

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes- Campus São Paulo

RAPHAEL LEON DE VASCONCELOS

A formação do campo de pesquisas acadêmico de teatro de formas  
animadas no Brasil

SÃO PAULO

2022



RAPHAEL LEON DE VASCONCELOS

A formação do campo de pesquisas acadêmico de teatro de formas  
animadas no Brasil

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho- UNESP- como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciatura em Arte-Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra

SÃO PAULO

2022

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp.  
Dados fornecidos pelo autor.

V331f Vasconcelos, Raphael Leon de, 1992-  
A formação do campo de pesquisas acadêmico de teatro de  
formas animadas no Brasil / Raphael Leon de Vasconcelos. – São  
Paulo, 2022.

79 f.

Orientador: Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra  
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro)  
– Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto  
de Artes

1. Teatro de animação. 2. Teatro de bonecos. 3. Teatro de  
máscaras. 4. Teatro de fantoches. 5. Teatro na educação. I. Cintra,  
Wagner Francisco Araújo. II. Universidade Estadual Paulista,  
Instituto de Artes. III. Título.

CDD 791.53

Bibliotecária responsável: Fabiana Colares - CRB/8 7779

RAPHAEL LEON DE VASCONCELOS

## **A FORMAÇÃO DO CAMPO DE PESQUISAS ACADÊMICO DE TEATRO DE FORMAS ANIMADAS NO BRASIL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciatura em Arte Teatro.

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado em 17/02/2022

### **Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Wagner Francisco Araújo Cintra  
UNESP- Instituto de Artes- Orientador

---

Prof. Dr. Vinicius Torres Machado  
UNESP- Instituto de Artes- Membro da Banca Avaliadora

Agradecimentos,

Simplesmente não tenho palavras para agradecer a todos aqueles que me ajudaram a realizar esse trabalho e o curso de Arte-teatro na Unesp. Com receio de acabar omitindo algum nome, não pretendo descrever pessoa por pessoa, mas saibam que todos vocês moram em meu coração. Assim dedico o trabalho à minha família, aos meus professores, aos colegas de sala e todos os que tiveram presentes durante essa minha trajetória.

## RESUMO

VASCONCELOS, Raphael Leon de. A formação do campo de pesquisas acadêmico de teatro de formas animadas no Brasil. 2022. 79 fls. Trabalho de Conclusão de Curso (licenciatura em Arte-Teatro)- Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2022.

Este trabalho possui como principal objetivo compreender a formação de um Campo de pesquisa acadêmico brasileiro sobre o Teatro de Formas Animadas e como ele atua no sistema de artes e na presente sociedade. Trata-se de um processo histórico em que a categoria “Teatro de Formas Animadas” é criada e analisada como um objeto de estudo gerando uma produção científica. Essa produção possui regras e especificidades socialmente construídas para serem validadas e assim serem aceitas por toda uma comunidade. Esse tipo de conhecimento não é o único que existe, mas é importante reconhecer o seu lugar nesse mundo. Contrariando uma perspectiva que considera que os acadêmicos encontram-se totalmente apartados do mundo que analisa, o trabalho pretende mostrar a sua importância para a remodelação do teatro de animação nos anos 60/70 e os mecanismos necessários para a sua perpetuação, como a existência de instituições especializadas que permitem o encontro desses estudiosos e a divulgação de suas teorias. A Academia influencia a sociedade e também é influenciada por ela. Tal complexidade é necessário ter em mente ao se analisar todo esse processo de sua constituição. Um processo que não termina em um ponto específico da história e que permanece ativo produzindo textos e conhecimentos até os dias de hoje.

**Palavras-chave:** Teatro de Formas Animadas; Pesquisa Acadêmica; Ensino Superior; Congressos; Festivais.

## Resumen

El objetivo principal de este trabajo es comprender la formación de un campo de investigación académico brasileño sobre el teatro de Formas Animadas y como actúa en el sistema de las artes y en la sociedad actual. Es un proceso histórico en el que se crea y analiza la categoría “Teatro de Formas Animadas” como objeto de estudio generando una producción científica. Esta producción tiene reglas y especificidades socialmente construidas para ser validadas y así aceptadas por toda una comunidad. Este tipo de conocimiento no es el único que existe, pero es importante reconocer su lugar en este mundo. Contrariamente a una perspectiva que considera que los académicos están totalmente desvinculados del mundo que analizan, el trabajo pretende mostrar su importancia para la remodelación del teatro animado en los años 60/70 y los mecanismos necesarios para su perpetuación, como la existencia de instituciones que permitan la reunión de estos estudiosos y la difusión de sus teorías. La Academia influye en la sociedad y también es influenciada por ella. Es necesario tener en cuenta tal complejidad al analizar todo este proceso de su constitución. Un proceso que no termina en un punto específico de la historia y que se mantiene activo produciendo textos y conocimientos hasta el día de hoy.

**Palabras-clave:** Teatro de Formas Animadas; Investigación Académica; Enseñanza Superior; Congresos; Festivales.

## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	7
<b>1. Discussão e debates antes da formação do campo de Estudos de Formas Animadas</b> .....	14
1.1. Brasil e a formação de uma Cultura Nacional.....	14
1.2. A origem pedagógica do teatro de animação brasileiro.....	18
1.3. Estudos sobre folclore e a cultura popular.....	25
1.4. A sistematização dos estudos sobre a animação.....	27
<b>2. A origem e a conformação do Campo de Estudos de Teatro de formas Animadas</b> .....	29
2.1. Marcos de uma transição para o moderno teatro de animação brasileiro.....	29
2.2. Os primeiros grupos profissionais do teatro de animação.....	31
2.3. Instituições e lugares especializados sobre animação.....	34
<b>3. Linhas de Pesquisa e Produção Teórica</b> .....	47
3.1. Sobre a trajetória do estudo do teatro.....	47
3.2. Debates e discussões presentes no campo do teatro de animação.....	50
3.3. Espaços conquistados no ensino superior.....	52
<b>Conclusão</b> .....	58
<b>Referências</b> .....	66
<b>Anexo</b> .....	72

## Introdução

O presente trabalho possui como objetivo principal compreender o processo de formação do Campo de estudos acadêmicos sobre a área do teatro de animação no Brasil e como ele atua para a divulgação e criação do conhecimento. Trata-se de conhecer a sua história e as características que o define. Cabe, portanto, realizar uma definição sobre o que se entende pelo conceito de Campo. Este está associado a um espaço social de afirmação de posições e a um conjunto de práticas que garantam a sua relativa autonomia com instituições próprias<sup>1</sup>. Assim, podem ser consideradas marcas desse Campo o conjunto de Congressos, Simpósios, revistas especializadas, profissionais especializados, bibliografia específica, disciplinas na graduação e pós-graduação, entre outras que fazem com que a arte da animação seja destacada dentre as demais. Embora pertença ao campo maior do Teatro, é possível perceber que o teatro de animação conseguiu forças o suficiente para se registrar como uma área que possui as suas particularidades e isso permite um maior dinamismo no que concerne a produção de conhecimento.

Delimitar o objeto de pesquisa é também indicar os seus limites. É preciso levar em consideração que a produção do conhecimento não se dá apenas sob uma lógica acadêmica. Na tradição popular dos mamulengos, por exemplo, nem sempre os praticantes estão vinculados a alguma instituição para a transmissão de saberes. Normalmente são os próprios mestres (pessoas mais experientes) que, oralmente e na prática, ensinam a geração mais nova. Ainda que essa forma seja perfeitamente válida para a produção de uma excelente obra de arte e que tenha sido o principal meio de propagação do aprendizado desde os tempos da Colônia, tal prática não será aprofundada no presente trabalho por se afastar do objeto principal de pesquisa.

Isso não significa que haja uma completa ausência da análise dessas formas de propagação do saber. O Campo Acadêmico apresenta a sua autonomia, mas também se vincula a diversas áreas da sociedade, inclusive a dos saberes populares. Tácito Borralho, por exemplo, é uma referência importantíssima sobre o estudo do Boi no Brasil, contendo um rico panorama de estudos sobre essas festividades e as técnicas de manipulação. As dissertações e teses podem investigar os diversos traços da cultura não se restringindo apenas a assuntos considerados estritamente acadêmicos (como se houvesse a possibilidade de haver algo estritamente acadêmico).

Não se pode deixar de mencionar a importância dos festivais, que nem sempre são compostos por universitários, na construção de espaços próprios. Estes também são locais de

---

<sup>1</sup> Esse conceito de Campo foi desenvolvido a partir dos trabalhos de Pierre Bourdieu. Para compreendê-lo, podem ser citadas as seguintes obras: “O poder simbólico” (1989), “Os usos sociais da ciência” (2004) e a coletânea de textos “Escritos de Educação” (2010).

reunião em que se proliferam diversas técnicas e formas de conceber as apresentações teatrais. Neles também podem haver inovações e a alteração dos objetos de estudos também alteram o próprio trabalho dos pesquisadores. Percebe-se uma relação bastante intrínseca entre esses ambientes. O Campo sofre alterações do “mundo afora” e que, por isso, nada mais equivocado do que considerar que o acadêmico vive em uma “torre de marfim” analisando a realidade sem dela fazer parte. Pela mesma razão, há que se reconhecer também o fato que os próprios pesquisadores de animação podem contribuir para as mudanças no sistema de Artes. As reflexões dadas em livros, dissertações, teses, artigos e congressos podem contribuir para que os próprios artistas repensem o seu fazer. A presente pesquisa procura evidenciar toda essa relação complexa que é dada entre o Campo Acadêmico e o seu entorno. Uma relação que ainda é mais presente se pensarmos que os doutores nessa área não costumam deixar de realizar o seu trabalho artístico mesmo quando ingressam na docência de alguma universidade.

Muitos festivais incorporam congressos e espaços de debates em que são trazidas pesquisas acadêmicas e reflexões filosóficas. Simpósios e palestras fazem parte de divulgação de saberes que podem extravasar para além dos muros universitários. Além do mais, são pontos de encontro entre pesquisadores, artistas e pessoas interessadas que são capazes de gerar pontes que apenas fortalecem as diversas áreas. A arte da animação teve fortes contribuições advindas da Academia fazendo com que se inaugurasse toda uma concepção de espetáculos e a própria arte fez com que os pesquisadores repensassem o seu fazer.

Para estudar tal relação, realiza-se uma análise histórica com o uso de fontes primárias, de textos acadêmicos que tratam sobre o desenvolvimento dos estudos e outras publicações da área. Não se pode ignorar a importância de revistas como a Mamulengo e a Móin-Móin no trato das formas animadas. Elas são as principais formas de divulgação de teoria sobre a arte da animação e são essenciais para qualquer pesquisa relacionada a esse campo da arte. Para além dessas que são especializadas, foram analisadas também os Cadernos de Teatro, uma publicação do grupo “O Tablado” e que foram recentemente digitalizadas e disponibilizadas para o acesso público. A sua fundadora foi Maria Clara Machado, que tem uma vasta produção envolvendo o teatro infantil. Como, principalmente em seu início, a animação estava envolvida a um universo lúdico da criança, é possível encontrar textos e reflexões presentes nesta revista. Além do mais, a revista surgiu em 1956 e o seu último número foi em 2007, ou seja, ela possui uma ampla abrangência de tempo histórico percorrendo diversas fases da história do teatro brasileiro. Isso é importante para se obter um panorama das mudanças das discussões sobre animação.

Foram privilegiadas, também, as notícias de jornais que relataram a presença do Campo de estudos acadêmicos sobre animação. Eles foram obtidos a partir das digitalizações proporcionadas

pela Hemeroteca Digital Brasileira, um órgão oficial que visa a divulgação de um amplo acervo da imprensa guardada pela Biblioteca Nacional<sup>2</sup>. Esse acervo constitui um valioso recurso para quem procura investigar sobre o passado e fornece dados de extrema relevância para o presente trabalho. Nele foi possível encontrar referências de festivais já realizados, peças que chamaram atenção da crítica, propagandas de livros publicados, cursos sobre manipulação de bonecos e objetos e iniciativas culturais destinadas à preservação e divulgação das artes relacionadas à animação. Ao longo do século XX, a imprensa noticiou diversas reportagens sobre a arte da animação trazendo informações que não merecem ser desprezadas. Elas constituem um arcabouço que contribui para a compreensão de como o Campo se formou e de como ele atua nesse mundo.

Também foi realizada uma listagem de dissertações e teses que as universidades produziram na área do teatro de animação. Essas publicações são frutos de pesquisas realizadas a partir de critérios de cientificidade que ajudam a alimentar o entendimento que a sociedade possui sobre um determinado tema. Isso constitui como a principal atividade dos programas de pós-graduação e que sustentam, em grande parte, a existência de um Campo de estudos autônomo. Por isso, a enorme importância da conquista dos espaços universitários pelos artistas do teatro de animação.

Tal produção teórica não pode ser realizada levando em consideração somente a intuição; esta deve ser pautada por fontes primárias e documentações. Esses são os pilares de toda pesquisa acadêmica séria. O presente trabalho de conclusão de curso, portanto, é uma investigação histórica sobre o processo de formação do Campo acadêmico procurando realizar um levantamento de algumas fontes, documentos, livros, artigos, textos e acontecimentos que contribuem para a compreensão desse processo. Os capítulos foram organizados, de tal modo a percorrer uma linha do tempo que vai desde as primeiras discussões sistematizadas em torno da área até contemporaneidade, no século XXI.

No primeiro capítulo, são apresentados alguns dos escritos e debates que estiveram presentes antes da consolidação de um Campo propriamente dito. As terras do Brasil foram marcadas por diversas expressões de manipulação da matéria. Há uma longa tradição de teatro popular que, embora rica, não foi devidamente bem estudada e que remonta desde o período colonial. É possível pensar nas festas de cunho religiosos, na arte do ventríloquo, dos bonecos de apresentações de ruas e muitos outros que configuram o campo da animação. No entanto, a sistematização dos primeiros debates sobre teatro de animação no Brasil foram dadas apenas nos anos 30/40 do século XX a partir de uma perspectiva voltada sobretudo para a educação de crianças. Essa primeira etapa foi muito marcada pelo ideário da Escola Nova (um projeto pedagógico que conseguiu se inserir nos meandros do poder público no Brasil) e pelas oficinas dadas pela Sociedade Pestalozzi do Brasil. Os

---

2 O seu acesso pode ser dado no seguinte link: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

cursos dadas por essa instituição formaram uma geração de artistas e educadores que contribuíram para que realizasse festivais próprios e publicações. Esse momento contribuiu para que se pudesse abrir todo um cenário nos anos 60/70 de profissionalização da animação e de reflexões estéticas.

O segundo capítulo demarca justamente esse período em que se procura realizar uma análise crítica do teatro estabelecido até então. A animação estava bastante vinculada à manipulação do boneco em uma vertente educativa e moralizante. A partir da formação de espaços na Academia e de novas companhias profissionais de teatro de animação, foram incorporados novos pensamentos e maneiras de se conceber esse tipo de arte. Essa história começa com a manipulação do boneco, mas não fica restrito a somente ele. Outros materiais começam a entrar em cena, de tal modo que o termo “teatro de bonecos” fica um tanto limitante para as experiências apresentadas e, aos poucos, começa a ganhar maior força o termo “teatro de formas animadas”. Nesse processo, outros públicos para além das crianças passam a ser convidados para ver os espetáculos. As peças poderiam evocar temas alegres e também poderiam discorrer sobre os perigos da era atômica. Nesse momento, houve, nos espetáculos, uma exploração de uma diversidade maior de assuntos e surgem pesquisadores que passam a investigar e debater especificidades desse tipo de teatro. Começa-se haver discussões filosóficas sobre o lugar da representação no teatro de animação, estudos antropológicos envolvendo formas de manipulação em diversos cantos do mundo, reflexões sobre o uso de marionetes em projetos educativos patrocinados por Estados Nacionais e muitos outros. Toda essa pesquisa pode ser fomentada através de instituições especializadas que também surgem nessa época, como a ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos) e a UNIMA- Brasil (União Internacional de Marionetes) e através dos espaços conquistados no ensino superior.

