - FUCTS - Camaleão Teatro de Bonecos - POA/RS - Casa da Cultura

17h - BONECOMÉDIA - Anima Sonho - POA/RS - Shopping Iguatemi

20h - CIRCO DE SUENO - Titeres Girasol - Montevidéu/Uruguai - Casa da Cultura

22h - FESTENECO - SESC

DR. JOSÉ CARLOS MARTINS DA ROSA
Periodontia
Prótese sobre implantes
Implantes Branemark, 3i e Implamed
CRO:7845
Fones: 223.2797 e 223.6113
Rua Sinimbu, 2222 - Sala 91
E-mail: rosaimpl@terra.com.br

TEATRO DE BONECOS EM DISCUSSÃO. **Gazeta de Caxias**, Rio Grande do Sul, n. 440, p.6, 16 a 22 nov. 2002.

# Anexo Q- Exemplo de uma notícia de jornal sobre o Festival de Formas Animadas em Santa Catarina

Trata-se da 13ª edição do Festival de Formas Animadas em Jaraguá do Sul, a qual incluía também o 10º Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas com o tema "Crise e Transformação no Teatro de Títeres na América Latina".



MIX

## Noite Alemã beneficia casa de apoio

O Lions Club de Jaraguá do Sul promove, amanhã, às 20h, a 27ª Noite Alemã. Neste ano, evento beneficente arrecada recursos para a Casa de Apoio Padre Alcides Koeing. Com a doação individual no valor de R$ 150, os visitantes poderão aproveitar a festa com música, jantar típico, chope à vontade, brindes, entretenimento e café colonial da madrugada. Os interessados devem entrar em contato pelos telefones 9118-9618 ou 3370-6638. O evento ocorre no Clube Atlético Barpendi, Rua Augusto Stelfeld, 466.

# Teatro de bonecos no Palco Livre

**ANIMAÇÃO** Projeto da Scar recebe hoje o espetáculo "Periquito Salomão", da Cia Alma Livre. Entrada é gratuita

"Periquito Salomão" tem enredo cômico, mas promete surpreender no desfecho

Teatro de bonecos com entrada gratuita é a atração de hoje à noite, no Pequeno Teatro da Scar. Com texto inspirado na obra infanto-juvenil "Chico Pulito", de Cristina Porto, a Cia Alma Livre apresenta a peça "Periquito Salomão". O espetáculo inicia às 20h.

O cenário remete à praça de uma pequena cidade, onde o periquito Salomão costuma pousar sobre o realejo – a caixa de música que funciona à manivela. Por receber muitas reclamações da população, Salomão decide fugir. Contudo, o enredo reserva um desfecho surpreendente.

Com sonoplastia ao vivo pelo violoncelista Fred Paiva, a peça tem os atores Mery Petry e Nicoli Pereira no elenco. A iluminação é de Gilberto Amaro.

"Periquito Salomão" é o único espetáculo de artes cênicas na programação do Palco livre, neste ano. O projeto, criado em 2007, seleciona trabalhos de artistas locais para serem apresentados no Centro Cultural, sempre na última quinta-feira do mês, sem cobrar a locação do espaço e os ingressos.

O próximo espetáculo acontece em 24 de outubro. A Jazz Band Elite, de Corupá, apresenta o show "O som que vem da banda!". A programação do projeto encerra no dia 28 de novembro, com "Danças Ney", com Egberto Saurin.

## Festival anima o início de outubro

Companhias do Chile, Colômbia, Peru, Argentina e Brasil têm encontro marcado em Jaraguá do Sul, na próxima semana. De 2 a 5 de outubro, o Centro Cultural da Scar recebe a 13ª edição do Festival de Formas Animadas.

Além da programação de espetáculos gratuitos, o evento promove, paralelamente, o 10º Seminário de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, em parceria com a Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Neste ano, o tema das reflexões é "Crises e transformações no Teatro de Títeres na América Latina".

Com o objetivo de reconhecer os contextos e as tendências sentidas por artistas do teatro de formas animadas, o seminário promoverá palestras com especialistas e apresentações de trabalhos científicos. No primeiro dia do evento, quarta-feira, serão lançadas duas edições da revista Mirin-Mirin – uma das únicas publicações brasileiras sobre essa linguagem teatral.

Neste ano, o governo repassou R$ 120 mil para a execução do evento. Os recursos são do Fundo Estadual de Incentivo à Cultura.

### PROGRAMAÇÃO

**Dia 2, quarta-feira**
19h – Pequeno Teatro (Scar) - "O Periquito Salomão" - Cia Alma Livre (Jaraguá do Sul)
14h – Pequeno Teatro (Scar) - "O Carteiro" - Essaí Cia. de Teatro e Dança (Joinville)
17h30 - Terminal Urbano (Av. Getúlio Vargas) - Calvas de Lambe-Lambe - Cia. Alma Livre (Jaraguá do Sul)
20h – Pequeno Teatro (Scar) - "Los Manipulados" - Carlos Martinez (Argentina)

**Dia 3, quinta-feira**
9h e 14h – Pequeno Teatro (SC/AR) "Oro de Beija Flor" - Corporación La Fanfarria (Medellín, Colômbia)
17h30 - Terminal Urbano (Av. Getúlio Vargas) - Calvas de Lambe-Lambe - Cia Alma Livre (Jaraguá do Sul)
20h – Pequeno Teatro (Scar) - "Tropeço" - Tato Criação Cênica (Curitiba)

**Dia 4, sexta-feira**
9h e 14h – Grande Teatro (Scar) - "Conto do Passarinho" - Cia. Nau de Teatro (São Paulo)
17h30 – Terminal Urbano (Av. Getúlio Vargas) - "O padeiro e o diabo" - Bonecos La Polilla (Peru)
20h – Pequeno Teatro (Scar) - "O Príncipio do Espanto" – Cia. Morgheus Teatro (São Paulo)

**Dia 5, sábado**
10h – Praça Angelo Piazera - "Praça de Mão" - Cia. Mesoestrel Fazi-Di (Lages)
14h – Pequeno Teatro (Scar) - "Oro de Beija-Flor" - Corporación La Fanfarria (Medellín, Colômbia)
20h – Grande Teatro (Scar) - "Otelo" - Cia. Viajeteatro-il (Santiago, Chile)

Acervo Biblioteca Pública SC - Hemeroteca Digital Catarinense

TEATRO DE BONECOS NO PALCO LIVRE. **Correio do Povo**, Santa Catarina, n.7297, p. 9, 26 set. 2013.