

SOBRE O TEATRO DE BONECOS



Ailton Lima



Figura 1. Bonequinho. Foto: Wagner Cintra. 2025

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES - CAMPUS SÃO PAULO -
DEPARTAMENTO DE ARTES PLÁSTICAS**

AILTON LIMA DOS SANTOS JUNIOR

SOBRE O TEATRO DE BONECOS

São Paulo
2025

AILTON LIMA DOS SANTOS JUNIOR

SOBRE O TEATRO DE BONECOS

Monografia apresentada como requisito de conclusão do curso de Artes Visuais na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp de São Paulo, para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Riccio-ppo Freitas.

São Paulo
2025

AILTON LIMA DOS SANTOS JUNIOR

SOBRE O TEATRO DE BONECOS

Monografia apresentada como requisito de conclusão do curso de Artes Visuais na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Unesp de São Paulo, para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais, sob orientação do Prof. Dr. Carlos Eduardo Riccioppo Freitas.

Aprovado em: 26 / 11 / 2025

Banca examinadora:

Prof. Dr. Carlos Eduardo Riccioppo Freitas.

Prof. Dr. Wagner Francisco Araujo Cintra

Prof. Dr. Lucas de Carvalho Larcher Pinto

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

Dados fornecidos pelo autor.

S237s Santos Junior, Ailton Lima dos, 1993-
Sobre o teatro de bonecos / Ailton Lima dos Santos Junior. – São Paulo, 2025.
64 f. : il. color.

Nome artístico: Ailton Lima.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo

Riccioppo Freitas.

Coorientador: Prof. Dr. Wagner Francisco

Araujo Cintra.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Teatro de bonecos. 2. Teatro de fantoches.
3. Marionetes. I. Riccioppo, Carlos Eduardo. II. Cintra, Wagner Francisco Araujo. III. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. IV. Título.

CDD 791.53

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

À minha mãe, que fazia suas próprias bonecas
quando criança.

Agradeço profundamente a meus orientadores, Cadu e Wagner, pelo apoio e suporte, sem os quais este trabalho não seria possível.

Aos colegas Igor, Raphael, Leticia, Giovanni, Okada e Brune, que estiveram comigo no Teatro Didático da UNESP durante este processo e muito me ensinaram.

Agradeço também ao querido Henrique Cauê, companheiro de ateliê e oficinas, pela parceria e pelas longas conversas sobre bonecos.

Ao Sobrevento, especialmente a Luís André, Agnaldo Souza e Sandra Vargas, que generosamente me abriram o espaço e compartilharam seus saberes.

A poesia é uma metafísica instantânea. Num curto poema deve dar uma visão de universo e o segredo de uma alma, ao mesmo tempo um ser e objetos. Se simplesmente segue o tempo da vida, é menos do que a vida; somente pode ser mais do que a vida se imobilizar a vida, vivendo em seu lugar a dialética das alegrias e dos pesares. Ela é então o princípio de uma simultaneidade essencial, na qual o ser mais disperso, mais desunido, conquista unidade (BACHELARD, 1986, p. 183).

RESUMO

Este trabalho é uma especulação acerca da graça e encantamento presentes nos bonecos para teatro, a partir da experiência prática de sua construção e manipulação com o grupo Teatro Didático da UNESP. A reflexão, centrada na sensação de vida que essas figuras parecem emanar ao serem manipuladas, estabelece um diálogo crítico com o ensaio *Sobre o teatro de marionetas*, de Heinrich von Kleist. O objetivo é refletir, através do entrelaçamento entre fazer e teoria, sobre o fascínio provocado por esses objetos tão singulares.

palavras-chave: teatro de bonecos; teatro de animação; teatro de formas animadas; marionete.

ABSTRACT

This work is a speculation on the grace and enchantment present in theater puppets, based on the practical experience of their construction and manipulation with the “Teatro Didático da UNESP” group. The reflection, centered on the sensation of life that these figures seem to emanate when animated, establishes a critical dialogue with Heinrich von Kleist’s essay *Über das Marionettentheater*. The aim is to reflect, through the intertwining of practice and theory, on the fascination and wonder provoked by these unique objects.

Keywords: puppet theatre; animated forms; puppetry; marionette.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Bonequinho.....	2
Figura 2. Brunê.....	35
Figura 3. Legião.....	37
Figura 4 Morte.....	40
Figura 5. Morte 2.....	41
Figura 6. Brunê 2.....	42
Figura 7. Serpente.....	45
Figura 8. Mestre Tonho de Pombal.....	47
Figura 9. Mamulengo.....	48
Figura 10. Marionete.....	51
Figura 11. Boneco de mesa.....	52
Figura 12. Bonecão.....	54
Figura 13. Serpente 2.....	55
Figura 14. Pássaro.....	56
Figura 15. Cena mesa.....	57
Figura 16. Cena kraft.....	59
Figura 17. Bonequinho 2.....	61
Figura 18. Papel Kraft.....	67

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	SOBRE O TEATRO DE BONECOS.....	17
3	COLEÇÃO DE NOTAS E IMAGENS.....	36
	REFERÊNCIAS.....	63

1 INTRODUÇÃO

A origem deste trabalho partiu de um desejo muito simples: fazer e falar sobre bonecos para teatro. Este desejo origina-se de um interesse muito particular que tenho sobre estas pequenas figuras, que me encantam desde a infância. A curiosidade sobre o mistério de sua existência em cena, tão impregnada de vida, mistura-se com o interesse de explorar intimamente cada articulação desses objetos, seus mecanismos, formas, e os diferentes tipos de materiais que podem ser utilizados em sua construção.

Eu pretendia, inicialmente, investigar o processo de criação de bonecos, explorar as diferentes mecânicas, os materiais utilizados e suas possibilidades expressivas. Ao longo da pesquisa, algumas outras questões foram surgindo, sobretudo após a leitura do texto *Sobre o teatro de marionetas*, de Heinrich von Kleist¹ (1998), que trata da natureza da graça e do movimento na marionete. A partir dessa leitura, meu interesse dirigiu-se, para além do desejo de construir bonecos, a uma compreensão mais íntima acerca da natureza cativante desses objetos, do porquê alguns bonecos parecem ser tão mais vivos que muita gente, questões es-

¹ Heinrich von Kleist (1777-1811). Dramaturgo, poeta e novelista romântico alemão. No original: *Über das Marionettentheater* (1810).

tas levantadas não só por Kleist, mas também por diversos autores durante a história, sobretudo nos dois últimos séculos, dentre os quais, cabe destacar: Edward Gordon Craig, Maurice Maeterlinck e Meyerhold.

O teatro de bonecos é tão antigo quanto o ser humano, e desde seu surgimento esteve presente em diversas culturas, assumindo os mais diferentes papéis e funções. Hermilo Borba Filho (1966) afirma que os primeiros registros remontam aos egípcios, que utilizavam estátuas animadas em templos, evidenciando assim uma origem religiosa do teatro de bonecos — traço que se manteria nos espetáculos litúrgicos medievais. No Oriente, tradições como o *Wayang Kulit* e as antigas práticas indianas do século XI a.C, com o *sutradhara* (operador de fios) e o personagem *Vidouchaka*, antepassado dos bonecos populares ocidentais, evidenciam uma dupla natureza dos bonecos: sagrada e profana.