Destaca-se nesse processo todo o trabalho de Ana Maria Amaral tanto no que concerne a sua produção como artista como também como acadêmica. Considerada por muitos como a mãe do novo teatro de animação, ela foi responsável por diversos espetáculos inovadores, publicações que circularam pelo mundo da arte e pela organização das disciplinas sobre animação ensinadas na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. A partir disso, novos profissionais passaram a emergir nesse cenário dando continuidade a todo esse processo.

Também não se pode ignorar a importância da UFMG para o grupo Giramundo Teatro de Bonecos. Esse contato com o ambiente universitário permitiu que a companhia tivesse um outro desenvolvimento. Esse é um exemplo do quanto pode influenciar as discussões da Academia sobre o próprio fazer artístico. A investigação científica não apenas concebe o mundo como um objeto a ser investigado, mas também ajuda a moldá-lo. Os anos 60/70 fizeram parte de todo um processo de investigação e de um modo diferente de conceber a animação brasileira.

Foi nesse período que as características que definem a existência de um Campo passaram a

ser consolidadas. Era necessário um lugar para a formação de pessoas especializadas (como as disciplinas nas faculdades), espaços para a divulgação desse conhecimento produzido (como as revistas) e locais de encontro onde pudessem ser debatidas as ideias e conceitos criados (como os congressos). Para a existência desse Campo, não basta apenas surgir uma série de intelectuais dispostos a realizar estudos, mas também mecanismos que assegurem a sua própria reprodução dentro da sociedade.

E, por fim, o último capítulo possui como objetivo mostrar os frutos de pesquisas e debates surgidos a partir da formação desse Campo do Teatro de animação. É importante destacar que a área de estudos para continuar existindo precisa estar em constante processo de transformação. Ela não pode parar de agir caso queira permanecer na sociedade. Assim, a divulgação de artigos, dissertações e teses ocupam um espaço importante na própria conformação dessa estrutura para que se continue a expandir. Esta não se dá sem nenhum tipo de conflito ou empecilho. Ainda existem diversos desafios que se impõe para o pleno desenvolvimento da área. A ausência de profissionais especializados, por exemplo, fez com que a ideia de realizar uma habilitação em formas animadas não conseguisse ser aprovada na Escola de Comunicação e Arte da USP. Essa recusa foi dada em 1995, uma data não tão distante. Embora já seja possível afirmar a existência de uma área autônoma para a discussão da animação, ainda não há doutores em quantidade suficiente para se ampliar tanto quanto se deseja. Torna-se, portanto, constante a luta para a sua permanência.

A Academia Brasileira possui um volume de publicações que são importantes para a constituição dos estudos sobre a animação e que não podem ser desprezados. Uma análise histórica pode evidenciar documentos, fontes e obras que estavam um tanto apagadas pelo tempo. Trata-se de não ignorar as produções antigas como se elas fossem meramente ultrapassadas e de reconhecer as potencialidades nesses escritos. Atualmente vive-se em uma sociedade que valoriza demasiadamente a busca pelo novo, como se apenas este pudesse dar as melhores respostas para a sociedade. Assim, muitas tradições de pensamento acabam sendo rapidamente ignoradas sem que houvesse um devido esgotamento ou uma análise crítica mais profunda (SCHWARCZ, 2001). A análise da produção teórica visa situar o pesquisador em seu contexto temporal para justamente compreender a sua importância e como isso afeta os demais em suas próprias produções. Trata-se de compreender os diversos mecanismos e ferramentas que compuseram todo esse universo.

A conquista desse espaço é importante também pelo fato da arte da animação ter sido associada por muito tempo como uma arte menor, como se fosse apenas um entretenimento para as crianças não possuindo tanto valor artístico ou que apenas fosse pertencente a uma tradição folclórica entendido muitas vezes como algo inerte. Levou algum tempo para que essa concepção estereotipada perdesse força, no entanto ainda hoje é possível encontrar comentários depreciando

esse tipo de teatro. Os cursos técnicos de atuação pouco desenvolvem outras práticas de teatro para além de uma perspectiva stanislavskiana. O teatro de animação ainda carece de incentivos e é acossado por uma certa visão de senso comum que o rebaixa.

Isso também está associado à própria trajetória histórica dos estudos sobre as artes cênicas no Brasil. Ainda que o chamado processo de modernização do teatro dos anos 40 comece a incluir aspectos da visualidade como a iluminação cênica e uma cenografia especializada, os críticos que contribuíram para a formação de escolas profissionais estavam muito mais orientados para o trabalho do teatro de ator e de sua direção. Além do mais, a própria escrita da história do teatro focou-se, por muito mais tempo, na dramaturgia do que os outros elementos que compõem a cena. Foi necessário um longo tempo e pesquisa para tornar mais complexo esse cenário. A influência do teatro de animação no ensino superior certamente contribuiu para esse horizonte mais vasto e rico sobre o próprio fenômeno teatral. Ocupar esse espaço também constitui como um processo de auto-valorização da animação. É indicar que possui as suas especificidades e que também é capaz de ser um importante objeto de estudo e de divulgação de saberes.

Isso contribui para a formação cada vez mais intensa de contatos, inclusive, internacionais. Em cada país, é criada uma rede sistematizada de conhecimento que passa a interagir com outras, ultrapassando os limites das fronteiras nacionais. Assim, debates passam a circular com maior frequência e notícias do outro lado do mundo podem interferir no próprio entendimento sobre a animação. O estudo do teatro de sombras indiano ou a manipulação de bonecos no oriente, por exemplo, podem ser de extrema relevância para que artistas e pesquisadores repensem formas de espetáculos. Publicam-se artigos, textos e revistas que podem fornecer diferentes perspectivas e congressos internacionais podem dar uma dimensão mais ampla de um determinado fenômeno. Deve-se levar em consideração também, os programas de intercâmbio que ajudam a trazer reflexões de outros lugares. Pode-se citar a importância da viagem de Ana Maria Amaral aos Estados Unidos que a levou conhecer o grupo Bread and Puppet ou a bolsa de estudos de Valmor Beltrame que o levou a conhecer o Grupo Gioco Vita e aprofundar os estudos sobre o teatro de sombras. Os campos acadêmicos de distintos continentes trocam informações entre si contribuindo para a criação de um cenário muito mais profundo. Perceber esses contatos é importante para a compreensão do funcionamento do mundo acadêmico.

Ao mesmo tempo em que existe essa comunicação internacional da ciência não se pode ignorar as dimensões regionais em que o conhecimento é produzido. Existe todo um ambiente em que o ensino superior está submetido no Brasil. Para um melhor desenvolvimento nessa área, torna-se necessário efetivar contratações de professores-doutores, garantir bolsas para pesquisas, abrir mais vagas para a graduação e pós-graduação, assinar parcerias com outras universidades, ter uma

política editorial forte para a divulgação de pesquisas na universidade, entre outras coisas mais que exigem do poder público um maior esforço. O número de faculdades e o investimento que o Estado concede à educação e pesquisa impacta diretamente na quantidade e nível da produção acadêmica.

O país também possui uma história com um passado colonial em que não foi desenvolvido um sistema de educação de terceiro grau. Para os que desejavam exercer uma profissão liberal era necessário viajar para a Europa. Isso permaneceu mesmo após o processo de independência, ao longo de todo o século 19 e início do 20. Ainda que houvesse instituições de fomento à pesquisa sobre temas brasileiros já na época do Império como o IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro), demorou para que houvesse uma tradição acadêmica universitária.

Há toda uma situação geopolítica de uma nação que por muito tempo não se envolveu nas suas próprias questões culturais por entender que a civilização apenas poderia ser encontrada no continente europeu. Assim, muitos possíveis objetos de estudos foram negligenciados como aspectos da cultura popular. Isso devido a condição periférica que o país ocupa neste mundo. Em contraste, os países do centro do sistema capitalista investiram bastante em estudos sobre os traços de suas próprias nações. Certos temas estão começando a ser explorados apenas agora, no período mais recente, na curta trajetória do ensino superior no Brasil.

Assim, o presente trabalho de conclusão de curso pretende ser mais uma pequena contribuição na área visando identificar os principais marcos de sua constituição e as linhas de pesquisa surgidas nesse processo. O Objeto principal da pesquisa que se apresenta é o processo de formação desse campo de estudos sistematizados sob uma lógica acadêmica de produção científica. Em um mundo em que são criadas diversas narrativas com pouco rigor analítico, torna-se fundamental elucidar as engrenagens que compõem a criação de um conhecimento crítico e que é pautado por critérios para a explicação da realidade.

## 1. Discussão e debates antes da formação do campo de Estudos de Formas Animadas

### 1.1. Brasil e a formação de uma Cultura Nacional

O Brasil possui uma longa e vasta tradição de teatro de formas animadas que rememora desde os tempos coloniais até os dias atuais com uma pluralidade imensa de grupos que pesquisam diversos métodos para as suas apresentações. A animação está presente em diversas tradições populares como o Bumba-meu-boi, o Folia dos Reis e as brincadeiras do Cavalo Marinho. Pode-se citar também o teatro de Bonifrates a qual constituiu um diversão popular entre os séculos XVIII e XIX<sup>3</sup> e inúmeras outras modalidades de teatro de bonecos como os Burattini, que vieram da prática de imigrantes italianos no Rio Grande do Sul; o Kasperle, proveniente de uma tradição alemã em Santa Catarina e o Mamulengo, que se destaca principalmente (mas não só) na região nordeste do país (AMARAL, BELTRAME, 2013, p.397- 398). Também é digno de nota, a existência de esculturas articuladas que foram bastante presentes no Barroco de Minas Gerais. Além disso tudo, não se pode ignorar a importante presença de diversas companhias de teatro de marionetes da Europa que vieram para o Brasil para apresentar a sua arte.

No entanto, apesar dessa longa história, a formação de um campo de pesquisas acadêmicas na área ocorreu de forma tardia se comparada ao teatro de atores. Demorou um tempo para que o Brasil começasse a consolidar uma área de estudos e análises a qual pudesse sistematizar e produzir reflexões sobre a arte sob um ponto de vista científico. A intenção da presente pesquisa é compreender o estado da arte desse campo de pesquisa buscando entender as suas particularidades e características próprias que moldam o seu estudo. Para isso, é importante analisar o modo como se deu o seu surgimento, que envolve a criação de espaços especializados em pesquisa e na divulgação do seu saber como disciplinas na graduação e na pós-graduação e revistas para a publicação de artigos acadêmicos.

O processo de constituição da nação brasileira deu-se a partir do tensionamento entre as elites locais e as elites metropolitanas. Ainda que houvesse um processo de ruptura político, não se questionou radicalmente as posições econômicas a qual as terras do Brasil estavam inseridas dentro de todo um sistema comercial mundial. Mesmo após a independência, o Brasil continuou exercendo

---

3 Em sua obra datada de 1932, o historiador Luis Edmundo analisa em um capítulo inteiro sobre essa categoria de teatro descrevendo-o a partir de três categorias de classificação: “o grupo que se pode chamar de títeres de porta, improvisado espetáculo vivendo apenas do ébulo espontâneo dos espectadores de passagem, o dos títeres de capote, ainda mais rudimentar que o primeiro, embora mais popular e mais pitoresco, e, finalmente, o dos títeres de sala, este último já em franca evolução para o teatro de personagens vivas e com ares gentis de pálios de comédia” (EDMUNDO, 1932, p.389).

um papel de exportador de matérias-primas e importador de elementos industrializados. A mesma estrutura considerada arcaica de latifúndio escravista monocultor sustentava as modernas fábricas europeias. Portanto, a economia brasileira apenas pode ser compreendida a partir de uma relação de permanência da dependência com o centro capitalista, mesmo com o fim do status de colônia. Isso porque, apesar da burguesia local não assumir o papel de protagonista das relações produtivas, ela consegue extrair benefícios da forma como está instaurada a economia. Não se trata de dizer que a economia brasileira permanece colonial ou que possui traços de feudalidade que merecem ser superados por uma revolução burguesa como pensavam os marxistas de uma vertente estruturalistas. Essas relações de dependência são históricas e devem ser analisadas a partir da experiência concreta levando em consideração as especificidades de cada época. Ruy Mauro Marini possui uma preocupação em debater as diversas etapas desse processo, como o domínio das metrópoles da Península Ibérica, o da Inglaterra no século XIX e sobre a nova conjuntura no século XX. Este que foi o seu principal objeto de estudo e que também é caracterizado por uma multiplicidade de fatores (MARINI, 2017, p. 52-53).

Assim, a elite nacional se enxerga culturalmente mais próxima aos ambientes do centro do capitalismo do que o do seu próprio povo. As manifestações populares passam a ser vistas como bárbaras ou como elementos a serem superados pela marcha do progresso. Progresso esse que é conduzido pelos avanços tecnológicos europeus ou norte-americanos (SCHWARZ, 1992; 2001).

Mesmo quando o elemento indígena foi retomado no romantismo como parte integrante da gênese do povo brasileiro, este possuía traços estilizados que se assemelhavam muito mais ao cavaleiro medieval com seus códigos de honra e de conduta. Além do mais, este indígena era apenas valorizado quanto passado e não quanto presente (ALMEIDA, 2010). No século XIX foram montadas diversas campanhas contra a população aborígine e políticas estatais que visavam à assimilação. Processo de assimilação esse que também estava orientado para outras populações como os negros. No quadro “A Redenção de Cam”, Alphonsus Guimarães celebrava o “embranquecimento” da população a partir de políticas de imigração e miscigenação (SCHWARCZ, 1993).

O regional também deveria estar submetido a uma ideia única de pátria. Homogeneização era a palavra-chave para se compreender o que era proposto como Estado Nacional. Assim as tradições populares eram compreendidas como empecilhos para a modernização encabeçada por uma elite que enxergava a cultura europeia como modelo. É preciso notar que isso se deriva de uma relação de dependência econômica que a América Latina está inserida. Em outros cantos da Europa, a cultura popular foi valorizada no processo de constituição do Estado Nacional justamente por se diferenciar dos seus vizinhos. A recompilação de contos tradicionais realizados pelos irmãos

Grimm, a celebração de festas típicas e até mesmo a exaltação de eventos e momentos do passado como a Idade Média e a Antiguidade<sup>4</sup> foram características do nacionalismo de povos europeus. O folclore brasileiro, contudo, foi tachado de algo retrógrado, a-histórico e que não possuía a capacidade de transformação sendo, portanto, imutável. Assim, não resistiria às mudanças da sociedade e, no máximo, deveria ser preservado como uma espécie de curiosidade para as gerações futuras<sup>5</sup>.

Ao longo do século XX, houveram diversas iniciativas de valorização da cultura nacional, como por exemplo, a missão etnográfica realizada por Mário de Andrade na Secretaria de Cultura de São Paulo. A partir das viagens organizadas pela missão foram recolhidos diversos artefatos que não eram considerados como pertencentes da Alta Cultura e restabeleceu-se o conceito de patrimônio imaterial. Tratava-se de um momento histórico em que o Estado brasileiro firmou-se com maior força na sociedade a partir de um projeto nacional desenvolvimentista com bases industriais. O governo esteve mais presente no cotidiano da população com um projeto de modernização que consistia em uma valorização da ideia de brasilidade e do patrimônio cultural das terras da nação. O nacionalismo passou a ser um sentimento incentivado pelas instituições governamentais tornando um instrumento para a efetivação de políticas e para a consolidação do país<sup>6</sup>.

Tal postura conflitava com os interesses de capitalistas estrangeiros e de políticas conservadoras como os filiados à UDN (União Democrática da Nação) que possuía uma defesa do livre-mercado e contra a interferência do governo nas questões econômicas. Assim, houveram muitas ações a fim de tensionar esse tipo de projeto como a deposição de Vargas em 1945, a tentativa de golpe que foi frustrada pelo suicídio de Vargas em 1954, a adoção do parlamentarismo em 1961 e o Golpe Civil-Militar de 1964.

Esta é uma fase da história brasileira em que a esquerda buscava, principalmente, uma

---

4 Basta recordar a importância que as pinturas de Jacques-Louis David do neoclassicismo teve para a Revolução Francesa por justamente reivindicar os valores de honra e dignidade de uma suposta tradição romana.

5 Esse foi o momento dos chamados gabinetes de curiosidades, que tinham como intuito colecionar objetos considerados exóticos. Diversos materiais indígenas foram coletados a partir da perspectiva que suas culturas estariam fadadas à extinção. Além do mais, seria uma forma de compreender as origens e a evolução do ser humano como se todos tivessem um mesmo início em comum e que confirmava a suposta superioridade da civilização europeia. Houve um longo processo para que a antropologia transformasse essa visão de coleção e pudesse estudar a partir de outros postulados (RIBEIRO, VON VELTHEM, 1992).

6 É necessário recordar que mesmo no início do século XX, o Brasil não estava totalmente coeso havendo regiões que possuíam sentimentos separatistas e com força militar o suficiente para tensionar a hegemonia do governo central. A revolta de São Paulo de 1932 foi um exemplo de tal postura. Sob o pretexto de não haver uma constituição, as elites paulistas proclamaram o governo federal como ilegítimo. Para evitar riscos de fragmentação da nação, para além das forças das armas, foi necessário um projeto cultural levado a cabo pelo rádio e por outros aparatos que pudessem divulgar um sentimento de pertencimento a uma mesma coletividade apesar das diferenças. A cerimônia da queima das bandeiras estaduais realizadas em 1937 foi um exemplo simbólico desse processo de unificação do país (OLIVEN, 1986).

soberania nacional frente ao imperialismo estrangeiro. Mesmo comunistas defendiam uma aliança tática com a burguesia nacional para que fossem incrementadas as forças produtivas a fim de romper com os laços de dependência do Capital externo<sup>7</sup>. O projeto de modernização atraiu diversos setores, muitos deles antagônicos, com o intuito de superar o “atraso”. Assim, a nação brasileira era evocada para conhecer as suas próprias raízes e lançar rumo a um futuro.

Todavia, apesar dos resgates da tradição popular, esse foi um projeto organizado por uma elite nacional, de cima para baixo, e que, por tal caráter, possuía as suas limitações no que concerne a valorização da cultura e do atendimento a todas as demandas populares. É bastante elucidativo o caso da construção de Brasília como capital do país. Ela era entendida como um exemplo de modernidade, possuía uma arquitetura distinta e representava as esperanças do povo brasileiro de estar no mesmo patamar das civilizações ditas mais avançadas de sua época. Todavia, como Marshall Berman (2007), apontou: a cidade estava distante de sua população e não possuía espaços para o debate público e para o livre exercício da democracia que pudesse incluir pessoas de diversas regiões na tomada de decisão dos rumos do país.

Trata-se de conhecer as potências e as limitações de um projeto de nação que se estruturava entre os anos 30 e 70 do século XX. Embora não se tenha concretizado um projeto revolucionário de poder popular que cumprisse efetivamente o rompimento com as demandas do Capital estrangeiro, o popular constitui-se como uma categoria importante para se pensar a nação. Isso se traduziu em diversas ações como, por exemplo, um olhar mais atento às manifestações culturais. Pode ser citado a valorização do samba, do frevo e do maxixe que antes eram considerados como algo inculto<sup>8</sup>. Além do mais, em 1953, foi criado o Ministério da Educação e Cultura, houve a expansão das universidades públicas e foi lançada uma Campanha de Defesa do Folclore (RUBIM, 2007).

O reconhecimento do teatro de formas animadas se insere nesse processo mais amplo. Ainda que pudesse ter sido largamente praticado nos séculos passados, não possuía o reconhecimento como arte nem possuía instituições preocupadas na difusão e na pesquisa das suas manifestações. Isso ocorre, de forma mais sistemática ao longo do século XX, a partir de artistas, educadores e estudiosos que passam a enxergar potencial nesse tipo de fazer. Essa história não foi realizada de

---

7 Isso pode ser verificado na famosa “Declaração de março”, um documento do Partido Comunista a qual, a partir de um diagnóstico da situação brasileira, defende essa ampla aliança em 1958. Essa foi uma postura que divergia dos seus postulados iniciais. Se nos anos 50, o Partido conduzia debates em prol de uma aproximação com a burguesia nacional; nos anos 30, os comunistas tentaram assumir o poder a partir das armas o que acabou resultando em fracasso e dura repressão promovida por Getúlio Vargas.

8 Apesar de tal valorização, é necessário levar em consideração que o resgate desse patrimônio dá-se em uma sociedade autoritária que estabelece toda uma conduta moral a seu povo. Assim o samba surge de um modo diferente. Ao invés da figura do boêmio (comum em um período anterior), foi destacado a figura do bom trabalhador. Percebe-se um processo de apropriação realizado pela ideologia do governo vigente que orientou alguns parâmetros de cultura nessa valorização do nacional.

forma instantânea havendo um longo percurso para ser percorrida até o momento em que a universidade passa a considerar o campo como uma das linhas de pesquisa da pós-graduação.

## 1.2. A origem pedagógica do teatro de animação brasileiro

Segundo Ana Maria Amaral, o teatro de formas animadas no Brasil pode ser considerado como uma evolução do teatro de bonecos. Isso porque é a partir do desenvolvimento deste que se passa ampliar o escopo de reflexões a ponto de considerar outras formas para além do boneco. Portanto torna-se necessário e fundamental conhecer um pouco da trajetória do ensino da manipulação do boneco para compreender como ocorreu esse desenvolvimento. Em sua tese de doutorado, Tânia Gomes Mendonça (2020) prefere utilizar a categoria “teatro de bonecos”, ao invés de “formas animadas”, porque compreende que para o seu período estudado- de 1934 a 1966- não houve o desenvolvimento efetivo de outras formas para além do boneco que pudesse ser responsável para criação de outras modalidades do teatro. Assim seria mais coerente para com os intentos de sua pesquisa analisar esse passado através do boneco.

Embora as manifestações populares nacionais tenham sido vistas de forma um tanto pejorativa no século XIX, no início do século XX houve uma incorporação de toda uma literatura voltada para o público infantil, que possui as suas raízes na tradição romântica europeia. Esse repertório infantil de um universo de fadas e príncipes contribuiu para a inserção do teatro de animação em um projeto educativo que, por sua vez, procurava inovar o seu trato pedagógico (MENDONÇA, 2020, p. 17).

O início do século XX é o momento em que a Escola Nova surgiu a partir de propostas pedagógicas de compreender o universo da criança. O educando não poderia ser apenas um sujeito passivo simplesmente recebendo o conhecimento oferecido pelos professores. Ela deveria atuar ativamente na construção de sua educação. Isso exigia com que toda instituição escolar adequasse para fazer com que esse aluno pudesse interagir com o mundo ao seu redor. Assim foram incentivadas bibliotecas, excursões e outras práticas voltadas para a experiência da criança. A arte relacionada aos bonecos adentra-se com bastante ímpeto nesse movimento educacional criando um importante vínculo que vai influenciar por muito tempo a produção de espetáculo e uma determinada estética.

Em 1945 foi criada a Sociedade Pestalozzi do Brasil, por Helena Antipoff, que possuía como principal intuito realizar pesquisas educacionais visando atender a educação de crianças deficientes. Encontrando potencialidades pedagógicas na arte do boneco, a instituição promoveu, um ano após o seu nascimento, uma série de cursos de formação de titeireiros. Era a primeira vez que era

sistematizado um conjunto de práticas e técnicas voltadas para a arte da manipulação. Esses cursos contribuíram para que se formasse toda uma geração que travasse os seus primeiros contatos com as formas animadas como Virginia Valli, Maria Clara Machado, Augusto Rodrigues, Carmosina de Araújo, Antonieta Lex Leite, entre outros. Esses contatos permitiram a formação de espetáculos, dramaturgias para bonecos e de grupos especializados na arte.

Em seus primeiros anos, a Sociedade possuía vínculos com o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), que, por sua vez, foi criado por Paschoal Carlos Magno num intuito de promover transformações da arte teatral. Nesse sentido, é possível compreender que a Sociedade Pestalozzi se insere em um processo em um movimento maior de renovação do teatro brasileiro. Segundo as palavras da pesquisadora Tânia Gomes Mendonça (2020):

(...) é possível afirmar que este teatro de títeres surgido a partir dos anos 1940 no país também possuiu o objetivo de “modernização” de tal modalidade cênica, uma vez que, e, grande parte, atrelava-se a um projeto ligado às concepções modernas de educação estética e se vinculava a uma política cultural pública de formação de plateia e edificação das crianças. Os cursos de teatro de bonecos da Sociedade Pestalozzi do Brasil podem, nesse sentido, serem vistos a partir deste viés de modernização do teatro ligado à política cultural do Estado (MENDONÇA, 2020, p. 58-59).

Por “política cultural do Estado” é preciso refletir sobre a conjuntura histórica que o Brasil vivenciava no momento. Havia toda uma reestruturação do campo educativo envolvendo a criação do Ministério de Educação e Saúde Pública, em 1934, e a Comissão de Teatro Nacional, em 1936. Esse é um processo de centralização do governo federal que envolvia todo um projeto de cultura. Além disso, era possível perceber que alguns dos nomes vinculados ao teatro de animação possuíam contatos com os representantes do poder, o que permitia acesso mais facilmente a uma série de políticas públicas.

Na década de 1950, Paschoal Carlos Magno que (...) era, juntamente com Helena Antipoff, um dos articuladores do movimento de teatro de bonecos para a formação do público infantil do Rio de Janeiro, também esteve presente em estados do Nordeste, com o Teatro do Estudante do Brasil. Com o apoio do presidente Getúlio Vargas, fazia uma temporada apresentando peças do repertório do grupo. Além disso, em cooperação com a Secretaria de Educação de cada estado, realizava cursos-relâmpago de teatro de bonecos para “professores, estudantes, operários e povo em geral”. O movimento de teatro de títeres do Rio de Janeiro possuía, portanto, um amplo apoio público nos anos 1950- o que demonstra que os seus animadores tinham boas relações com o governo nacional (MENDONÇA, 2020, p. 148-149).

Essa atuação das formas animadas começou a crescer em número de tal modo que, em 1958, foi formado o primeiro festival de teatro de Bonecos do Brasil, organizado pela Associação Brasileira de Críticos Teatrais. É importante destacar a importância de um festival para a constituição de um Campo. É nesse tipo de espaço que artistas divulgam os seus trabalhos e passam a criar uma identidade em comum a partir das semelhanças de seus espetáculos. Esses encontros

possibilitam a troca de experiências que ajudam não só a fomentar a pesquisa estética, como também contatos para a organização de mais eventos e a proliferação do conhecimento. Esse festival, inclusive, foi entendido como uma forma de preparação do I Congresso Brasileiro de Bonecos, que por sua vez juntou 16 grupos inscritos que inovaram em diversas técnicas.

Dentre os grupos que compuseram o I Congresso Brasileiro de Bonecos pode-se mencionar o Teatro Gibi- que apresentou os seus bonecos de vara-, o Teatro de Malasarte e o Teatro Monteiro Lobato- que contribuíram com as marionetes-, o Teatro da Sociedade Pestalozzi do Brasil – com a técnica de manipulação de sombras- e o Teatro Pinga-fogo, Teatro Cirandinha, Teatro da Lili e o Vagalume- que focaram em trabalhos envolvendo fantoches (FERREIRA, 1973, p.7).

Ainda que o Brasil não tivesse o seu campo de atuação na área tão bem consolidado, as notícias sobre festivais de teatros animados de países da Europa chegavam na imprensa nacional. É possível perceber alguns debates e reflexões sobre a arte que acabavam adentrando o país. O Diário da Noite (RJ), por exemplo, reportou, em 1959, o evento do Festival de Teatro em Paris em que grupos especializados em bonecos e em marionetes do mundo inteiro apresentariam sua arte.

#### Festival de Marionettes

Entre todas as atrações anunciadas pelo “Festival de Teatro” em Paris, no corrente ano, que tem lugar no Teatro das Nações, a maior, sem dúvida, é aquela que vai apresentar marionettes de todos os países. Durante alguns anos, a marionette foi considerada como “intérprete modelo”, sendo esta opinião esposada por famosos nomes teatrais como Gaston Baty, francês, e Gordon Craig, inglês. Este último chegou a afirmar que “o ator humano só é grande quando se transforma em super marionette”, e o primeiro, que “o intérprete vivo, pelas emoções que desperta, prejudica no espectador o conhecimento do texto teatral”, querendo afirmar que a marionette apresenta “um teatro mais puro”. Aos poucos, porém, essas teorias voltaram ao razoável, e à marionette foi dado seu verdadeiro caráter- teatro artístico, de bonecos. Numerosas “troupes” serão apresentadas no Teatro das Nações (entre as quais se citam as de silhuetas de Minifole, as formas animadas de Georges Tournaire, as marionettes tradicionais de fios de Pajeot-Walton, e outras de Colette Roche, Georges Lafaye e Mathilde Dougnac). E que as troupes humanas se esmerem, pois a luta vai ser árdua...

Nesse trecho já é possível identificar, inclusive, o uso do termo “Formas animadas”. Termo esse que será popularizado pelo crítico Dominique Houdart e que servirá como forma de aglomerar os estudos realizados sobre máscara, bonecos, sombras e demais elementos que podem ser manipulados. O Brasil não é um lugar isolado do mundo e as inovações e reflexões que surgem em outros países e continentes acabam também por influenciar a pesquisa e a arte nacionais. Embora seja apenas nos anos 80 que o país consegue formar uma delegação para participar da UNIMA (União Internacional de Marionetes); nos anos 50, ainda que com todas as limitações, já é possível verificar uma rede de informações transnacionais que vão pouco a pouco alimentando o cenário teatral brasileiro.

O processo de expansão desse tipo de teatro permite a criação de diversos eventos especializados como o I (em 1966), o II(1967) e o III (1968) Festival de Marionetes e Fantoches do

Rio de Janeiro. O I contou com a participação dos grupos: Girassol, Sorriso, Teatro Malasarte, Ziguezague, Rapadura, Equipe Bellan, Teatro Dadá e Era uma vez. Todos eles pertencentes ao Rio de Janeiro, com exceção do Teatro Dadá, que era do Paraná. O II evento teve uma diversidade maior atraindo grupos e pessoas de outros estados. Os grupos eram: Furabolo, Teatro Infantil de Marionetes, Teatro de Bonecos Dadá, Teatro Jabuti, Equipe Bellan, Monteiro Lobato, Teatro Kiko, Teatro de Bonecos Ho e Pedro, Saci Pererê, Xique-Xique, Soliquinho, Grupo dos sete e o Pêtir Théâtre de Paris. Para além deles, houve a participação individual de mamulengueiros como o Professor Serradinho, de Pernambuco, e Manuel Francisco da Silva, da Paraíba. No III Festival, participaram os grupos: Grupo dos Sete, Furabolos, Jabuti, Dadá, Monteiro Lobato, Teatro de Fantoques Ho e Pedro, Big Jones, Equipe Bellan, Teatro Carambola, Teatro Folclórico de Fantoques, Teatro Infantil de Marionetes e Virgínia Valli e seu grupo (I, II E III FESTIVAIS DO RIO DE JANEIRO, 1973, p. 11-12).

Para além destes festivais, nos anos 60, já começam a aparecer com maior frequência outros cursos voltados à animação. Isso pode ser constatado a partir de uma análise da imprensa. Para exemplificar, abaixo está uma reportagem do jornal Última Hora (MULLER, 1965, p.8) a qual se destaca a atuação do movimento das Escolinhas de Arte do Brasil na propagação destes saberes.

Vamos fazer teatrinho de fantoches?

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 interesse, tudo ligado às artes em geral. Temos por exemplo no momento, em pleno início, um curso muito interessante que trata de teatro de fantoches. Este curso, na Escolinha de Arte do Brasil, tem como professores Ilo Krugli e Pedro Tourn e dará ao aluno conhecimentos básicos para este 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, côm, 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 vezes 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.