Essa origem ambivalente do teatro de bonecos é reforçada por Ana Maria Amaral (1989), quando aponta que, enquanto no Oriente as marionetes mantiveram forte ligação com o divino e o místico, no Ocidente, desenvolveram-se como representação da realidade terrena e das relações sociais. Essa transição entre sagrado e profano fica evidente no período medieval, quando imagens sa-

cras articuladas, originalmente usadas em igrejas, foram apropriadas pelo povo para representações profanas nas praças públicas. Seja assumindo uma função mágica e religiosa em rituais, ou então tratando da humanidade e dos dramas mundanos, o boneco mantém ainda uma aura que parece ligá-lo ao sobrenatural.

No Brasil, convencionou-se utilizar a palavra “boneco” para referir-se a objetos com aproximações antropomórficas e zoomórficas que participam de ações dramáticas, abrangendo diversas técnicas que recebem nomes conforme sua natureza, como a marionete, o mamulengo e tantos outros (Amaral, 1989; Borba Filho, 1966). O boneco pode assumir diferentes facetas dependendo de sua materialidade, de como é construído e de como é manipulado. Por mais diversos que sejam, no entanto, há algo em sua natureza que os tornam igualmente cativantes quando empregados em uma ação dramática.

Dessa forma, a reflexão que faço neste trabalho não se detém em um tipo particular de boneco, mas busca especular sobre um fenômeno específico que envolve a todos eles, tornando-os um objeto tão singular, independentemente da técnica empregada.

Para compreender o lugar do boneco neste

trabalho, situado no campo do teatro de animação, será necessário retomar brevemente alguns aspectos históricos e conceituais que emergiram desde o século XIX.

Ana Maria Amaral (2005, p.15), comenta que as transformações do teatro de bonecos ao longo do século XX tornaram evidente a inadequação do termo “teatro de bonecos” para abarcar práticas que transcendiam tanto o boneco tradicional quanto o teatro de máscaras ou de objetos. Surgiu, assim, a necessidade de um novo conceito que contemplasse essas experimentações heterogêneas.

Esse movimento de expansão linguística e conceitual não é recente. Já no século XIX, a marionete despertou interesse especial em autores como Kleist, Maeterlinck, Meyerhold e Craig, que viram nela não apenas um instrumento cênico, mas um meio que serviria de modelo para se repensar radicalmente a presença e o corpo do ator.

Em *Relações de vida e morte no Teatro de Animação*, Paulo Balardim (2004) aborda a profunda ruptura ocorrida no século XX com a formação tradicional do ator ocidental, até então orientada majoritariamente para a interpretação do repertório clássico. Segundo o autor, essa tradição, ao privilegiar sobretudo o texto, promovia indiretamente um afastamento do corpo, sua expressividade, sua

materialidade, em detrimento da palavra. Em reação a essa hierarquia, sujeitos como Kleist, Maeterlinck, Meyerhold e Craig passaram a questionar essa predominância textual e a defender uma presença cênica mais integral e consciente do intérprete. Buscava-se, com isso, um corpo liberto de afetações e maneirismos, um instrumento cênico mais orgânico e verdadeiro.

Dentro desse contexto de resgate da fisicalidade que a marionete emerge como uma referência fundamental: ela encarna o ideal de um corpo-máquina, isento de psicologismos e movido por uma graça involuntária, livre por natureza dos vícios e afetações da consciência. É a crença de que, por meio do artificial e do simbólico, poderia ser alcançada uma dimensão muito mais intensa da vida.

Sob a influência das vanguardas europeias, essas discussões desdobraram-se em reflexões acerca do uso e da presença de objetos em cena, assim como de sua relação com o ator-performer e o espaço em que estão inseridos². Tais investigações conduziram as experimentações cênicas a uma proposta antinaturalista, em que se privilegia a redução da palavra em favor da imagem, a valorização do objeto e a maior implicação do público

2 A este respeito, ver: CINTRA, Wagner. A marionete no espírito das vanguardas históricas (uma desculpa para falar de Tadeusz Kantor. 2006; e BALARDIM, Paulo. *Relações de vida e morte no teatro de animação*. 2004.

no espetáculo. Essas reflexões anteciparam o que viria a se consolidar futuramente como “teatro de animação”.

É nesse contexto histórico e teórico que situo minha reflexão e estabeleço o diálogo com as ideias trazidas por Kleist, que, em seu texto *Sobre o teatro de marionetas* (1998), busca discutir a natureza da graça da marionete, que, para o autor, provém principalmente de sua qualidade de “negatividade absoluta”, pois não possui consciência. Se para Kleist a graça da marionete reside em sua independência da consciência humana, minha reflexão busca tensionar essa ideia com a realidade prática onde o boneco só existe em relação com o manipulador, o espaço e o espectador. Parto desse tensionamento para refletir de onde vem o poder de encantamento do boneco, sua graça ambígua e sua capacidade de carregar, por meio da manipulação, uma potência de vida que desafia a racionalidade.

Para articular as referências teóricas com a prática, o desenvolvimento dessa reflexão se deu a partir da concatenação de diferentes momentos que se interseccionam e, ao se cruzarem, vão se tornando cada vez mais interdependentes dentro desse processo, a saber: o trabalho em ateliê, com a criação dos bonecos; a manipulação e observa-

ção destes objetos em cena, com o grupo Teatro Didático da UNESP³; e a observação de apresentações de teatro de formas animadas que assisti nos últimos anos. Fazer, manipular e observar são três instâncias dessa prática que são articuladas quase que concomitantemente, sem necessariamente uma se sobrepor a outra em importância.

Dada a natureza deste texto, que se volta para especular sobre a graça e encantamento que o boneco adquire em uma ação dramática, alguns procedimentos mais específicos e detalhes do processo de construção dos bonecos acabaram por não serem abordados diretamente — muito embora as notas e reflexões oriundas desses processos alimentem e fundamentam toda a construção desta reflexão. Por conta disso, destaquei ao final uma série de coleções de notas e pensamentos, junto de algumas imagens e registros dos bonecos e das apresentações realizadas com o Teatro Didático da UNESP, como um meio de dar um vislumbre sobre as práticas que nutrem este trabalho.

3 Projeto de extensão fundado em 1993, no qual, desde 2008, assume a linguagem do Teatro Visual como elemento central do seu processo criativo; Em 2024, passei a integrar o grupo e, durante 2025, tem-se desenvolvido uma série de exercícios que integram a criação de um novo espetáculo, intitulado *Distopias*. Até o momento, foram realizados dois ensaios abertos para apresentar os resultados da pesquisa desenvolvida nesse período.

2 SOBRE O TEATRO DE BONECOS

Sempre me pareceu que para conhecer bem alguma coisa, é preciso primeiro desmontá-la. Foi desta forma que procurei entender um pouco mais sobre esses objetos: olhando-os de perto, tateando seus corpos desconjuntados, desmontando suas partes e revirando-as ao avesso, para então remontá-las novamente, no intuito de que, em alguma de suas dobras, articulações ou fios, eu pudesse, de alguma maneira, encontrar sua alma. Como era de se esperar, este procedimento não me levou a encontrar alma alguma dentro dos bonecos, muito embora tenha me dado alguns vislumbres sobre onde poderia encontrá-la.