O movimento da Escolinha de Arte do Brasil começou no Rio de Janeiro em 1948 a partir da iniciativa de Augusto Rodrigues. Em uma reportagem concedida ao Correio da Manhã em 15 de outubro de 1953, Augusto Rodrigues explica o processo de criação da Escolinha e a influência que teve do teatro de bonecos. Conforme pode ser visto logo abaixo, são apontadas duas grandes influências: A Sociedade Pestalozzi do Brasil e Javier Villafañe.

A história é mais ou menos esta: em [data ilegível], um grupo de artistas inspirados na obra de um poeta e no trabalho de uma educadora, fundou a Escolinha de Arte da Biblioteca Castro Alves. O poeta argentino Javier Villafañe, que fazia teatrinho de títeres nas praças e jardins, costumava pedir às crianças que exprimissem por meio de desenhos as suas emoções, quando terminavam os espetáculos. Para chegar até as que moravam distante das cidades, viajava de carroça, barco, ou não no lombo de um burrico, na aventura poética de levar-lhes encantamento e alegria, através de bonecos de massa de papel. O titiriteiro [sic] trouxe para a nossa Escolinha a mensagem artística e o exemplo de devoção à criança. O conhecimento científico a serviço da obra educacional que realiza Helena Antipoff na Fazenda do Rosário em Belo Horizonte, e na Sociedade Pestalozzi do Rio de Janeiro, deu-nos firmeza de propósitos e possibilidades de organizar o nosso trabalho (apud: MENDONÇA, 2020, p. 108).

Ressalta-se novamente a importância da Sociedade Pestalozzi como um marco para o processo de formação de um campo de estudos e de fomentação de um ensino de práticas e técnicas relacionadas à arte da manipulação. Tal instituição contribuiu para a formação de muitos artistas e de outros estabelecimentos que contribuíram para criar todo um panorama de discussões e debates no Brasil. É necessário ter o conhecimento dessa história para não considerar que o campo de pesquisas acadêmico surgido nos anos 70 nasceu em um território de ausências. Antes mesmo do campo de teatro de formas animadas atingir o ensino superior, houveram outros lugares em que o conhecimento artístico e científico também eram propagados. A Escolinha de Arte, por exemplo, também foi um importante pólo propagador da cultura da animação na nação.

O trecho destacado também revela uma parte das conexões que havia entre o Brasil e a Argentina. Javier Villafañe realizou um intenso trabalho em seu país tornando-se um dos pioneiros do teatro profissional nessa área. Realizou diversas viagens e, em 1940, chegou ao Brasil, onde também contribuiu para a difusão da arte da animação. Augusto Rodrigues chegou até mesmo a ser assistente de Javier Villafañe em muitas de suas apresentações (MENDONÇA, 2020, p.105). Percebe-se a existência de contatos e da circulação de ideias que extrapolam os limites dos Estados Nacionais. Essas dinâmicas, no caso brasileiro, precisam ser estudadas com maior profundidade, no entanto já é possível estabelecer alguns desses pontos de contato entre as ideias artísticas e pensamentos teóricos entre os diversos países da América Latina.

Ideias essas que circulavam a partir de cursos e festivais e também através de artigos de revistas de teatro que contribuíram para a discussão do conhecimento acerca da animação. O grupo “O Tablado”, por exemplo, passou a divulgar entre os anos de 1956 a 2007 uma publicação denominada “Cadernos de Teatro”. Ela contém diversos escritos, entre eles reflexões sobre as formas animadas e dramaturgias voltadas para o teatro de bonecos. Em um primeiro momento, é possível perceber uma predominância de estudos que vinculam esse tipo de teatro ao universo da infância. A Edição de nº 14, de 1960, explica que faz parte do projeto da comissão editorial da

revista transcrever partes do livro “Como fazer Teatrinho de Bonecos”, de Maria Clara Machado (p.17). Essa seria a primeira de muitas e começa explicando a estrutura do palco (com seus cenários, iluminação, efeitos especiais e música), como deveriam ser as histórias e alguns temas simples para serem improvisados. É possível perceber que há um forte endosso para questões pedagógicas.

Dois bonecos em cena com cubos na mão podem ajudar as crianças a contar, a somar, a diminuir. O boneco pergunta, as crianças respondem. Os bonecos escondem os cubos, as crianças contam os restantes. O diálogo pode ser improvisado pelos professores conforme as necessidades.

Podem ser criados na escola dois tipos de bonecos: um que seja herói dono de todas as qualidades, e outro, que possua todos os defeitos. Em torno deles, várias histórias podem ser inventadas no espírito da vida escolar (p.19).

Os temas a serem encenados possuem também uma alta conotação moral punindo os mentirosos e aqueles que agiram de forma mau-caráter (p.19-20). Como exemplo, cita-se uma das peças escritas para a publicação que se chamava “O vadio”. Juca não queria ir à escola e finge estar doente, o que faz com que sua mãe chame o médico. O médico descobre a farsa, conta à mãe que, por sua vez, dá uma surra em seu filho fazendo-o prometer que jamais mentiria novamente. A questão da violência física é um elemento muito recorrente nessas peças e é usado de diversas maneiras. Ainda na mesma edição, há uma pequena farsa chamada “O médico” inspirada em uma comédia de Molière. Nesta havia um marido chamado Pedro que surrou a esposa Maria (p.20-21). Ela deseja se vingar e ao se deparar com um mensageiro do rei, convence este de que o marido é um médico que pode salvar a princesa do mal que lhe acomete. No entanto, o médico teria a estranha mania de curar as pessoas apenas quando era surrado. Assim Pedro é levado à força para a Corte onde é surrado na frente de todos. A cena diverte tanto a princesa que se cura de tanto rir. Pedro, então, promete nunca mais bater na esposa.

As edições posteriores, mais especificamente a de nº 15 até a 24, trazem uma série de dramaturgias para bonecos com um cunho infantil e predominantemente moralizante. São algumas delas: “Chapeuzinho Vermelho”, “A Gata Borracheira”, “Maroquinha Fru-Fru recebe uma serenata”, “O rapto de Maroquinha Fru-Fru”, “O roubo do colar de pérolas”, “O Boi, o burro e os anjos”, “São Jorge e o Dragão”, “O caçador de Borboletas”, “Aventuras de Dona Rotunda e Capitão Ciclone”, “Os viajantes”, “Irmão, Chiquinho e o Lobo”, “Dulcineia e o Vilão”, “Soldadinho e o Fantasma da Guerra” e “O aprendiz e a Torta”. Para além das dramaturgias, existe uma instrução de como fazer os fantoches para a peça na edição nº 20 e como fazer um boneco de varetas na edição nº 22. Nessa mesma edição 22 (1963), há uma pequena reflexão teórica sobre as marionetes populares da Bélgica. Trata-se de um pequeno texto de Ivone Jean a qual discute, inspirado em Gordon Craig,

que a marionete possui a sua especificidade no trato teatral. Algo que já escapa a uma concepção de teatro para criança.

Aos poucos, começam a surgir textos com reflexões estéticas e históricas sobre a arte da animação. A edição de nº 23 (1963) possui artigos sobre máscaras como: “A máscara no teatro- Origem e função da máscara”, “Como fazer máscaras” (de Henri Cordreaux), “A máscara no brinquedo dramático” (de Virgina Valli), “Valor pedagógico do teatro de máscaras” (de Helena Antipoff) e “Exercícios com máscaras” (de Jan Doat). O primeiro menciona a gênese ritual do uso de máscaras e traça um panorama que vai do teatro grego, Commedia dell'arte e o teatro japonês. Já se começa a perceber uma diferença da forma de tratamento com o que era registrado nas outras edições que se focavam em dramaturgias infantis e confecção de bonecos e marionetes. Isso não significa que a questão da educação deixa de existir. No texto de Helena Antipoff, é explicado como a máscara pode ser usada como um instrumento nas escolas. Ela permite que o atuante esteja camuflado e, assim, não recai tanto sobre ele julgamentos que o público pode fazer. A plateia acolhe mais o grotesco de uma máscara e o aluno não ficará tão inibido. Além do mais, tal utensílio contribui para que o educador consiga identificar com maior facilidade a psiquê dos seus estudantes, afinal a escolha do seu equipamento e de como manipulá-lo poderia identificar traços de caráter.

Nas mãos de habéis educadores e finos psicólogos, o teatro de máscaras pode se tornar assim um excelente meio para reestruturação do caráter mutilado por tantas adversidades da sorte ou pelos erros de uma educação imprópria.

O teatro de máscaras, assim, talvez mais que o teatro de bonecos, e mais certamente que uma dramatização comum “en chair et os”, pode ser considerado como uma excelente atividade pedagógica com adolescentes e desajustados (ANTIPOFF, 1963, n.p.).

Em 1966, a revista *Cadernos de Teatro* traz a edição 34, que é inteiramente focada na arte da marionete trazendo consigo uma série de reflexões sobre a arte. São matérias escritas por Maurice Kurtz e Jacques Chesnais que tratam sobre a potência artística da marionete. Outras como a de Martin Gonçalves que escreve sobre o mamulengo e de Ilo Krugli sobre as dimensões dos fantoches. Nessa edição, também há notícias do estrangeiro tanto no que se refere a sua história (tratando dos referenciais europeus como George Sand e Von Kleist ou mesmo sobre a Índia) quanto também em atualidades como o Congresso que ocorrera em Bruxelas. Como já foi dito anteriormente, a questão pedagógica do teatro não desaparece havendo discussões sobre esse trato e algumas dramaturgias infantis como “Gasparinho e o Jacaré”, “A rã e o boi”, “O alfaiate desastrado”, entre outros. Todavia, é possível perceber uma distinção sobre o caráter dos debates acerca da animação. Algo que vai se alterando com o tempo e que está relacionado de alguma maneira ao processo de formação de um campo de estudos acadêmicos sobre o tema. A análise mais

pormenorizada dessa edição e das outras foi realizada nos capítulos posteriores, pois entende que faz parte de um outro momento histórico em que se procurou afastar de uma determinada concepção da arte da animação.

Em um primeiro momento, o teatro de bonecos no Brasil teve um forte apelo educacional devido às influências do ideário da Escola Nova e da Sociedade Pestalozzi. Isso fez com que adotasse uma determinada estética enfocada no público infantil e com valores predominantemente moralistas. O Bem sempre vencia o Mal e aqueles personagens que fizessem algum tipo de brincadeira de mau gosto, costumeiramente seriam punidos pelas suas ações.

### 1.3. Estudos sobre o folclore e a cultura popular

Essa vertente nem sempre coadunava com o que era produzido pelos chamados artistas populares. Apesar de ser um momento histórico de valorização das tradições do povo e do chamado “folclore”, as companhias de teatro para criança, geralmente, não associavam a estética das manifestações, como o Mamulengo, em seus espetáculos. Tânia Mendonça (2020) cita o exemplo do mamulengueiro Cheiroso (apelido esse que recebeu Severino Francisco da Silva por também vender perfumes para complementar a sua renda) que foi reconhecido por Augusto Rodrigues em suas expedições pelo país.

Apesar de Augusto Rodrigues valorizar a arte de Cheiroso, o teatro de mamulengo típico das feiras populares não era, a grosso modo, levado para o público infantil das instituições educativas que privilegiavam a pedagogia da Escola Nova, como já apontado anteriormente. O seu caráter subversivo, repleto de cenas regadas a pauladas e a palavras obscenas, não era a manifestação artística tida como a ideal pelos educadores ligados à moderna pedagogia, apesar de valorizarem aquilo que denominavam de “folclore” (MENDONÇA, 2020, p.139).  
(...)

Como se pode verificar a partir da análise apresentada neste tópico, o teatro de mamulengo foi valorizado enquanto manifestação folclórica importante pelos intelectuais ligados à Sociedade Pestalozzi do Brasil. Entretanto, havia uma diferenciação a ser realizada entre esta modalidade cênica presente em festas e feiras populares e as peças a serem levadas para as crianças com caráter pedagógico. O teatro de mamulengo poderia até servir como inspiração para o teatro de público infantil, mas a sua reapropriação exigia uma descaracterização de sua expressão subversiva (MENDONÇA, 2020, p.149).

Isso não significa uma rejeição completa do teatro de mamulengo pelas companhias profissionais de teatro. Augusto Rodrigues entrou em contato com a arte de Cheiroso e o apresentou ao Teatro do Estudante de Pernambuco que, por sua vez, possuía todo um comprometimento político com a valorização dos traços da cultura popular nordestina. Em 1947, inclusive, houve a primeira mesa redonda de teatro sobre representações populares no Brasil que contava com a participação de Cheiroso e outros nomes como o folclorista Ascenso Ferreira e João Martins de Ataíde. Devido a atuação do mamulengueiro foi também que o Teatro do Estudante de Pernambuco

criou um Departamento de bonecos para o estudo da arte (BORBA FILHO, 1966, p. 104-106) e que se iniciou a obra magistral de Hermilo Borba Filho denominada “Fisionomia e Espírito do Mamulengo”. Tal livro é um estudo sobre o teatro de bonecos no mundo e no Brasil focando-se na arte popular do mamulengo. Assim são relatados modos de confecção, trajetórias históricas e dramaturgias sobre esse tipo de teatro. Não só é registrado a arte de Cheiroso, como também a de muitos outros, incluindo o seu antigo mestre Severino Alves Dias, mais conhecido como Doutor Babau (BORBA FILHO, 1966, p.94-100). Trata-se, portanto, de resgatar toda uma tradição que antes não era valorizada ou que pouco se conhecia.

Sua pesquisa adentra-se em referenciais como a do folclorista Manuel Querino, que registrou por volta do final do século XIX, o fantoche popular Mané Gostoso na Bahia (BORBA FILHO, 1966, p.75) e em alguns outros como notícias de jornais como o do Recife que reporta em 1896 brinquedos populares como mamulengos (BORBA FILHO, 1966, p.84). Além da pesquisa bibliográfica e em acervos, realizou entrevistas e conversou com muitos outros que estavam diretamente envolvidos nessas peças. Constitui, assim, como um dos primeiros estudos sobre esse tipo de boneco e ainda um referencial para os pesquisadores da área.

Várias respostas são idênticas a todos êles. Por exemplo: o mamulengueiro não dá para viver e o mamulengueiro precisa exercer uma outra profissão, quase sempre exaustiva; nenhum dêles foi ajudado por qualquer entidade: prefeitura, associação cultural, departamento de educação ou coisa que o valha; todos declaram que brincam sozinhos, o que é mentira, pois tôda função a que eu assisti sempre as vi ajudados pela mulher, pelos filhos, por um menino ou mesmo por um “secretário” qualquer, todos arrecadam dinheiro do público, cobrando entrada quando em ambiente fechado, fazendo um contrato quando em ambiente fechado, fazendo um contrato quando 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 ricoço 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 (p.143).

Não é à toa que essa obra surge no ano de 1966. Ainda que já houvesse movimentos para incorporar os bonecos em apresentações profissionais de teatro que escapassem de uma configuração mais infantil, é no final do anos 60 e 70 que isso vai ganhar maior força constituindo como uma espécie de clivagem entre o teatro feito anteriormente a essa data e as novas tendências. A divisão dos capítulos deste presente trabalho retoma essa divisão por considerá-la pertinente ao que se procura estudar: a formação de um campo de estudos acadêmicos de teatro de formas animadas.

#### 1.4. A sistematização dos estudos sobre animação

Nesse primeiro momento, o teatro de formas animadas está vinculado, em sua maior parte, a processos educativos da infância. Isso pode ser perceptível inclusive pelos livros publicados sobre o tema, que normalmente relacionam esses campos. Como exemplos, cita-se: “Como fazer teatrinho de bonecos”, de Maria Clara Machado (1955); “O teatro na escola”, de Olga Obry (1956) e “Teatrinho de fantoches”, de Maria Helena Góis (1957). O caso brasileiro possui a especificidade de que o movimento da Escola Nova tornou-se uma política institucional do Estado em seu processo de renovação do sistema de ensino. Os Pioneiros da Educação Nova foram chamados para compor os quadros do governo e os seus ideários filosóficos acabaram por criar uma espécie de hegemonia no pensamento sobre a educação e a infância<sup>9</sup>, diferentemente do que ocorreu em outros países da América Latina como a Argentina. Neste, devido a não institucionalização do discurso da Escola Nova, é possível identificar uma variedade maior de concepções de infância e uma maior pluralidade de dramaturgias e livros sobre o tema (MENDONÇA, 2020, p.394-395). Isso apenas para registrar a importância de considerar as particularidades existentes em cada país.