Ao construir um boneco, é impossível prever como ele se comportará sob as condições da cena. Por isso, exige-se do bonequeiro uma capacidade de projetar além do tangível, como quem trabalha no escuro. Cada dobra, fio ou tecido é remendado, revisado e ajustado continuamente durante sua construção. É, portanto, da escuridão que o boneco emerge, e não seria de se estranhar se descobríssemos que é dessa necessidade de reajuste constante, de um corpo feito do remendo de partes, que o boneco herda uma de suas características mais marcantes: esse aspecto fugidio, que o coloca num lugar dúbio, vago, impreciso, que sempre nos escapa.

O boneco é um objeto que escapa a um olhar mais direto. Ele se recusa a ser completamente visto, a ser mostrado — capturado — inteiramente. Assim ele nos aparece: em nossa visão periférica, num olhar de canto de olho. Tão logo o olhar se volta em sua direção, o boneco nos escapa, desaparece como fumaça e surge em outro canto, sempre à margem, no limiar da vista, entre o real e o imaginado. Para ver um boneco, para vê-lo vivo, é preciso um tanto de imaginação. Nem tudo do boneco é só o que nele se vê, mas também aquilo que se imagina a partir dele, a partir daquilo que dele nos aparece.

Mas desconfio que exista uma maneira de nos aproximarmos do boneco. Para isso, será preciso elaborarmos um plano para capturá-lo. Já sabemos que ele não se deixa fragmentar por um olhar direto que busque analisá-lo em partes. Não dá pra deixar as coisas tão à mostra e ir falando assim o que se quer, que ele foge, desaparece. Daremos então a volta nele, seguindo pelo caminho da negatividade. Será preciso, pois, dessa maneira, ir pelos cantos, pelas beiradas, falar sobre qualquer outra coisa para atraí-lo, aí quando ele estiver distraído... A gente pega ele pelas costas! Vai ser isso. Então, se me permitem, gostaria de recomendar este texto de uma outra forma:

Bons dias, boas tardes e boas noites, senhoras e senhores. Gostaria de começar adiantando a todos vocês que este texto NÃO é sobre o teatro de bonecos. Não poderia ser. O que poderia eu dizer sobre os bonecos? Sobre esta arte do povo, das festas, das praças, dos bêbados e das crianças? O que poderia eu falar do boneco, esta criatura tão faceira e astuta que se recusa a ser apanhada? O boneco jamais se permitiria ser desmembrado, dissecado e analisado em um texto como este. Isto porque o boneco não está morto! Ele vive, e, por estar vivo, jamais poderá ser capturado. Sabendo agora que este trabalho não se configura mais como uma tentativa (já fadada ao fracasso) de dominar esta pequena criatura, então não falarei mais aqui sobre boneco algum. Falarei, antes, sobre qualquer outra coisa. Talvez, sobre um gato pulando a janela; sobre um bêbado amostrado e inconveniente; ou sobre uma criança adulta que ri e chora ao ver um teatrinho de bonecos. Falarei, talvez, sobre aquele instante em que esse objeto tão fortuito e escorregadio parece impregnar-se de uma vida tão intensa que escapa ao real. É isso, me resta apenas tentar falar sobre a vida do boneco, esta vida que se afirma precisamente no que escapa à definição, no que resiste à fixação, porque se transforma.

Foi em uma praça durante uma apresentação de mamulengo, ao observar a alegria de um bêbado que insistia em dançar com os bonecos sempre que o sanfoneiro tocava, que o encontrei vivo e cheio de alma. Também o encontrei vivo nas lembranças de quando assisti pela primeira vez um teatrinho de bonecos montado no pátio do colégio, e me vi em um campo dividido, incapaz de distinguir entre ficção e realidade.

Naquela ocasião, eu ainda acreditava que criaturas místicas, como objetos que pensam, falam e se movem conscientemente, existiam e conviviam conosco nesta realidade. Durante a apresentação do teatro, naquele dia, abriu-se uma fissura no véu de fantasia que revestia meu olhar sobre o mundo. Foi talvez o primeiro momento em que me pus a questionar se aquelas criaturas existiam e moviam-se por conta própria. Durante a apresentação, era possível, em alguns momentos, observar parte dos braços dos manipuladores aparecendo por debaixo dos tecidos e perceber que havia alguém manipulando aquelas figuras. Ainda assim, aquelas criaturas pareciam tão verdadeiramente vivas, que eu não era capaz de determinar se possuíam vida própria ou não. Passei a apresentação toda oscilando entre realidade e fantasia, ora me convencendo de que os bonecos eram só fantoches controlados pelos atores, ora acreditando que de fato estavam

vivos e tinham vontade própria. Como era possível que aquelas pequenas figuras, apesar de toda artificialidade e mecanismos à mostra, pudessem carregar um sentimento de vida tão mais intenso do que uma pessoa? Como podia um boneco parecer mais vivo que muita gente?

Há algo no boneco, em sua figura muitas vezes distorcida, em seus movimentos estranhos, em sua face e olhar congelado, demasiadamente artificial, que nos evoca simultaneamente um sentimento de vida e morte. Essa morte do objeto, que é antes uma ausência de vida, carrega em si uma potência. A partir do momento em que o ator-manipulador empresta sua energia ao objeto por meio da manipulação, o objeto transcende seu estado concreto, tornando-se também simbólico. Com a manipulação, surge uma forte sensação de vida, como se ali, naquele corpo inanimado, pulsasse uma energia desconhecida, capaz de fazer um objeto ter vontade própria.

Heinrich von Kleist certamente foi um daqueles a conseguirem se aproximar do boneco, a ponto de capturar, em um belo texto, a graciosidade e o encantamento que emanam desses objetos e os impregnam de vida. Em *Sobre o teatro de marionetas* (1998), Kleist desenvolveu uma reflexão acerca da natureza da graça e do movimento na marione-

te, que serviu, ao longo do séc XX, como uma das inspirações para se pensar a presença e o corpo do ator em cena e, posteriormente, influenciou também as discussões sobre o teatro de bonecos e de formas animadas.

O texto de Kleist possui uma forte dimensão visual e se estrutura através do diálogo entre duas personagens: um narrador e um bailarino que, ao se encontrarem em um jardim público, iniciam uma conversa por meio da qual o bailarino constrói um percurso em torno da imagem da marionete, estabelecendo relação com outras imagens que, juntas, sustentam sua argumentação filosófica acerca da graça presente em seus movimentos. O cerne do argumento do bailarino reside na ideia de que a consciência e a reflexão atuam como obstáculo à graça, corrompendo a naturalidade do gesto. Assim, a marionete, por sujeitar-se somente à lei da gravidade, carrega em si uma graciosidade inatingível ao ser humano. Destaco aqui alguns trechos do diálogo:

Enquanto passava o inverno de 1801 em M..., aconteceu-me encontrar uma tarde num jardim público o senhor C... que era, desde há pouco, o primeiro bailarino na Ópera da cidade, onde obtinha um sucesso excepcional junto do público.

Disse-lhe que me admirara de o encontrar, por

várias vezes já, no teatro de marionetas erguido na praça do mercado para divertir a população com pequenos dramas burlescos intervalados de cantos e danças.

Ele assegurou-me que a pantomima destes bonecos lhe transmitia um intenso prazer e fez-me claramente sentir que eles podiam ensinar toda a espécie de coisas a um bailarino desejoso de se aperfeiçoar.

Como este propósito me parecia ser, na sua formulação, mais que uma simples piada, sentei-me junto dele para lhe perguntar em que se podia fundamentar uma tão estranha afirmação.

Perguntou-me se não tinha achado muito graciosos certos movimentos que faziam os bonecos, especialmente os mais pequenos.

[...]

Inquiri-me sobre o mecanismo destas figuras e perguntei-lhe como era possível dirigir os seus membros e extremidades, como o exigia o ritmo dos movimentos ou da dança, sem ter nos dedos uma miríade de fios.

Respondeu-me que não pensasse que nos diferentes momentos da dança, cada membro era pousado e puxado separadamente pelo maquinista.

Cada movimento tinha o seu centro de gravida-

de; bastava dirigi-lo a partir do interior da figura; os membros, que não eram senão pêndulos, seguiam por si mesmos, sem outra intervenção, de forma mecânica.

Acrescentou que este movimento era muito simples; cada vez que o centro de gravidade se deslocava em linha recta, os membros descreviam curvas; e que frequentemente, após ter sido sacudido de maneira puramente acidental, o conjunto entrava numa espécie de movimento rítmico que muito se assemelhava à dança.

[...]

Por outro lado, no entanto, esta linha era extremamente misteriosa. Porque ela não era senão o caminho que conduz à alma do bailarino; e ele duvidava que o maquinista pudesse encontrá-la de outra forma senão colocando-se no centro de gravidade da marioneta, ou por outras palavras, dançando.

[...]

Exprimi-lhe o meu espanto por o ver prestar uma tamanha atenção a uma forma de arte inventada para a plebe. E não somente por a julgar susceptível de um maior desenvolvimento: ele parecia-me ir ao ponto de se interessar por ela.

Sorriu e disse-me que ousava pretender que, se um mecânico aceitasse construir-lhe uma marionete

segundo as suas exigências, ele saberia fazê-la executar uma dança que nem ele nem qualquer outro bailarino talentoso da época, sem excluir o próprio Vestris, estaria à altura de igualar.

[...]

Quais são então, perguntei-lhe eu enquanto por sua vez ele olhava para o chão com um ar embaraçado, as exigências que endereçaria à competência desse artista?

— Não há nada, respondeu-me, que não encontremos já aqui: harmonia, mobilidade, leveza — mas a um mais alto grau; e sobretudo uma distribuição dos centros de gravidade que seja mais conforme à natureza.

E que vantagem poderia esse boneco ter sobre os bailarinos vivos?

— Que vantagem? Antes de mais, meu excelente amigo, uma vantagem negativa: de fato ele não seria jamais amaneirado. Porque a afectação surge, como sabe, no momento em que a alma (vis motrix) se encontra num ponto completamente diferente do centro de gravidade do movimento. E como o manipulador não dispõe, por intermédio do arame ou da linha, de outro ponto que este, os membros estão como devem ser, mortos, simples pêndulos, e submetem-se somente à lei do peso; uma propriedade maravilhosa, que procuramos em vão junto da

maior parte dos nossos bailarinos (Kleist, 1998, p. 5-11).

Ao comentar a qualidade material do objeto, destacada por Kleist, Kenneth Gross (2012, p. 65) indica muito precisamente que o potencial de um boneco, mesmo quando reflete um rosto ou gesto humano, “residirá no fato de que o objeto ao ganhar vida, inevitavelmente retém algo de sua gravidade específica, sua ‘coisidade’, como um objeto”. Nesse caso, segundo o autor, “qualquer expressividade humana torna essa ‘coisidade’ ainda mais estranha, mais penetrante, entre outras coisas, por seu poder de nos mostrar algo do lado mecânico da própria vida humana”. A graciosidade da marionete estaria, portanto, no que ela tem de objeto material e não de corpo vivo.

Partindo desta vantagem negativa do boneco, Kleist desenvolve sua concepção de graça absoluta, que só pode manifestar-se em dois polos opostos e igualmente inatingíveis para o ser humano: de um lado, Deus, representando a consciência plena e perfeita; de outro, a marionete, como encarnação da completa ausência de consciência — a negatividade absoluta. Entre esses dois extremos, o ser humano oscila infrutiferamente, sempre preso na armadilha de sua autoconsciência paralisante:

Não tem senão que observar a P...,continuou, quando ela interpreta o papel de Dafne e que, perseguida por Apolo, se volta para ele; a sua alma encontra-se alojada nas vértebras dos rins; ela dobra-se como se fosse partir-se, tal uma náíade da escola de Bernini. Veja o jovem F..., quando simboliza Páris de pé entre as três deusas e estende a maçã a Vénus: a sua alma fica escondida no cotovelo (é horroroso de ver).

Tais erros, acrescentou para atalhar, são inevitáveis uma vez que provamos do fruto da Árvore do Conhecimento. A porta do Paraíso está aferrolhada, mas o desejo de inocência persegue-nos; precisaríamos pois de dar a volta ao mundo para ver se, talvez, não estará aberto pelas traseiras.

Ri-me. É verdade, pensei, que o espírito se não poderia enganar onde não existisse. Mas notei que ele não me tinha ainda dito tudo e roguei-lhe que continuasse.

De resto, disse-me, estes bonecos têm a vantagem de ser antigravitacionais. Eles não sabem nada sobre a inércia da matéria, propriedade que não pode ser mais contrária à dança: porque a força que os eleva no ar é superior àquela que os retém no solo.

[...]

Como os elfos, os bonecos não necessitam do

solo senão para o aflorar e reanimar o voo dos seus membros com esta paragem momentânea; nós precisamos do solo para aí repousar um instante e nos refazermos do esforço da dança: um instante que, manifestamente, não é dança, e quanto ao qual não há nada a fazer senão evitá-lo o mais que podemos.

Disse-lhe que por muito habilmente que ele conduzisse o curso dos seus paradoxos, não me faria jamais crer que pudesse haver mais graça num manequim mecânico que na estrutura do corpo humano.

Ele respondeu que seria absolutamente impossível ao homem comparar-se, por pouco que fosse, ao manequim. Que só um deus poderia, neste domínio, estar à altura do desafio e que era neste ponto que as duas extremidades do mundo circular se vinham juntar (Kleist, 1998, p. 11-13).

O diálogo segue com o narrador citando um episódio em que observou o exato momento em que um belo jovem perde a espontaneidade ao tomar consciência de sua beleza, depois de ser elogiado por um gesto que havia executado frente ao espelho.

A ideia de que a reflexão e a autoconsciência implicam a perda da espontaneidade, explicitada nesta pequena passagem do jovem em frente ao espelho, é complementada pelo trecho seguinte,

onde o bailarino conta que, certa vez, em uma viagem a Rússia, enfrentou um urso extremamente habilidoso, que bloqueava sem esforço algum os seus golpes de esgrima.