A já mencionada pesquisa de doutorado de Tânia Mendonça (2020) possui como marco final o ano de 1966. Isso devido as apresentações (Ubu Rei e O Retábulo de Mestre Pedro) dirigidas por Gianni Ratto e que empregou diversas técnicas dando um caráter experimental ao teatro de formas animadas. Houve um rearranjo musical orquestrado por um profissional da área e a mescla de diversas linguagens como o de máscaras, bonecos e atores em cena. Algo que não era realizado nessa modalidade. Esses trabalhos foram bastante impactantes, no entanto muito mais do que os espetáculos em si, é importante registrar que eles são representativos de todo um movimento cultural de se valorizar a experimentação e a profissionalização daqueles que praticam a arte da manipulação<sup>10</sup>. Esse processo constituiu-se como um desejo de romper com a tradição anterior muito calcada no público infantil e com um certo viés moralizante. Isso permitiu uma explosão de grupos profissionais nos anos 70 que fomentavam espetáculos diferenciados e que produziram novos festivais com o intuito de trocar reflexões quanto à técnica e a estética.

---

9 Tal hegemonia aconteceu de uma forma tão forte que a própria formação do campo da História da Educação deu-se em virtude do embate entre uma perspectiva que romantizava a Escola Nova e uma outra que historicizava o movimento apontando para as raízes liberais dos escolanovistas e até mesmo alguns traços conservadores que o registravam como pertencente aos anos 30 e 40. Nesse processo destaca-se o trabalho de Marta Chagas Carvalho (1989) que propõe uma releitura da obra clássica de Fernanda de Azevedo, “A Cultura Brasileira”. Além do mais, o campo da História da Educação permitiu que novos objetos de pesquisas anteriores aos anos 30 (que estavam “eclipsados” por uma perspectiva mais tradicional de pedagogia) fossem revelados como é o caso, por exemplo, das escolas anarquistas do início do século XX.

10 Outros trabalhos podem ser elencados como representativos desse processo de transformação do teatro de animação. O espetáculo “Palomares”, de Ana Maria Amaral, por exemplo, é também um marco de extrema relevância e que foi discutido com maior propriedade no capítulo 2.

Um outro marco que pode ser estabelecido sobre esta fase do teatro de animação é o término dos cursos de marionetes e sombras da Sociedade Pestalozzi do Brasil. Segundo a revista Mamulengo, nº1 (1973):

Num dos últimos cursos programados (1970), dedicado apenas ao teatro de bonecos foram ensinadas 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 titiriteiros que possam tirar do esquecimento a marioneta e a sombra- que têm muito a dizer às plateias do Brasil.

A partir desse trecho, percebia-se a necessidade de criar outras instituições de ensino que pudessem sistematizar conteúdos relacionados às formas animadas para que esse conhecimento não se perdesse com o tempo. A Sociedade Pestalozzi constituiu como um importantíssimo estabelecimento de educação e propagação do teatro sendo considerado por muitos como a gênese do campo de estudos da animação. Todavia esta não fazia parte de uma política pública em escala nacional que pudesse dar conta das demandas de preservação e fomentação da pesquisa. Era necessário alcançar o sistema superior de ensino com suas disciplinas de graduação e pós-graduação. Tratava-se de formar uma rede de pesquisadores e professores que pudessem ensinar para cada geração de alunos que ingressassem nas faculdades de teatro e que mantivesse constante o volume de publicações e investigações sobre o tema.

Antes mesmo da formação de uma área no Ensino Superior, é possível encontrar circuitos de propagação do conhecimento na área de teatro de formas animadas. Circuitos esses que não desaparecem e que continuam a existir produzindo conhecimento de forma paralela com a comunidade acadêmica. Os Cadernos de teatro do grupo Tablado, por exemplo, possui publicações que vão desde o século XXI e os grupos de atores se organizam gerando um determinado tipo de conhecimento. Conhecimento esse que é extremamente valioso, que influencia a produção acadêmica e que não pode ser desprezado.

Contudo, é também importante registrar a especificidade da Universidade na sociedade que se habita. A Universidade possui um papel fundamental na fomentação da pesquisa científica, sistematização da produção intelectual e em sua divulgação. Ela apresenta os seus critérios próprios para garantir a veracidade de informações e permite a criação de um circuito de constituição de saberes válidos para toda a espécie humana independente de seu credo ou região geográfica. Assim, apesar de não ser o único órgão que constitui o Campo de conhecimentos, o Ensino Superior contribuiu bastante para toda essa área que se pode chamar de Teatro de Formas Animadas.

## 2. A origem e a conformação do Campo de Estudos de Teatro de formas Animadas

### 2.1. Marcos de uma transição para o moderno teatro de animação brasileiro

Nos anos 70, há todo um movimento de consolidação do campo de teatro de formas animadas e das companhias de teatro de Bonecos em buscar se profissionalizar. Aos poucos, essa área começa a ganhar cada vez mais vulto, afastando-se de uma percepção de que era apenas algo folclórico ou infantil. Isso tudo perpassa por uma conquista dentro do espaço da Academia e também por um engajamento maior dos pesquisadores, bonequeiros e outros artistas que passaram a se organizar em torno de instituições. Assim, ao invés de estarem isolados, unem-se para organizar festivais, criar meios de divulgação de sua arte e debater ideias relacionadas ao campo.

Conforme já foi mencionado no capítulo anterior, houveram diversos marcos que denotam a passagem de uma etapa para a outra. Para além das peças “Ubu Rei” e “Retábulo de Mestre Pedro” já mencionadas, no ano de 1966, foi editado o livro de Hermilo Borba Filho trazendo toda uma discussão etnográfica e histórica sobre o mamulengo e também foi criado um volume da revista Cadernos de Teatro que tinha como principal tema, na maioria dos seus artigos, o teatro de bonecos. Apesar dessa modalidade já ter sido fruto de discussão de edições anteriores da revista, percebe-se diferenças em seu trato. Em um dos primeiros parágrafos do volume nº 34 já é possível identificar uma distinção sobre a finalidade dos fantoches.

O teatro de fantoches não serve somente, como em geral se pensa, para divertir as crianças, como também constitui uma arte em si, com uma tradição antiga e de infinitas possibilidades, cujo alcance é muito mais amplo pois atinge qualquer público. Sempre que tem havido uma tentativa séria de criação de um teatro popular se tem recorrido aos títeres como um meio ideal de comunicação com as multidões.

Esse artigo publicado foi adaptado de uma revista hispânica chamada “El Correo”, o que indica a circulação de ideias provenientes de outros países. O texto segue com uma preocupação histórica retratando a existência de bonecos animados dos povos pré-colombianos como nos Astecas, Incas e Chibchas. E, nos parágrafos finais, menciona a importância desse tipo de teatro na campanha de alfabetização do México em 1945 e em outras práticas pedagógicas que ensinavam a ler e ter hábitos de higiene.

Se em um primeiro momento, ao tratar sobre as formas animadas, as edições do Cadernos de Teatro traziam sobretudo dramaturgias infantis e modos de confecção de marionetes e bonecos; num segundo momento, começam a surgir reflexões mais teóricas e notícias sobre acontecimentos ao

redor do mundo sobre a arte. Na edição 34, por exemplo, há artigos traduzidos de Maurice Kurtz e Jacques Chenais e referenciais como Von Kleist, George Sand, Gordon Craig, Maeterlinck, entre outros que não estavam muito presentes na primeira etapa, passam a ter maior força nos textos. Novos temas surgiram e se promoveram discussões que se contrapusessem a uma visão tradicional da animação. No artigo de Ilo Krugli, “Fantoches em novas dimensões”, é possível perceber tal disputa.

Conta Augusto Rodrigues que quando levou o Villafañe ao Recife este além de não aceitar censura às suas peças, quando uma secretária de educação lhe perguntou se seu teatro era pedagógico, ele enfaticamente respondeu que não, pois seus títeres, quando lhes perguntavam quanto são dois mais dois respondiam: cinco. A atitude e natureza da poética alma dos bonecos que já muitas vezes agonizara nas mãos de muito bem intencionados professores. E, apesar de acharmos que os fantoches são um elemento importantíssimo na educação da criança, discordamos e recusamos fazer uso dele 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.

O mesmo pode ser encontrado no depoimento de Jean-Loup Temporal recolhido no Colóquio Internacional sobre marionetes realizado em Bruxelas. A partir do tema “Realismo ou Maravilhoso?”, o artista menciona a importância de se aproximar das crianças, mas sem um viés moralista.

Quanto ao didatismo preconizado por alguns, nunca me passou pela cabeça ensinar o que quer que fosse à criança através de marionetes. Não que eu acho que isto é impossível. Pode mesmo dar excelentes resultados. Mas esta não é, para mim, a finalidade do teatro de bonecos. Sua razão de ser não é fazer compreender, mas fazer sentir, tocar a sensibilidade da criança mais do que seu intelecto.

Isso não significa que os debates sobre educação cessam. Ainda é possível encontrar dramaturgias infantis nessa edição de 1966 como “Gasparinho e o Jacaré” e “A rã e o boi”. A questão é que para além das temáticas com intuito pedagógico voltado às crianças, muitas outras foram adicionadas incrementando ainda mais o entendimento sobre as formas animadas. Cabe também destacar que a própria noção de infância vai se alterando. No artigo de Sara Spencer, “O bem triunfa sempre?”, a autora critica as peças infantis por condenarem os pequenos a um eterno estado de inocência que não representa uma imagem real do mundo. O teatro da juventude também deveria se transformar nesses novos tempos.

Fora do teatro, duas lições esperam nossas crianças; sabemos tudo isso, e tratamos de esquecer abrigando-nos através de contos de fadas. Ninguém gosta de ver cessar a idade da inocência: eles serão bem cedo desiludidas, diremos nós. Mas, sinceramente, existirá melhor meio de levar as crianças a um verdadeiro conhecimento do bem e do mal do que mostrando-lhes os efeitos de uma peça? Onde poderemos melhor dizer a verdade às crianças que no teatro? Não será bem melhor que elas aprendam a conhecer as duras realidades da vida através das desventuras dos personagens de teatro, antes de precisa fazer pessoalmente a experiência? E sobretudo não é mais desejável que elas aprendam que não se vai ao teatro só para procurar a beleza, riso, ilusão, mas também a verdade? Em vez de deixá-los construir

lindas peças inofensivas, não devemos pedir aos nossos autores um pouco mais de verdade?  
(...)  
Jamais desejaria ver o tempo em que se deixarão de representar os contos de fadas, porque eles também contêm um grande fundo de sabedoria. Mas espero que entre os contos de fada se possa, de tempos em tempos, mostrar às crianças peças que contribuirão um pouco para fazê-las sair da infância.

Todas essas foram discussões que foram trazidas à tona na edição de número 34 da revista Cadernos de Teatro. Seria pretensão demais dizer que ela influenciou a compreensão sobre a animação no Brasil, afinal não foi avaliado o impacto que tal edição provocou. É preciso se afastar de qualquer afirmação muito apressada acerca dos acontecimentos históricos e ainda é necessário mais pesquisas para compreender o grau de divulgação dela. No entanto, é possível afirmar que esse número distinguiu-se dos anteriores por possuir novas reflexões e que está concatenado às transformações do período no que concerne ao entendimento sobre o teatro de bonecos.

Essa é apenas uma edição que foi posta como exemplo, no entanto a temática do mercado editorial de revistas foi aprofundando mais adiante por ser um elemento importante para a formação do campo de saber científico. Trata-se de um modo de preservar e divulgar conhecimento especializado.

Segundo os marcos estabelecidos pela tese de Tânia Mendonça, ainda em 1966, foram realizadas duas peças (“Ubu Rei” e “Retábulo de Mestre Pedro”) de Gianni Ratto que inovou o teatro de formas animadas a partir da experimentação de diversas técnicas que costumeiramente não eram utilizadas em conjunto- havia atores em cena, máscaras e bonecos. Elas foram encenadas por um diretor de teatro de atores e musicada pelo maestro Isaac Karabtchevsky. Esse foi um passo para o desejo de ruptura com a tradição anterior caracterizada pela influência do ideário pedagógico da Escola Nova. No entanto, o evento por si só não pode representar uma transformação radical de uma tradição. Ele deve estar inserido em todo um processo maior que envolve diversos agentes.

## 2.2. Os primeiros grupos profissionais do teatro de animação

E nesse processo todo há que se reconhecer também a importância fundamental de Ana Maria Amaral na formação desse moderno Teatro de Animação no Brasil. Suas atividades na área começaram nos anos 60, nos Estados Unidos, onde estagiou com Peter Schumann. Este que foi um escultor alemão radicado na América e que constituiu o famoso grupo “Bread and Puppet”. O grupo contava com esculturas animadas que encobriam todo o corpo do ator e possuíam todo um primor técnico na composição de máscaras, gestos e ação cênica. Também se colocavam politicamente em debates públicos da época, como por exemplo, a guerra do Vietnã.

O seu tema principal é a santidade da vida, a dignidade humana. Em suas peças não existem heróis, mas apenas o homem e a mulher comum. Defende o direito à vida simples. O cotidiano é algo essencial. Vê a simplicidade como uma forma de resistência à violência, à guerra. Nessa simplicidade não existe um intelecto consciente, mas apenas o instinto de amor e sobrevivência. A vida é sagrada mas é imperfeita pela oposição vida/morte, sempre presente. Daí a necessidade de transcendê-la (AMARAL, 2011, p.599-61).

O trabalho desse grupo e as convulsões sociais que ocorriam nos Estados Unidos nos anos 60 influenciaram Ana Maria Amaral. Ao retornar para o Brasil, fundou o grupo Casulo, que tinha uma preocupação em explorar as diversas facetas do teatro de animação. Isso fica bastante evidente em sua peça de 1978 denominada “Palomares”. Palomares é um vilarejo na Espanha em que ocorreu um acidente envolvendo um avião que carregava armamento nuclear. Tratava-se do risco da contaminação radioativa, algo que era bastante presente em uma época caracterizada pela corrida armamentista de duas super-potências que competiam entre si para saber quem possuía a maior capacidade destrutiva. A técnica usada era para confecção dos bonecos na peça era a do papel machê, a mesma utilizada para os mamulengos. No entanto, o espetáculo diverge profundamente na temática dos teatros de animação antes praticados ao trazer uma enorme força dramática em sua peça. Os personagens morrem em cena e trazem consigo imagens de dor e sofrimento. A intenção era a de se afastar de um teatro verborrágico e que tivesse efeitos cômicos, como costumemente era produzido. A partir da manipulação dos bonecos era possível realizar diversos efeitos cênicos para produzir uma força poética (CINTRA, 2015). Não se tratava de ser necessariamente um suporte pedagógico, mas sim ser uma obra de arte, assim como qualquer outra peça de teatro. Essa forma de se pensar o teatro de animação demarcou uma ruptura com a tradição anterior e motivou a emergência de novos grupos como o Giramundo Teatro de Bonecos.

O Giramundo foi formado por Álvaro Apocalypse, Terezinha Veloso e Maria do Carmo Vivacqua Martins em Minas Gerais. Realizou peças infantis como A Bela Adormecida (1971) e Saci Pererê (1973) e, em 1976, foi convidado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) para participar da formação da Escola de Belas Artes. Esse foi o momento em que o grupo passou a sistematizar as suas reflexões e técnicas para um novo tipo de teatro. Sua peça “Cobra Norato”, de 1979, é um exemplo dessa transformação que ocorreu na animação. Conseguiu diversos prêmios e continua a sua produção até os dias de hoje (CINTRA, 2015).