Dessa forma, Kleist fundamenta seu pensamento por meio de três imagens centrais: primeiro, a imagem principal em torno da qual o texto se organiza, que são as marionetes, cuja dança alcança a perfeição justamente porque seus movimentos não são corrompidos pela reflexão; em segundo lugar, o jovem, que no esplendor de sua juventude executa um movimento de graça absoluta, mas que, ao ser elogiado e tomar consciência de sua própria perfeição, perde imediatamente essa espontaneidade e jamais consegue reproduzi-la; por fim, o urso, criatura que, movida puramente pelo instinto, consegue antecipar e neutralizar qualquer golpe de esgrima, encarnando assim uma harmonia que transcende a razão.

Assim, a reflexão no conto constitui-se como jogo de imagens que refletem-se como em um espelho, de tal maneira que, juntas, compõem o argumento central, que é explicitado ainda mais ao final do texto, pelo bailarino:

Vemos que no mundo orgânico quanto mais a reflexão parece fraca e obscura mais a graça é soberana e radiante. — No entanto, como a intersec-

ção de duas linhas situadas do mesmo lado de um ponto se encontra subitamente do outro lado, após haver atravessado o infinito, ou como a imagem dum espelho côncavo retorna subitamente junto a nós depois de se ter afastado até ao infinito: assim retorna a graça quando a consciência passou ela também por um infinito; de maneira que ela aparece sob a sua forma mais pura nesta anatomia humana que não tem qualquer consciência, ou que tem uma consciência infinita, isto é, num manequim, ou num deus (Kleist, 1998, p. 18-19).

A graça e o encanto presentes no teatro de bonecos, sob a perspectiva de Kleist, dá-se pela possibilidade de o boneco — livre das afetações da consciência — executar determinado movimento de forma espontânea. Quanto mais se intenta uma naturalidade do gesto, uma reprodução literal da natureza, mais se afasta do campo da imaginação, domínio natural destas pequenas figuras. O que decorre disso é o oposto da graça: uma reprodução falsa e artificial da realidade.

Kleist está a dialogar, em seu texto, com um pensamento corrente em sua época sobre a natureza da representação na arte, e suas ideias viriam a influenciar autores como Edward Gordon Craig, Maeterlinck entre outros. Quase cem anos após a publicação do texto de Kleist, Craig publicou, em 1907, *O Ator e a Supermarionete* (1998), no qual, ao

debater se a atuação seria ou não uma arte, critica-va a primazia do texto dramático e a ideia de imitação, de reprodução da natureza. No lugar do ator e seus gestos excessivos, Craig oferece a supermarionete, este objeto inanimado, sem vida e justamente por isso muito mais apto a falar de uma vida que ultrapassa a realidade: "A Supermarionete não competirá com a vida, ela irá além dela. Seu ideal não será o carne e osso, mas o corpo em êxtase. Ele buscará se vestir com uma beleza mortuária e ao mesmo tempo exalar um espírito vivo" Craig (1998, p.118).

Para alcançar esse ideal, é preciso ir além da reprodução imitativa da vida. Isto se dá não apenas substituindo o vivo pelo morto, o corpo de carne e osso pelo objeto, mas pela criação de um dispositivo que abriga em si uma ordem interna que nos permita uma ação imaginativa sobre o objeto ou a imagem apresentada. Imaginar o objeto — e aqui valendo-me da noção de uma imaginação ativa, transformadora, e não meramente reprodutiva, como sugere Bachelard (1989, p. 18)— configura-se como elemento essencial para produzir aquela impressão de vida pulsante.

Bachelard (2001, p.1) comenta que se "uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente, se uma imagem ocasional não determina

uma prodigalidade de imagens aberrantes, uma explosão de imagens, não há imaginação". A imaginação, para Bachelard (1989, p.18), seria então a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade".

Quando se manipula um boneco, cria-se uma imagem capaz de disparar uma série de outras imagens internas naquele que observa a ação dramática. Imagens em movimento, vivas, pulsantes, geradas dentro do espectador e que são simultaneamente projetadas para fora, naquela imagem primeira, no boneco. Através dessa dinâmica, o objeto ganha uma vida que ultrapassa a sua realidade concreta, pois o movimento não é apenas externo — no objeto que passa a ser animado —, ele é também interno, psíquico, nas imagens que são mobilizadas internamente ao espectador a partir da manipulação. Na dupla realidade da imagem, física e psíquica, dá-se a união do imaginado com o imaginante, e é neste momento em que a vida pulsa.

Desse modo, acredito que a potência de vida e encantamento provocado pelo boneco possa vir justamente de seu caráter de "negatividade absoluta" de que fala Kleist, porém não pela possibilidade de executar gestos e movimentos livres das afetações impostas pela consciência e pela racio-

nalidade, e sim por conservar em si algo de sua qualidade material, de sua coisidade. Essa qualidade negativa do objeto o coloca no pólo oposto ao da vida, de maneira que quando um objeto é manipulado, cria-se uma zona de suspensão, um intervalo entre o real e o sugerido, em que a imaginação do espectador é convocada a atuar. Essa ambivalência provocada pela animação da matéria, da relação entre inanimado e animado, do ser e não ser, é capaz de disparar uma profusão de imagens que se multiplicam na imaginação do espectador, fazendo emergir todo o potencial sobre-humano do boneco, fazendo um boneco parecer mais vivo que muita gente. A graça não estaria, portanto, no boneco em si, mas no que ele provoca no espectador.

O que é vivo, o que se move por livre e espontânea vontade, pouco nos surpreende. Por isso mesmo, nos causaria muito mais espanto ver um cadáver movimentar-se do que uma pessoa viva e saudável. Do cadáver, e dos objetos inanimados, espera-se apenas o repouso, o descanso, a imobilidade.

Assim é o boneco, ou os objetos quando animados: como um cadáver inflado pelo sopro divino a saltar repentinamente de seu leito de morte. Ele se infla não da vida comum, cotidiana e ordinária à qual estamos acostumados, mas de uma vida ou-

tra, de natureza imaginativa e fantástica. É uma vida que depende do olhar humano, e não da ausência de consciência do objeto.

Dito de outra forma, o boneco, como um morto reanimado pelo “sopro divino” da manipulação, não imita a vida comum; ele encarna uma vida de outra ordem, desencadeada pela ação imaginativa do espectador sobre o objeto. Sua graça não está em ser livre de afetações, como queria Kleist, mas em nos fazer crer, ainda que por um instante, no inverossímil. É essa possibilidade de encantamento do boneco que desencadeia um devaneio sem limites sobre a própria vida, que o torna mais vivo que um corpo orgânico: não por falta de consciência, mas por excesso de significado.