Também é digno de menção o grupo VentoForte que foi formado, no Rio de Janeiro, em 1974 por dois argentinos, Ilo Krugli e Pedro Turon. Tal companhia contava com uma linguagem híbrida entre o teatro de atores e o teatro de animação, o que ampliou os debates sobre a área. Em um certo momento, o grupo mudou-se para São Paulo e os que permaneceram no Rio fundaram um novo grupo denominado Hombu. Este que também conseguiu montar importantes espetáculos que foram premiados como “A gaiola de Avatsiú” e “Um canto de liberdade” (CINTRA, 2015).

Os grupos que foram se formando possuíam preocupações diferentes daqueles do início do século XX e buscavam diferentes técnicas e abordagens para as suas obras de arte<sup>11</sup>. Em 1979, foi realizado o Festival de Ouro Preto a qual reuniu diversas peças de teatro de animação que já possuíam um viés mais adulto.

A partir dos diversos exemplos citados, percebe-se toda uma busca de referenciais estrangeiros que já estavam pesquisando outras formas de compreender o teatro de animação. Havia uma preocupação de se inserir em um circuito internacional de estudos e pesquisas sobre essa arte. A atuação do argentino Ilo Krugli é importantíssima nesse momento ao trazer diversas reflexões de um país que, devido a sua história, possuía uma conformação diferente da do Brasil.

Já na Argentina, grande parte dos bonequeiros, inspirados nos títeres de porrete trazidos por Federico García Lorca, distanciava-se daquele material folclórico aprovado pelo governo nacional- o que conferia maior independência dos artistas em relação ao poder público. O caráter subversivo e crítico do teatro de fantoches popular, muitas vezes, permanecia nas peças de bonequeiros argentinos, escritas, inclusive, para o público infantil, e isso distanciava suas criações cênicas, de certa forma, do trabalho realizado pelos seus colegas brasileiros que se vinculavam à Sociedade Pestalozzi do Brasil (MENDONÇA, 2020, p.149).

Tal distinção impactava no volume de publicações sobre o tema. Segundo a tese de Tânia Gomes Mendonça (2020), o Brasil possuía um número de livros inferior ao vizinho argentino e os seus temas eram também menos variados. Uma das explicações possíveis para esse fenômeno refere-se ao fato da produção brasileira estar muito centralizada aos ideários da Sociedade Pestalozzi e ao fato da Escola Nova ter se constituído no país como um projeto do governo de Getúlio Vargas.

Já na Argentina, a difusão do teatro de bonecos para crianças era mais descentralizada, não havendo uma instituição que tenha se tornado especialista no assunto- o que pode ter estimulado a publicação de diversas obras sobre o tema. Além disso, a Escola Nova, neste país, não era um projeto de Estado como no Brasil, o que possivelmente incentivou a criação de manuais sobre teatro de títeres, uma vez que o escolanovismo deveria ser fomentado de forma paralela aos programas do governo. Os projetos de teatro de bonecos, nesse sentido, seriam acréscimos à educação formal, sendo responsáveis por um fortalecimento da pedagogia renovada entre os professores (MENDONÇA, 2020, p. 204).

A influência da Argentina a partir de Ilo Krugli e Pedro Turon torna-se evidente a partir da formação de companhias em solo brasileiro. Nesse processo todo de circulação de ideias provenientes do estrangeiro, não se pode ignorar também o intercâmbio de Ana Maria Amaral nos Estados Unidos e a publicação e tradução de artigos provenientes de regiões da Europa e do norte do continente americano.

---

11 Os grupos cresciam em número e traziam características próprias. Segue uma lista de alguns desses grupos surgidos nos anos 70 e os seus respectivos Estados onde foram criados: Giramundo Teatro de Bonecos (1970- MG), Grupo Carreta (1973- RJ), Grupo Quintal (1973- RJ), Grupo Casulo (1975- SP), Grupo de Teatro de Bonecos Mamulengo (1975- BA), Grupo de Teatro Revisão (1975- RJ), Mamulengo Só-Riso (1975- PE), Teatro TIBBIM (1977- SP), Grupo Tempero (1978- RJ), Grupo Galha Azul (1978- SC),...

### 2.3. Instituições e lugares especializados sobre animação

Outro fator que impulsionou essas transformações na compreensão da animação foi o impacto da aproximação da arte com a Academia. As universidades possuem uma posição extremamente essencial para a manutenção e o incentivo de produção de conhecimento. Nelas podem ser desenvolvidas e estudadas diversos aspectos das sociedades humanas, o que contribui para a própria transformação. As teorias de diversos cantos passam a circular com maior desenvoltura a partir de congressos, debates, pesquisas e publicações. Não é à toa que o trabalho realizado por Madu Vivacqua Martins, Terezinha Veloso e Álvaro Apocalypse na Universidade Federal de Minas Gerais contribuiu para que o Giramundo adotasse uma outra postura.

Os anos 70 também marcam a introdução de disciplinas de teatro de formas animadas no Ensino Superior. Ressalta-se nesse sentido todo o trabalho de Ana Maria Amaral no Departamento de Artes Cênicas da USP. As inovações que ocorreram nos anos 60 e 70 tiveram a sua íntima conexão com o campo acadêmico. Houve todo um processo de profissionalização da arte que percorreu os âmbitos universitários e de ensino.

Ter uma disciplina de Formas Animadas nas faculdades de teatro é garantir a presença de um espaço de discussão aprofundado sobre a área e até mesmo de um mercado de trabalho para pesquisadores que se especializam sobre animação. Isso implica que ao menos haverá profissionais estudando e se aperfeiçoando sobre esse Campo de investigações que vai se constituindo. Além do mais, as aulas permitem que a teoria seja difundida aos alunos da graduação. Considerando que o sistema pedagógico referente à atuação mais difundido no Brasil é o do Sistema Stanislavski (FREITAS, 1998, p.104), esse pode ser um dos primeiros contatos estabelecidos do estudante com essa área.

Há um apego muito grande com o estilo realista/naturalista de interpretação e que possui raízes em algumas falácias como o Sistema ser a base necessária de todos os outros. Assim ocorre uma verdadeira hegemonia do conteúdo de Stanislavski que também é justificado pelo fato de ele ser um dos pedagogos do teatro que sistematizou cuidadosamente a preparação do ator e que é mais rentável mercadologicamente por ser a forma mais adotada na televisão e cinema (FREITAS, 1998, p.200). Um ensino pautado apenas por tal modelo acaba por ignorar as diversas formas de se fazer teatro, entre elas a da animação. Ainda que muitos avanços tenham sido feitos na área da produção acadêmica, é possível apontar tal conjuntura como um indicativo da falta de pesquisas na sociedade.

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. Isto 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).

A formação de um Campo de estudos científicos e investigações acadêmicas na área de formas animadas deu-se de forma mais sistematizada nos anos 70, mas ainda é necessário muito desenvolvimento na área. Ainda é possível encontrar preconceitos como achar que a animação está exclusivamente destinada às crianças ou que pertence apenas a área do folclore. Garantir espaços especializados é um modo de firmar posição na sociedade ao redor.

Não foi apenas a Universidade que criou esses espaços para os debates. Em 1973, foi criada a Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB) que, além de congregar diversos grupos, passou a editar a revista Mamulengo. As revistas possuem um papel fundamental na divulgação de experiências e de reflexões sobre a arte. É um lugar na qual o estudioso pode publicar e produzir textos contribuindo para uma sistematização do conhecimento a respeito da área. Ao invés de se perder no tempo, espaços institucionais asseguram que o conhecimento seja preservado e passado adiante para as gerações futuras. A Mamulengo constitui-se como um importante acervo de discussões sobre o tema trazendo assuntos como festivais, o teatro de bonecos em países estrangeiros, diferentes tipos de espetáculos dentro do território nacional, questões políticas envolvendo a profissionalização ou o tombamento de patrimônios, entre outras de cunho filosófico. Ela foi publicada entre todos os anos de 1973 a 1982. Seu número 12 foi em 1984 e, depois de um interregno de 5 anos, o nº 14 foi editado em 1988/1989. Houve um outro lapso de ausências de publicação até que, em 2020, a revista voltou a circular novamente.

Nos anos 80, uma delegação brasileira passou a ser incorporada na Unima (União Internacional de Marionetes), uma organização com sede na Europa e que se dedica à promoção de eventos e divulgação da arte em âmbito mundial. Isso contribuiu para firmar ainda mais os contatos que estavam sendo estabelecidos de forma internacional<sup>12</sup>. Na Primeira edição da Revista Mamulengo (1973, p.42) já é possível encontrar uma divulgação da instituição e uma listagens das suas principais funções.

A UNIMA (União Internacional de Marionetes) fundado em Praga em 1929, tem por objetivo:

- Promover contatos entre titiriteiros de diversos países e nações, a fim de contribuir para a troca de experiências e assim desenvolver a teoria e a prática de arte titiriteira;

<sup>12</sup> Em Dresdem (na República Democrática da Alemanha) foi organizado o XIV Congresso e Festival da Unima que teve a participação de Ana Maria Amaral (como membro do Comitê Executivo da Unima) e Euclides Coelho de Souza (Presidente da ABTB) representando o Brasil. A intenção desse Congresso era criar uma comissão para a fundação da UNIMA latino-americana que seria composto pelo Brasil, Argentina, Cuba, México, Colômbia e Peru. Isso mostra o nível de articulação internacional que a instituição procurava fazer e como os debates e as ideias circulavam para além das fronteiras dos estados nacionais (SOUZA, 1984, p. 5).

- 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
- Assistir os membros da UNIMA na salvaguarda de seus interesses legais em suas atividades titeriteiras, submetendo às autoridades competentes as recomendações e propostas da UNIMA

Firmar tais parcerias é uma forma de obter reconhecimento do restante da comunidade de artistas e acadêmicos. Trata-se de configurar um Campo de Estudos próprio que possui a sua relativa autonomia e suas próprias discussões. Esse processo todo de consolidação de um Campo que contribuiu para a adoção de novas técnicas nos anos 70 pode ser visto em outros países da América Latina, como a Argentina, ainda que apresente as suas particularidades<sup>13</sup>.

Em 1976, o Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura criou um setor de teatro de animação, que, por sua vez, contribuiu para o Projeto Mambembão de 1978 (CINTRA, 2015). Esse projeto acolheu espetáculos, festivais e técnicas de manipulação de diversos cantos do país. Em uma das críticas de Sábado Magaldi, é possível perceber a influência desses novos grupos no próprio teatro de formas animadas.

*Mamulengo Só-ribo*, que se despede amanhã do Teatro Pixanguinha, representa um belo final para o Projeto Mambembão, em boa hora realizado no Rio, em Brasília e São Paulo pelo Ministério da Educação e Cultura, por intermédio do Serviço Nacional de Teatro e da Funarte. O grupo de Olinda (Pernambuco) mostra, com excepcional talento, as grandes possibilidades da arte popular dos mamulengueiros. De início, os atores/manipuladores apresentam-se no proscênio, em frente do palco armado para os bonecos. É tão viva a sua comunicação com a plateia que se chega a duvidar que eles possam apagar a própria presença física, para que atuem apenas como manipuladores. Mas as características de seu desempenho se transmitem ao trabalho nos bastidores: os bonecos passam a encarnar a vida de que os intérpretes voluntariamente abdicaram.

*Festaça no reino da mata verde*, título do espetáculo, resume bem o que se passa no palco. A liberdade de movimentos dos mamulengos permite que se instaure um clima de fantasia, que vai da mais grossa farsa popular, com violenta pancadaria, à dança do pastoril e do maracatu. Preside a tudo um permanente diálogo com o público, a que não faltam uma sadia brincadeira e uma simpática irreverência.

Seis manipuladores, mudando a cada instante o registro vocal, lidam com 35 bonecos. Multiplica-se, assim, o estímulo para o espectador, que se vê diante de um verdadeiro desfile de situações, ligadas pela temática da festa e da sátira. Em poucas pinceladas, esboça-se um tema, logo substituído por outro, renovando a cada momento o interesse da plateia.

Fernando Augusto e Nilson de Moura dividem a responsabilidade do espetáculo, cuidando o primeiro da direção, dos figurinos e da confecção dos bonecos, e o segundo da pesquisa de textos e da trilha sonora. Seu entendimento é perfeito, participando de tudo, também, os

13 Na Argentina, por exemplo, diferentemente do Brasil, já havia a Escola Nacional de Títeres de Rosário e muitas outras que possuíam um projeto educativo sobre a arte da animação. No entanto, assim como o Brasil, é importante constatar que o país também se envolveu nesse processo de internacionalização e institucionalização de suas práticas nos anos 70. O seguinte trecho publicado na revista *Mamulengo* faz referência a um censo realizado na Argentina sobre a arte de títeres e indica sobre as transformações nesse período estudado. “O maior nível de crescimento foi entre 1967/ 1972 e no período posterior houve uma diminuição dos teatro ambulantes, observando-se a tendência para a fixação dos grupos com propensão a se tornarem estáveis (...). Das técnicas utilizadas, 100% dos titeriteiros utilizam o boneco-de-luva, mas outros 60% experimentam outras técnicas. A incorporação de novas técnicas coincide com o período compreendido entre os anos de 1972/77, a partir da criação e realização de seminários, encontros e oficinas da Unima Argentina, realizados principalmente em Córdoba, Neuquén e Mendoza” (MORENO, 1977, p. 44).

outros manipuladores. Com madeira leve e *papier mâché*, Fernando constrói belos bonecos, vestidos com uma rica indumentária, que atinge efeitos de magnífica plasticidade nos movimentos do pastoril. A manipulação dos bonecos é de um virtuosismo incomum, supondo um domínio absoluto de movimentos e sua conjugação com as palavras. O espectador fica preso ao desenrolar dos episódios, sem desligar-se um momento das sugestões que se sucedem. O mamulengo é, nesses termos, um prazer do maior requinte para o público adulto (MAGALDI, 2014, p. 537-538).

É interessante perceber que, no final da crítica, o autor descreve como algo de requinte para o público adulto. Frisar isso é importante devido ao histórico que as formas animadas exerceram por um longo período. Na extensa compilação de artigos de Sábado Magaldi organizada pela editora do SESC, é possível encontrar outras referências ao projeto Mambembão como o Grupo Cazumbá que montou a peça denominada “Bumba-meu-Boi”, a qual se utilizava de ricos figurinos, tecidos e de uma visão positiva do folclore (MAGALDI, 2014, p.564-565). A crítica especializada de teatro passou a incorporar linhas sobre essas práticas que eram um tanto negligenciadas anteriormente.

Um outro exemplo que pode ser dado é o do conhecido crítico Yan Michalski que escreveu no Jornal do Brasil (RJ) uma análise da peça “Fantasia ou Realidade” dirigida por Maria Luisa Lacerda do grupo Revisão.

O teatro de bonecos para adultos é um setor de atividade teatral que em vários países da Europa soube constituir uma importante tradição de criatividade e reunir um público fiel e numeroso. No Brasil, ou pelo menos no Rio, a tradição não existe, e o terreno não existe, e o terreno está livre para quem quiser e tentar a sua conquista. Fantasia ou Realidade, espetáculo do grupo Revisão, apresentado durante quatro dias no Teatro Divina Providência, cadidata-se, no mínimo, a abrir o caminho.

Vista sob este enfoque, como uma abertura de caminho, a realização deixa um saldo bastante positivo. Em primeiro lugar, pelo seu caráter didático: em 11 pequenas cenas, todas livremente inspiradas em músicas do Pink Floyd, a diretora Maria Luisa Lacerda mostra ao espectador leigo algumas das principais técnicas de que o gênero dispõe: varetas, marionetes, fantoches, mãos expressivas. Em segundo lugar, pela qualidade artística: as formas animadas (esta expressão, proposta por Dominique Houdart, me parece, no caso, mais apropriada do que a restritiva palavra bonecos) são confeccionadas, movimentadas e iluminadas com inegável sensibilidade plástica, e os seus pequenos bailets compõem imagens visualmente encantadoras. Por outro lado, o espetáculo é animado por um belo sopro de musicalidade, e o entrosamento entre a inspiração sonora e a ilustração visual é sempre exemplarmente orgânico (MICHALSKI, 1975, p. 2).