3 COLEÇÃO DE NOTAS E IMAGENS

Figura 2. Brunê Foto: Wagner Cintra. 2025



Figura 3. Legião. Foto: Wagner Cintra. 2025

Impressões após despertar na madrugada

Ao acordar com um barulho durante a madrugada, vi, ao meu lado, uma figura de vestido comprido a abrir ou fechar a janela da sala. Era uma figura familiar, conhecida, porém distante. A familiaridade que senti por aquela figura permitiu que eu pudesse olhar com calma seus gestos tranquilos. Assim que me dei conta da estranheza da situação, um tremor gélido percorreu todo meu corpo. Tão logo isso aconteceu, a figura desmanchou-se em cortina, o gato pulou a janela e a brisa suave da madrugada continuou a soprar tranquilamente para dentro da sala.

Esse evento me fez ter a impressão de ter compreendido algo profundo sobre o teatro de animação. Algo tinha ali que era da natureza do movimento e da imaginação, tão fundamentais nesta arte. Como toda epifania vinda de sonhos ou da embriaguez, logo que o momento passou, me escaparam também todos os significados do que quer que aquilo pudesse carregar. Fico agora apenas com as vagas impressões desse evento: uma janela, um gato e uma ação. Tudo isso desempenhado por objetos ou elementos que não dependiam de atividade humana alguma — à exceção de mim, que observava. A ação do vento sobre a cortina, o barulho do gato pulando a janela, o frio que

adentrava a sala, a movimentação em conjunto desses elementos foram suficientes para mobilizar minha mente sonolenta a atribuir vida e sentido àqueles objetos, fazendo-a projetar uma imagem profunda no espaço. Embora o que se apresentasse à minha vista fosse a cortina movida pelo vento frio que adentrava a sala e o gato a pular a janela, não era vento ou cortina ou gato que eu via, tampouco era ilusão ou delírio, mas sim uma imagem distante, um sentimento profundo e, portanto, real, que foi evocado naquele instante.



Figura 4. Morte. Foto: Igor Erbert. 2025



Figura 5. Morte 2. Foto: Wagner Cintra. 2025



Figura 6. Bruné 2. Foto: Wagner Cintra. 2025

O babauzeiro - carroça de mamulengos

“O boneco é mais vivo que muita gente” - Carlos Gomide.

Conversei com Bruninn esses dias na vernissage de Cho sobre o espetáculo *O Babauzeiro*, que ele também foi assistir. Brunin chamou minha atenção para o termo “brincar de mamulengo” e me apontou algumas coisas importantes (que eu deveria ter anotado na hora e que agora esqueci). Tempos depois dessa conversa, essa questão voltou a me chamar a atenção, quando pude ver alguns mestres brincando no 9º Encontro de Mamulengos de São Paulo.

Sem sombra de dúvida, o público mais engajado em todas as apresentações eram os bêbados e as crianças. Alguns dos bêbados chegaram cedo de manhã e ficaram até as últimas apresentações. Era muito curiosa a maneira como eles participavam do espetáculo. Para começar, dificilmente ficavam sentados. O tempo inteiro havia algum deles levantando para xingar ou reclamar com os bonecos. Eles se levantavam, riam, vociferavam e iam até a frente da empanada para garantir que o boneco os estivesse vendo e ouvindo! Houve até quem tentasse importunar um dos bonecos e, não por falta de aviso, tomou logo uma paulada. O auge para os bêbados era nas cenas de transição, quando a banda de forró começava a tocar.

Eles se levantavam, dançavam sozinhos ou então tentavam puxar alguma mulher para dançar junto. Embora houvesse alguns excessos e suas atitudes gerassem algum incômodo ou inconveniência, era divertido vê-los brincar juntos com os bonecos. O mamulengo precisa disso!

Era uma interação tão genuína, que não era possível determinar o quanto aqueles sujeitos acreditavam que os bonecos eram vivos de verdade. Não parecia haver uma distinção entre a relação deles com os bonecos e com as demais pessoas. Nas cenas de bonecas grávidas, gritavam e juravam ser aquelas crianças os seus filhos. Era uma interação entre a brincadeira e o “de verdade”, uma fronteira entre teatro e vida impossível de delimitar. Fosse o que fosse, eles eram os melhores brincantes. A brincadeira borra as fronteiras entre real e imaginário, e quem melhor anda nesses domínios, como nativos, senão os bêbados (e as crianças)?

9º Encontro de mamulengo de São Paulo

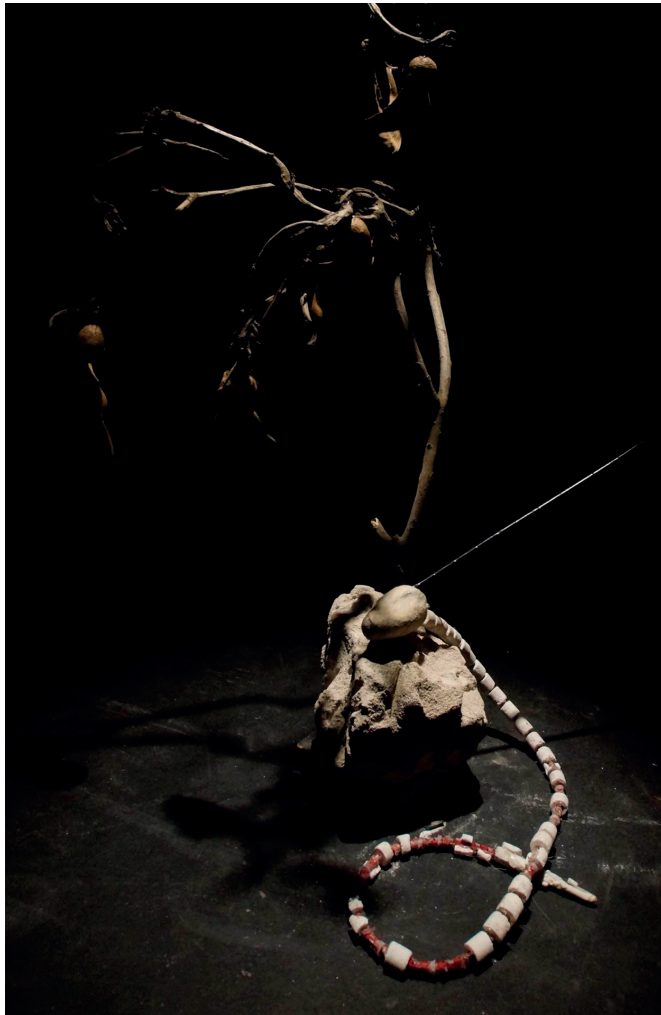


Figura 7. Serpente. Foto: Wagner Cintra. 2025

Passei a sexta-feira esculpindo a cabeça de um boneco com o mestre Tonho de Pombal, Cida Lopes, Shicó do mamulengo, Bibiu, Andreisson Quintela e outros. Aprender com os mestres tem algo de absorver os ensinamentos pela escuta das histórias contadas e pela observação atenta de seus gestos, muito mais do que receber uma orientação detalhada de como executar determinada tarefa. Boa parte da feitura do mamulengo foi permeada pelas conversas sobre a vida, pelas histórias de seus mestres, assim como por resenhas e brincadeiras que aconteciam ali mesmo na roda. Por mais que mestre Tonho dissesse que só ensinava técnica, havia naquela roda uma partilha que transcendia o ensinamento puramente técnico.