Nessa análise é possível perceber que o teatro de animação para adulto constitui como uma novidade que está surgindo com maior força nas terras nacionais. Em outros países, contudo, já havia uma tradição de explorar as diversas potencialidades das técnicas de manipulação da matéria. O fato de tal peça apresentar essa originalidade faz com que o crítico, inicialmente, elogie a encenação. Yan Michalski, no entanto, continua a sua análise apresentando o que ele considera como equívocos.

O erro consiste em considerar cada quadro como uma pequena história a ser contada, com um início, desenvolvimento e fim, e com um significado simbólico para o qual a interpretação do espectador é canalizado através dos títulos que batizam as cenas. Ora, os

enredos são ingênuos e dramaticamente mal expectativa do espectador. A tendência natural da criatividade de Maria Luisa Lacerda parece conduzir o seu trabalho para o terreno da composição abstrata, e é nesse terreno que ela obtém os melhores resultados, conforme prova a nítida superioridade do quadro de abertura, que se limita a um impacto apenas estético, sem qualquer outra conotação, sobre todo o resto do programa.

Outro aspecto decepcionante é a total falta de qualquer identidade nacional, quer na linguagem visual, quer na trilha sonora, quer na temática dos mini-enredos. Em momento alguma Fantasia ou Realidade define-se como um espetáculo feito no Brasil, por artistas brasileiros. Quem sabe se não se é a isso que devemos atribuir a sua relativamente fria comunicação com o público, comunicação que fica certamente aquém dos méritos artísticos do trabalho do grupo Revisão (MICHALSKI, 1975, p. 2).

O que é importante ressaltar nesses escritos é como a arte da animação vai surgindo como objeto de investigação crítica. O Campo de estudos, aos poucos, vai ganhando cada vez mais força. O interesse pelas particularidades que caracterizam esse tipo de teatro gera reflexões sobre a estética, técnicas de manipulação, dramaturgias, assuntos a serem encenados, público-alvo, entre outros.

Houveram diversas oficinas especializadas de artistas que procuravam divulgar os seus saberes, Lúcia Coelho e Magda Modesto, por exemplo, organizaram uma que se chamava “As mãos e as formas animadas” e que foi dado em diversos espaços que podem ser identificados a partir da documentação da imprensa de jornais. Em 1975, houve a divulgação da oficina no Museu da República (Jornal do Brasil, 9 de novembro, p. 14) e em 1976, na Faculdade Hélio Alonso (Jornal do Brasil, 2 de maio, p.6) e no colégio Bennet (Jornal do Brasil, 16 de maio). Para além dessa multiplicidade de espaços, nota-se também o uso do termo “formas animadas” para designar a oficina. No período anterior, os termos costumeiramente usados eram bonecos, fantoches, luvas ou sombras. Isso revela que os debates filosóficos sobre o tema não ficavam restritos a uma cúpula de acadêmicos, mas também circulavam para aqueles que praticavam a arte e o seu ensino em outras modalidades para além do universitário.

Nesse processo todo, nos anos 80 e 90, surgiram, no Brasil, diversos grupos teatrais especializados nas formas animadas como o XPTO, Sobrevento, Pia Fraus, Cem Modos, AnimaSonho, Cia. Lumbra, entre outros. As suas montagens inovaram a cena teatral tanto no que refere às técnicas utilizadas como também no que tange às reflexões filosóficas acerca da linguagem. Tais obras contribuíram para que se causassem fissuras no pensamento estereotipado sobre o teatro de animação. A criação desses grupos permitiram novas interpretações para a materialidade trabalhada em cena e um desenvolvimento da linguagem da animação (CINTRA, 2015).

Há que se destacar também a influência da lei de fomento ao teatro da cidade de São Paulo (nº 13.279 de 2002) no panorama da arte como um todo. Uma importante conquista da classe artística ao afirmar que o teatro não pode ser considerado como uma simples mercadoria, sujeito às

leis do consumismo. A arte torna-se um direito do cidadão e que, por isso, torna-se necessário que o poder público esteja presente para garantir à população o seu acesso. Isso permitiu o desenvolvimento maior de projetos desenvolvidos pela Cia Trunks e pela Sobrevento

O Campo crescia, mas demorou algum tempo para que viesse a estar bem consolidado. Em 1990, foi organizado um Encontro Nacional de Teatro de Animação vinculado à Universidade a qual realizou um balanço sobre a posição que o campo ocupava no Ensino Superior. A conclusão foi de que ainda habitava um terreno pouco expressivo e de que sua presença era registrada apenas em iniciativas isoladas. Os espaços especializados para a formação da arte titeriteira ainda estavam em pouca quantidade (AMARAL, 2007, p.72). No mesmo ano, o curso de pós-graduação da USP passou a ter uma programação específica para o Teatro de Animação, de tal modo a contribuir para surgir com maior frequência dissertações de mestrado e teses de doutorado.

Em 1995, houve uma comissão para criar uma habilitação específica de teatro de formas animadas na graduação de artes cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP. Esse projeto foi escrito concebendo um dossiê completo que continha toda a estrutura curricular. Ele foi encabeçado por Ana Maria Amaral e continha a colaboração e assessoria dos professores Clóvis Garcia, Hamilton Saraiva e Augusto Francisco de Paula. No entanto, não conseguiu aprovação na última instância burocrática devido à falta de contratação de professores especializados. Esse caso é bastante elucidativo das ambições e das limitações que se tinha na época no que tange à ampliação do Campo de estudos de teatro de formas animadas no Brasil. Havia um desejo de formar uma habilitação, mas que não foi concretizado.

Segundo Humberto Braga (2013), os dez primeiros anos do século XXI foram marcados por uma multiplicação de festivais e eventos relacionados ao teatro de animação. Isso garantiu que cada vez mais peças pudessem ser fomentadas e que diversas possibilidades cênicas pudessem ser testadas na prática. Para o autor é possível enxergar diversas hibridizações na linguagem de tal modo a romper diversas fronteiras. Há, por exemplo, esforços de mesclar o contato com bonecos com o teatro de atores tornando mais ambíguo os limites que delimitam uma modalidade ou outra.

Ainda que houvesse essa multiplicação de festivais, Vargas (2013) aponta para uma diminuição dos recursos públicos usados para financiar esses tipos de eventos comprometendo questões de alimentação e hospedagem para grupos de regiões mais distantes. A perda desse investimento fez com que alguns grupos tivessem que criar parcerias com escolas para garantir um público e montar festivais durante o período das férias escolares. Tal postura acaba coagindo determinados grupos a montarem espetáculos para crianças retomando àquela antiga tradição. Esses alguns dos desafios presentes dentro do cenário atual da animação.

Existe uma distinção que merece ser feita entre pesquisa em arte e pesquisa sobre a arte. O

primeiro possui uma ênfase maior no processo de criação de algo artístico, de algo a ser divulgado para uma plateia ampla que procura algum resultado estético. Pode-se pensar em estratégias diferentes de como usar a luz em um espetáculo de sombras ou como um determinado material pode influenciar na construção de um boneco a ser manipulado<sup>14</sup>. Já a pesquisa sobre arte está muito mais associada aos estudos sobre teoria, história, filosofia, crítica que se diz respeito à arte. A partir de um produto final, uma peça ou a trajetória de uma companhia, busca-se depreender considerações sobre este a partir de toda uma metodologia acadêmica que busca um ideal de veracidade (BELTRAME, MORETTI, 2018). É sobre este tipo de pesquisa que se procura debruçar no presente trabalho de conclusão de curso.

No entanto, uma das características do Campo é que os professores universitários que estudam sobre a animação, normalmente, não deixam de produzir as suas próprias peças mantendo, assim, um diálogo entre a teoria e a prática. Conforme pôde ser analisado anteriormente, a própria aproximação da arte com a universidade contribuiu para a renovação estética. Há uma imbricação que não pode ser negada entre os universitários e a atuação artística. O livro de Ana Maria Amaral, por exemplo, foi divulgado em diversos festivais de teatro de animação e não é muito difícil encontrar reportagens de jornais que tratem sobre a sua obra.

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.

(...)

O registro histórico e técnico de Ana Maria Amaral vem suprir uma das grandes lacunas existentes à formação do bonequeiro, que carece de informação 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 da educação e cultura de Canela informou a aplicação da biblioteca, que terá uma área com bibliografia específica ao teatro (FERREIRA, 1991, p. 1).

É possível encontrar outra notícia do lançamento do mesmo livro de Ana Maria Amaral na I Mostra Espetacular de Teatro de Bonecos Paranaense, conforme pode ser visto na edição referente ao dia 23 de abril de 1992 do Correio de Notícias (PR). E também há algumas reportagens com o intuito de divulgá-lo como a edição de 23 de maio de 1991 do Correio de Notícias (PR) que possui

<sup>14</sup> Um exemplo de pesquisa em arte que influenciou parte do teatro de animação foi a modalidade de teatro para bebês, que começou com o Companhia Espanhola “La casa incierta” e que divulgou suas explorações a partir de oficinas. A partir dos contatos estabelecidos com essa companhia, o Grupo Sobrevento passou a abordar tal temática como uma de suas linhas de pesquisa no Brasil.

como título “A novidade da doutora em teatro de formas animadas” e a edição de 22 de junho de 1991 do jornal Estado de S.Paulo com uma coluna escrita por Edécio Mostaço que realiza uma larga consideração crítica sobre o livro. Não é todo livro que recebe uma divulgação como essa pelos meios de imprensa. Assim, é importante registrar tal circulação e o impacto que teve no processo de formação desse campo de estudos. A obra representou uma sistematização de debates e de um percurso histórico relacionado às máscaras, bonecos, objetos, companhias, entre outras mais. Ressalta-se que não foi um trabalho que ficou restrito ao ambiente da Academia, mas que também circulou entre os praticantes da arte.

Os festivais de teatro não apenas conglomeram espetáculos, mas também discussões filosóficas e teóricas. Junto com as apresentações, não é difícil perceber a existência de cursos, seminários e palestras. Para citar um exemplo, O jornal “A luta democrática” realizou uma reportagem sobre VII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos promovido pela Associação Brasileira de Teatro de Bonecos na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro<sup>15</sup>. Para além dos diversos grupos (nacionais e internacionais) que iriam atuar como Grupiara, Grupo Navegando, Casulo Centro Experimental de Bonecos, Mamulengo Só-ribo, Na corda Bamba; houve também espaço para promoção de cursos e de ciclos de estudos.

Além dos espetáculos serão realizados os seguintes cursos e seminários:

CECÍLIA CONDE- (RJ)- seminário sobre “A música no teatro de bonecas”- ANA MARIA MACHADO – (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 EDUCATIONAL TELEVISION”- (EEUU)- Conferência relatando suas experiências com bonecas na televisão no MAFET; Serge Ruster e Pato (FRANÇA)- Curso sobre “Animação”, Alejandro Bedotti (ARGENTINA)- Curso sobre “A pantonima no teatro de bonecos”, Lee Wallace- (NY, EEUU)- Palestra sobre “Boneco da 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 MARAIA AMARAL (SP)- Boneco como objeto intermediário e “BREAD AND PUPPET”.

O dalang, Dr. Satuno- Java: Palestra sobre sua tese de doutorando na “Université de Paris”, Le Trôle de la Musique dens les Arts du Spetacle à Java”, realizando conferências, 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 conteúdo e forma de Interpretações e direção no teatro de bonecos”- fazendo uma síntese do curso dado na ENTR).

(...)

15 Este mesmo VII Festival foi responsável pela I Exposição de Teatro de Animação que foi montado no Centro de Cultura de Petrópolis em um espaço de 320 m2. A mostra estava dividida em categorias de “popular brasileiro”, “popular indiano”, “popular indonésio” e “panorama brasileiro atual” e apresentou uma grande quantidade de material para ser observado e analisado. Possuía também quatro retroprojeções continuadas, sendo três delas, em Super 8. Percebe-se a potencialidade destes festivais de teatro em organizar projetos para além da exibição das peças teatrais. São locais de encontro que também contribuem para a divulgação de conhecimento e para a fomentação de um campo especializado para estudos e pesquisas (MODESTO, 1978, p. 14-19).

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.

A Exposição (I Exposição Brasileira de Teatro de Bonecos) que será realizada paralelamente ao Festival, tem sua organização a cargo da professora Magda Modesto que já conseguiu reunir cerca de 160 mamulengos, uma coleção de bonecos javaneses, uma coleção de bonecos hindus, uma série de filmes e slides que serão exibidos na exposição, além dos bonecos dos grupos brasileiros participantes que também serão expostos.

A Exposição terá ainda um Centro de Informações que levará o nome de “TIRIDÁ” em homenagem a Januário de Oliveira o GINU; e uma sala destinada a experimentos pro parte do público “Anime-se a Animar”.

Após o Festival serão realizadas cursos e conferências e espetáculos abertos ao público, no Rio de Janeiro e outras cidades, aproveitando a estada dos convidados estrangeiros no festival. Estando confirmando além do Rio de Janeiro, a cidade de S. Paulo.

Isso rompe com um certo estigma de se considerar que o acadêmico está totalmente desconectado do mundo ao seu redor. Ainda que seja perfeitamente válido questionar o papel social das universidades no cotidiano de sua população e exigir do serviço público um papel mais ativo, é também falsa a ideia de que o intelectual é apenas um gênio encerrado em uma “torre de marfim”. Ao realizar o seu trabalho, ele também está imerso e atua em sua sociedade influenciando alguns de seus rumos (mesmo na omissão). A produção e a divulgação do conhecimento científico também se espalha do ambiente da universidade para outros espaços da sociedade.

Para uma pesquisa mais aprofundada seria interessante conhecer como as discussões sobre o teatro de formas animadas foram desenvolvidas em cada ambiente universitário. Apenas para mostrar um exemplo para além da já citada USP e UFMG, explana-se sobre a Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, mais conhecida como UNESP, que foi criada em 1976.

O Instituto de Artes da UNESP continha, em sua origem, os cursos de Música, Artes Plásticas e de Educação Artística. Este que, por sua vez, poderia ser dado com ênfase em música, artes plásticas e teatro; a depender da escolha do aluno. Em 2005, foram criadas licenciaturas específicas para cada linguagem dissolvendo o curso de Educação Artística. Desse processo, surge a disciplina de Teatro de Formas Animadas que, inicialmente, possuía carga horária de 30 horas semestrais. Em 2007, a carga mudou para 60 horas e, atualmente, são 120 horas divididas em dois semestres (CINTRA, 2019). A partir disso, é possível depreender que a história da ampliação do Campo de discussão acadêmica sobre a animação é ainda recente. Foi apenas no século XXI que houve espaço para o estudo das formas animadas nessa específica universidade. O processo de consolidação desse Campo de Pesquisa é gradual e ainda possui muitos passos a serem dados.

Apesar de ser recente, já possui alguns importantes frutos. O Teatro Didático da UNESP é um projeto de extensão universitária que foi inicialmente conduzido pelo professor Reynuncio Lima. Em 2008, a coordenação do projeto passou a ser de Wagner Cintra dando ao programa outras diretrizes que estão vinculadas à esfera do teatro de animação. Nele começou a se desenvolver a

poética do Teatro Visual- uma forma de encenação que evita a representação ao tratar de uma experiência real. O que é exibido é o material em seu sentido bruto e que estimula a subjetividade do espectador ao construir a sua própria narrativa sem a necessidade de um intermediário para direcionar a leitura. A leitura das imagens apresentadas em palco são completadas pelo observador que por si mesmo constrói a história. A princípio, não há um conteúdo específico ou mensagem a serem transmitidos (CINTRA, 2019).