Ouvi-os contar sobre seus mestres, figuras pitorescas, quase míticas. Sempre que alguém contava um caso de algum mestre, a história era complementada por outro que sabia de mais algum detalhe da história. Eu seguia em silêncio, concentrado na minha tarefa, com os ouvidos abertos e os olhos atentos para flagrar como cada mestre entalhava sua figura. Gosto dessa coisa de tentar flagrar a maneira de manipular a ferramenta e o gesto que se faz com ela — sempre muito demarcado e preciso, quase como uma dança com as mãos.



Figura 8. Mestre Tomo de Pombal. Foto do autor. 2025



Figura 9. Mamulengo. Foto do autor. 2025

Sobre uma consciência de si no mamulengo

Tenho pensado na brincadeira do mamulengo e na maneira como o boneco aparece. Ele parece uma entidade, um ser dotado de vontade própria, como se sua existência, como se sua vontade e autonomia fossem algo intrínseco à sua própria natureza. O boneco em ação e em todas as suas atitudes parece não distinguir-se do humano. Então, é como se ele se igualasse ao humano, mesmo sabendo ser outra coisa. Em momento algum o boneco se julga inferior por sua condição de ser boneco; muito pelo contrário, tira vantagens e se vangloria disso. Há uma ambivalência em suas atitudes, em sua existência e modo de ser, onde coexistem, ao mesmo tempo, um reconhecimento de sua natureza material e uma indistinção para com o ser humano.

Sobre as possibilidades e limites do boneco

O processo de construção do boneco implica um universo de possibilidades para aquele objeto, assim como também impõe uma série de limitações: a escolha do material, a sua forma, o modelo de juntas que será utilizado para a articulação dos membros — tudo isso resulta num conjunto de movimentos e de ações que podem ou não ser desempenhadas pelo boneco. Essas escolhas defi-

nem não apenas sua aparência, mas também sua capacidade expressiva, tornando-se parte fundamental de sua essência e lhe confere uma espécie de “vontade”. Essa vontade manifesta-se, sobretudo, por aquilo que a matéria não permite fazer.

Muitas vezes, determinados movimentos são feitos pelo objeto à revelia de quem os manipula. Isso acontece por uma infinidade de fatores, mas que, de toda forma, fazem com que o objeto, a partir de sua materialidade, determine também muito do que é criado com ele.

Sobre a incompletude dos bonecos

Tenho pensado que o boneco, enquanto objeto, carrega em si uma incompletude, e é justamente essa qualidade de incompletude que lhe confere a potência de vir a ser algo mais. O boneco só se completa, de fato, quando manipulado em cena. É nesse instante que ele se completa — no espaço da brincadeira, do jogo. É somente ali que o boneco deixa de ser um objeto parcial, incompleto e se revela em toda a sua potencialidade.

Figura 10. Marionete. Foto do autor. 2025



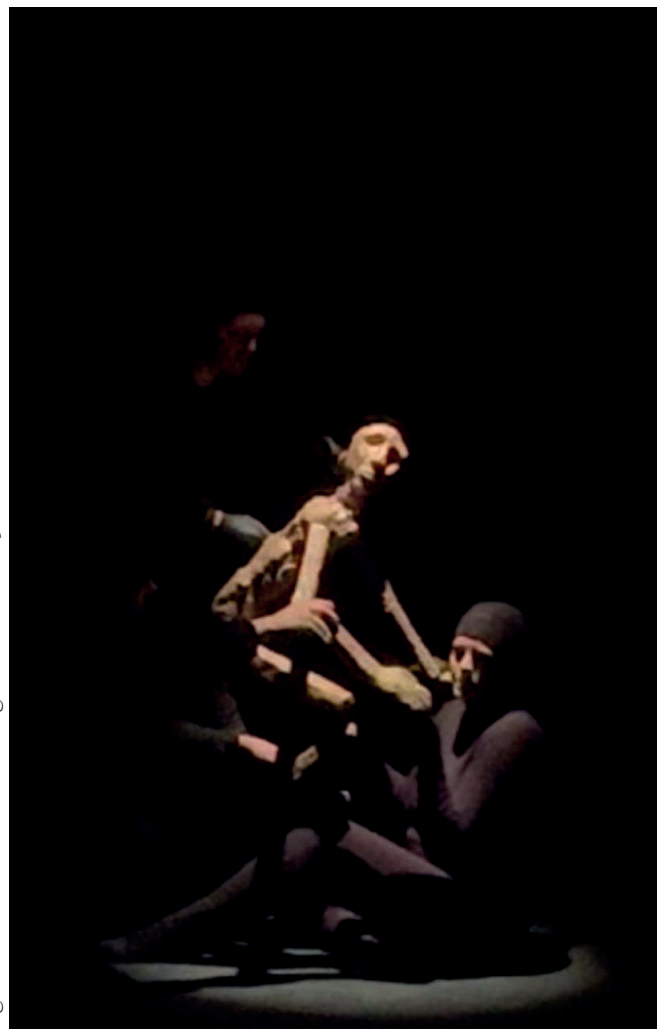
Figura 11. Boneco de mesa. Foto do autor. 2025



Sobre as quebras em Distopia

Tem uma coisa que fazemos no Teatro Didático da UNESP, que é uma quebra no ritmo das cenas que estamos construindo no espetáculo “*Distopias*”. Antes de iniciarmos a manipulação, há uma passagem de montagem da cena. E tudo isso à vista do público. Nós cantamos enquanto trazemos a mesa e a montamos, então pegamos o kraft e brincamos com ele, como que dizendo: olhem só, é papel kraft! Em seguida, deixamos o papel na mesa e nos afastamos. E então, escuridão. O foco de luz surge apenas na mesa. A partir daí, a cena começa e o objeto passa a ser manipulado. O público sabe o que tem diante de si, e ainda assim aquilo se transforma, ganha vida! Esse movimento, que parte da afirmação da concretude do objeto, de sua materialidade, de sua qualidade de objeto, estranhamente potencializa a dinâmica de manipulação, fazendo com que o efeito de ilusão de vida seja intensificado.

Figura 12. Bonecão. Foto: Wagner Cintra. 2025



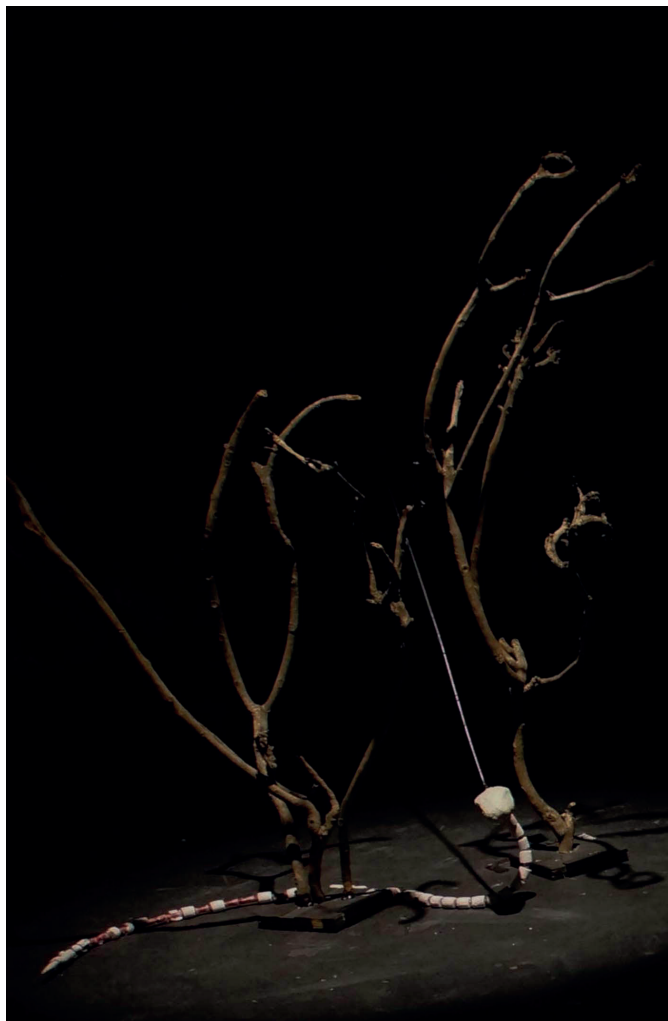


Figura 13. Serpente 2. Foto: Wagner Cintra. 2025

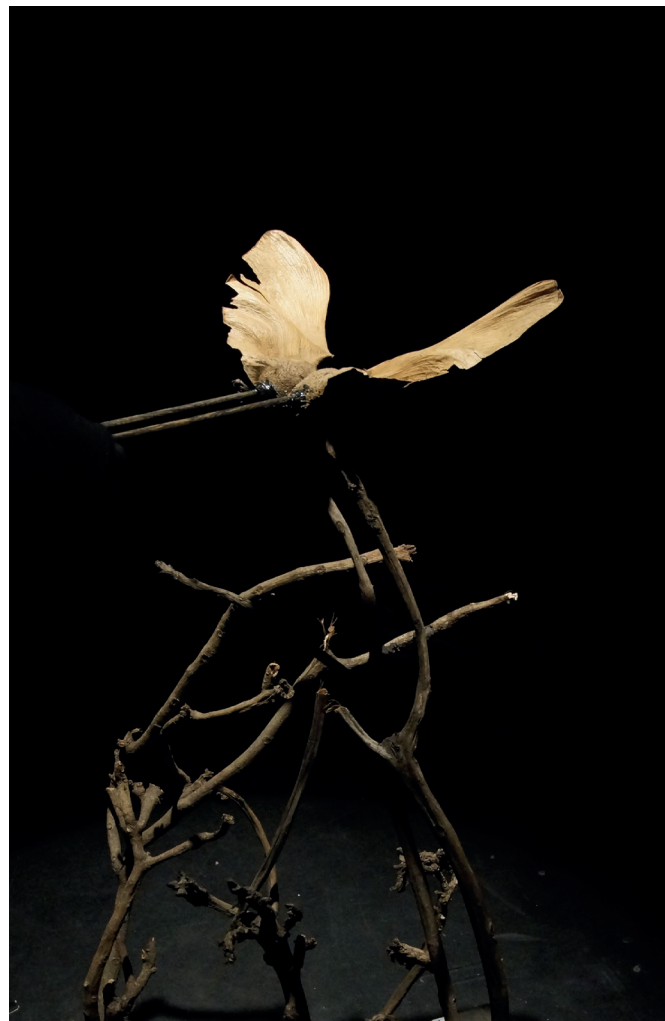


Figura 14. Pássaro. Foto: Wagner Cintra. 2025



Figura 15. Cena mesa. Foto: Wagner Cintra. 2025



Figura 16. Cena kraft. Foto: Wagner Cintra. 2025



Figura 17. Bonequinho 2. Foto: Wagner Cintra. 2025

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria de Abreu. **Teatro de formas animadas**. 1989. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/000709408>. Acesso em: 5 nov. 2025.

AMARAL, Ana Maria. O inverso das coisas. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 01, p. 012–024, 2005. DOI: 10.5965/2595034701012005012.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas. Máscaras, Bonecos, Objetos - Coleção Texto e Arte**. São Paulo: EDUSP, 2011.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BACHELARD, Gaston. **O Direito De Sonhar**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os Sonhos: Ensaio Sobre a Imaginação do Movimento**. 2. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes - selo Martins, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2003.

BALARDIM, Paulo. **Relações de vida e morte no teatro de animação**. Porto Alegre: Edição do autor, 2004.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo (o teatro popular do nordeste)**. São Paulo: Ed. Nacional, 1966. v. 332 Disponível em:

<http://bdor.sibi.ufrj.br/handle/doc/380>. Acesso em: 14 out. 2025.

BULCÃO, Marly. Bachelard: a noção de imaginação. **Reflexão**, Campinas, v. 28, n. 83/84, 2003. Disponível em: <https://periodicos.puc-campinas.edu.br/reflexao/article/view/3208>. Acesso em: 14 out. 2025.

CINTRA, Wagner. A marionete no espírito das vanguardas históricas (uma desculpa para falar de Tadeusz Kantor). **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 02, p. 201–216, 2006. DOI: 10.5965/2595034701022006201.

CINTRA, Wagner Francisco Araujo. **No limiar do desconhecido: reflexões acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

CINTRA, Wagner Francisco Araujo. Aspectos gerais acerca do objeto no teatro de Tadeusz Kantor. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 1, n. 29, p. 414–429, 2024. DOI: 10.5965/2595034701292024414.

COSTA, Felisberto Sabino Da. **A poética do ser e não ser: procedimentos dramaturgicos do teatro de animação**. São Paulo: EdUSP, 2016.

CRAIG, Edward Gordon. O ator e a supermarionete. **Sala Preta**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 101–124, 2012. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v12i1p101-124.

GROSS, Kenneth. **Puppet: An Essay on Uncanny**

Life. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

KLEIST, Heinrich Von. **Sobre o teatro de marionetas**, [S. l.], n. ACTO. Instituto de Arte Dramática, 1998.

LORCA, Federico Garcia. **Poemas E Pequeno Retábulo De Don Cristóbal**. 1. ed. Rio de Janeiro: Calibán, 2008.

MAETERLINCK, Maurice. Um teatro de Andróides. **Pitágoras 500**, Campinas, v. 3, n. 1, p. 88–92, 2013.

PIRAGIBE, Mário. Reflexões sobre o teatro de animação na contemporaneidade. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v. 2, n. 04, p. 189–204, 2007. DOI: 10.5965/2595034702042007189.

SANTOS, Fernando Augusto Gonçalves. **Mamulengo: um povo em forma de bonecos**. 1. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979. Disponível em: <https://bctb.eca.usp.br/obra.php?cod=18366>. Acesso em: 14 out. 2025.

SILVA, Lucas. A marionete como imagem da ilustração em Heinrich von Kleist: um retorno ao Über das Marionettentheater (1810). **Pandaemonium germanicum**, São Paulo, v. 26, n. 50, p. 74–94, 2023. DOI: 10.11606/1982-8837265074.



Figura 18. Papel Kraft. Foto: Wagner Cintra: 2025