Esse é um exemplo de teatro universitário que está em constante pesquisa para a produção de suas peças<sup>16</sup>. Por estar associado a uma universidade pública, ele possui uma relativa autonomia no que concerne às leis do mercado, já que não é regido pelo princípio da bilheteria. Ao mesmo tempo, ele não deixa de participar do circuito comercial estando filiado à Cooperativa Paulista de Teatro. Isso permite que o grupo tenha acesso às leis de fomento na área e que possa ser apresentado para um público mais amplo. A partir dessa experiência, alguns membros passaram a se organizar de tal modo a montarem as suas próprias companhias, como no caso da Cia. Talagadá, do Coletivo Colérico, entre outros (CINTRA, 2019). Esse é um outro caso em que a pesquisa dada em contexto acadêmico contribui para influenciar a prática da arte e que a própria prática também interfere nas investigações da Academia.

Outro tipo de espaço que serve para incrementar o campo de pesquisas de formas animadas no Brasil é o Museu. Nele são guardados diversos artefatos de cultura material que podem servir para análise e o estudo das diversas expressões da cultura brasileira. Ainda que não sejam muitos, já existem espaços especializados para a divulgação da arte da animação.

A partir de um projeto da Universidade de Brasília, foi criado o Museu Itinerante de Bonecos. A professora e pesquisadora Izabela Brochado coordenou a sua montagem utilizando-se de seu próprio acervo pessoal e de doações que eram realizadas para incrementar ainda mais a exposição. Participaram da doação grupos de teatro como o Pirilampo, Invenção Brasileira e Companhia Pão e Circo, além de outros mestres tradicionais como o bonequeiro Mestre Clóvis. Havia uma forte tonalidade nacional tendo, inclusive, uma sala dedicada exclusivamente ao mamulengo. No entanto, era possível também encontrar bonecos de diversos países como Alemanha, Índia, Tailândia e outros constituindo um vasto acervo. Esse projeto não tinha a intenção de apenas armazenar, mas também possuía toda uma proposta pedagógica que incluía oficinas aos inscitos e a manipulação que era permitida aos visitantes. Como o próprio nome da instituição indica, a sua estrutura foi pensada como uma casa ambulante com madeiras e dobradiças que podem

---

16 Fora do âmbito nacional, pode-se perceber também essa importância das universidades na formação do teatro visual. Ana Maria Amaral (2004, p. 147-148) cita o exemplo da Universidade Católica de Lublin, na Polônia, que permitiu que Leszek Madzik pudesse desenvolver o seu trabalho com o grupo Scena Plastyczna. A princípio, um trabalho universitário, que, aos poucos, começou a alcançar outros espaços.

ser desmontadas e deslocadas para um outro lugar. A intenção era ofertar os seus serviços de cidade em cidade propagando a arte da animação (INVASÃO DE BONECOS, 2009; SEVERINO, 2009; MENEZES, 2012).

Há também o conhecido Museu do Mamulengo Espaço Tiridá, em Olinda, Pernambuco. Este constitui como um importante acervo sobre o teatro de bonecos da cultura popular. Inicialmente, foi uma iniciativa do grupo Mamulengo Só- Riso e que, posteriormente, recebeu um certo respaldo das instituições de preservação do patrimônio brasileiro. O nome “Tiridá” refere-se a um dos personagens de mamulengos criado pelo mestre Ginu e o museu possui uma programação cultural com o intuito de divulgar informações e conteúdos tanto para os visitantes que estão apenas de passagem quanto para os pesquisadores em suas vastas consultas.

Por fim, também é digno de nota o Museu do Boneco, em Araraquara (SP), que é mantido devido aos esforços do Grupo Polichinelo mantendo um acervo significativo de bonecos e uma série de outras exposições que estão registradas na documentação de imprensa. O Correio Braziliense, por exemplo, noticiou a existência de uma exposição de bonecos em 2002 que foi organizada no anexo 2 da Câmara dos Deputados pelo grupo Giramundo. O grupo disponibilizou mais de 300 bonecos e organizou a exposição em um módulo que contava, em uma dimensão cronológica, os feitos da companhia desde a sua origem até o seu estado atual. E, em um outro módulo, o resultado das suas oficinas de confecção de bonecos em 22 cidades (PEQUENOS NOTÁVEIS, 2002, p. 8). Esse é apenas um exemplo dentre muitos que servem para evidenciar como são constituídos esses espaços próprios da arte da animação e como eles contribuem para um processo de aprendizagem<sup>17</sup>.

Um debate que esteve bastante em voga no final do século XX foi sobre a profissionalização do bonequeiro. A lei 6.533/1978 garantiu a regulamentação das profissões de artista e técnico em espetáculos de diversões, no entanto não dava provisões a respeito da categoria de bonequeiro. Essas discussões já começam a ser assinaladas no ano seguinte à lei a partir da organização no VIII Festival Brasileiro de Teatro de Bonecos e V Congresso da ABTB.

Outro assunto de importância debatido no Congresso diz respeito à situação do bonequeiro perante a Lei 6.533 que dispõe sobre as profissões de Artista e Técnico em Espetáculos de Diversões e sua respectiva Regulamentação. As discussões geraram em torno da ausência de “Bonequeiro” no decreto que regulamenta a profissão, assim como da necessidade urgente de sindicalização da classe para que possa contar com um apoio legal que lhe permita lutar pela reformulação desta lei. Neste sentido, o Congresso apoiou várias moções e propostas, notadamente algumas que foram resultantes do I Seminário Nacional de Artes Cênicas realizado na Aldeia de Arcozelo, RJ, durante o mês de janeiro de 1979. (VIII FESTIVAL..., 1979, p. 8)

---

<sup>17</sup> É preciso levar em consideração também todos os gastos e esforços que os grupos têm realizado para manter esses espaços atuantes. Eles não possuem tanto investimentos por parte dos governos quanto mereceriam e situações de crise econômica acabam sempre colocando os acervos em condições de risco. O artigo de Henrique Sitchin (2020), na revista Mamulengo, mostra a dificuldade de preservação desses lugares de memória e de práticas teatrais devido a pandemia do Covid-19 iniciada no ano de 2020.

Esse debate não se extinguiu em 1979 e retornou diversas vezes como em 1984 em que o II Seminário Nacional de Artes Cênicas denuncia o descaso das instâncias governamentais para com a arte da animação. Nele ainda são propostas ações que envolvem não só o setor trabalhista, como também o da educação.

O Teatro de Bonecos continua, até hoje, sendo tratado, pelo 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 INACEM, é a metade do prêmio oferecido para o teatro infantil e o teatro adulto; e
- o esquecimento de ser incluído na Lei que regulamentava a profissão como atividade profissional

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 nas universidades, escolas de artes cênicas, etc.
- 3) Se realize uma discussão mais ampla, principalmente sobre a maneira como as empresas e os órgãos de turismo vêm tratando o bonequeiro popular; e
- 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)

Trata-se de um processo de conquistas de espaços dentro da sociedade para que essa arte possa firmar posições e valorizar-se cada vez mais e crescer. A demanda para que a profissão de bonequeiros fosse regulamentada incluía também a necessidade de que esses profissionais tivessem um outro tipo de formação na qual tivessem contato não só com suas experiências individuais, mas com todo um patrimônio de pesquisas e estudos que estavam sendo sistematizados. Isso esteve na base do projeto que seria realizado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo que apenas não se concretizou devido a ausência de professores doutores para lecionar. Isso, contudo, gerou um dossiê, em 1995, que explicava a importância dessa formação.

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 à 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 profissional

(...)

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 Comunicação 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).

O projeto recebeu o apoio de grupos teatrais de diversos lugares do país e era uma demanda de toda uma comunidade de artistas que compreendia a importância de uma formação universitária. Era um meio de propagar e fomentar saberes de toda uma coletividade de estudiosos e que organizam os seus conhecimentos em torno de artigos, dissertações e teses e de se situar nos debates internacionais travando contatos com outras comunidades científicas a fim de incrementar o entendimento sobre o Campo de estudos sobre a animação.

Para a delimitação de um Campo de pesquisas, é necessário a formação desses espaços especializados que discutam sobre esse objeto de pesquisa. A área do teatro de animação se consolidou a partir de diversas ações que foram realizadas ao longo da história. Esse não foi um processo simples e linear. Houveram movimentos de ampliação de seus debates e outros em que as ideias não conseguiram ganhar materialidade. A forma como se caracteriza o campo é uma história ininterrupta, pois ele vai se constituindo a partir das novas pesquisas e ações que vão sendo organizadas. Isso não significa que se deva ignorar a história. Muito pelo contrário. Uma análise atenta sobre o passado contribui para compreender melhor as discussões acadêmicas e a influência que estas tiveram no próprio desenvolvimento da arte. Não é à toa que os anos 60/70 constituem como um momento de transformação do teatro de animação no Brasil e também não é à toa que, nesse processo, os universitários tiveram um peso decisivo nessa campanha. A profissionalização dos grupos teatrais, os debates trazidos pela imprensa especializada, as aulas de graduação e de pós-graduação, a publicação de livros; tudo isso garante uma produção de conhecimento científico de enorme importância não só para a Arte, como também para a sociedade em forma geral.

### 3. Linhas de Pesquisa e Produção Teórica

#### 3.1. Sobre a trajetória do estudo do teatro

Por muito o teatro de formas animadas foi considerado como algo diferente do restante da arte teatral, visão essa que era reforçada até mesmo por alguns bonequeiros que focavam na especificidade do seu trabalho. Tal postura foi se alterando de acordo com o tempo. A partir de uma série de entrevistas realizadas por Felisberto Sabino da Costa, para o seu livro “A poética do ser e do não-ser” (2016), é possível perceber o quanto havia uma concepção distinta do teatro de animação que apartava do teatro e como os entrevistados passaram a rejeitar tal distinção que antes acreditavam. Estas entrevistas foram realizadas no final dos anos 90 e já denotam uma diferença com projetos que haviam em anos anteriores.

Acho que a gente não pode esquecer que está fazendo teatro. Com formas animadas, mas é teatro. Então, o teatro requer domínio de bases cênicas. Você tem o ritmo, o espaço, a interferência no espaço, se você não se relacionar com o espaço, você não vai criar uma obra cênica de qualidade mesmo [...]. Eu acho que isso é fundamental. Ter essa consciência: estou fazendo teatro. Então eu estou pisando em cima de bases, conhecer essas bases é ampliá-las (COSTA, 2016, p. 315).

Eu acho que nós temos um defeito, nós, bonequeiros, de acharmos que podemos fazer as coisas todas sozinhos. Eu faço esta autocrítica como bonequeiro. A nossa experiência, de ter circulado pela América Latina, de ter tido contato com centenas de grupos, o que se vê é isso: um grupo, o bonequeiro. Eu acho que agora, neste momento, ele está dando mais conta de ir fazendo as pazes, tentando se aproximar mais do teatro. Havia uma certa diferença, uma certa diferenciação também, inclusive por culpa do próprio bonequeiro, a maior parte das vezes, de querer achar que o teatro de bonecos é outra coisa. (COSTA, 2016, p. 316)

Uma parte desse sentimento de estar deslocado da área deve-se ao fato de que o seu início foi muito demarcado pela questão do amadorismo e da apresentação para o público infantil. Como já foi dito anteriormente, o teatro de formas animadas possui uma longa história calcada nas tradições populares e esteve presente no cotidiano da população muito antes de haver uma universidade ou instituições especializadas no ensino da arte. Ou seja, grande parte do aprendizado derivou do próprio ambiente prático, tanto no que concerne à manipulação quanto à confecção do material utilizado em cena. Ainda que se possa dizer que o teatro de atores também teve um início no amadorismo, o seu processo de profissionalização começou antes e um circuito de artes foi formado dando muito mais vazão ao teatro de atores do que o de bonecos. Basta recordar a formação das Casas de Ópera de meados do século XVIII que compuseram um sistema comercial de cultura a qual atraía um público que enxergava o ato de ver o espetáculo como parte de um status social elevado. Os próprios assentos da plateia foram construídos de tal modo a denotar a

estratificação econômica dos membros do público. Isso se contrapõe ao teatro de formas animadas que sequer possuía um prédio próprio para apresentações e que esteve associado à rua e ao divertimento das camadas mais baixas.

Em oposição ao teatro entendido como o mais esclarecido e o mais elevado, há todo um universo popular que acaba abrigando em seu seio a arte que envolve a manipulação dos objetos e que esteve atrelado ao universo infantil. Isso marcou fortemente a arte. Mesmo nos dias de hoje em que se sabe que o teatro de animação pode explorar outros públicos, grande parte de suas montagens possuem como foco principal as crianças. Tais especificidades fizeram com que houvesse um certo distanciamento do teatro de animação com o restante da esfera teatral.

Há que se reconhecer também a influência de uma tradição historiográfica que renegou a arte da animação à obscuridade por muito tempo. Os primeiros livros que realizavam uma discussão do panorama teatral brasileiro eram obras cujo principal foco era a literatura. Pode-se citar, como exemplo, o “Compêndio de História da Literatura Brasileira”, de Sílvio Romero; “História da Literatura Brasileira”, de José Veríssimo; “Pequena História da Literatura Brasileira”, de Ronald de Carvalho, entre outros. Nestes a história do teatro surge como um capítulo da história da literatura, ou seja, num primeiro momento, o elemento mais valorizado para a análise era a dramaturgia escrita. Muitas vezes, o texto surge como o único componente de estudo a ser avaliado, como se outros elementos que compõem a cena fossem apenas apêndices dispensáveis (LEITE, 2013).

Tal concepção vai se transformando ao longo do século XX em um amplo processo conhecido como modernização do teatro<sup>18</sup>. Muitos diretores e companhias passam a explorar outros elementos visuais para a composição do espetáculo. É conhecida a importância que teve o domínio da luz elétrica para a criação de imagens simbólicas dentro do palco. Aliado a essa vontade dos artistas, também surgiu uma crítica de teatro especializada que se engajou em todo esse projeto político de modernização do teatro. Essa crítica não só contribuiu para que determinadas peças fossem valorizadas em detrimento de outras, como também contribuiu para a formação dos marcos de uma história do teatro. Pode-se pensar em nomes como Décio de Almeida Prado, Sábado Magaldi, J. Galante de Sousa, entre outros.

Embora tenha se apartado no campo da literatura, essa construção da história do teatro não

---

18 Torna-se necessário, contudo, destacar que houveram livros sobre história do teatro no início do século XX e que são anteriores a esse processo de renovação do teatro. São obras de Henrique Marinho (O teatro brasileiro, de 1904), Múcio da Paixão (O teatro no Brasil, de 1917), Carlos Sussekind de Mendonça (História do teatro brasileiro, de 1926) e de Lafayette Silva (História do teatro brasileiro, de 1938). Apesar de terem sido um tanto apagados em virtude de uma historiografia posterior que conseguiu ter muito mais força na composição de seus marcos, tais obras também foram importantes, a medida que se apartavam de uma tradição que vinculavam a história do teatro como um capítulo dos livros de literatura. Sílvio Romero chegou até mesmo a escrever uma crítica aos escritos de Henrique Marinho por este acabar se detendo muito tempo nos edifícios e na história das Companhias do que a produção dramática propriamente dita (LEITE, 2013, p. 56).

privilegiou, inicialmente, a esfera do teatro popular. Essa modernização do teatro estava vinculada a um processo de profissionalização do trabalho do ator e de toda uma formação de uma dramaturgia brasileira dramática. Todo marco histórico é arbitrário e o que se consagrou pela tradição de pesquisa histórica foram peças como “Vestido de Noiva”, “A Moratória”, “Santa Marta Fabril S.A.”, “O Auto da Compadecida”, “Eles não usam Black Tie”, entre outros. Ainda que a visualidade dessas peças tenha contribuído para se pensar em outros modelos teatrais, percebe-se que não está presente como cânone clássico da história do teatro brasileiro as peças que tenham como foco o boneco ou alguma outra forma animada. Ainda se estava centrado em um teatro de atores. Algo que também evidencia o afastamento do teatro da arte das formas animadas e a pouca pesquisa acadêmica na área.

Embora a modernização do teatro tenha contribuído para se pensar em outros elementos para além do texto e da atuação do ator principal, ela, por muito tempo, continuava inserida dentro de uma estrutura dramática. Ainda que peças como de Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Plínio Marcos, entre outros, possuíam inovações ao explorarem distintos elementos espaciais e de iluminação; todas elas estavam a serviço da narrativa textual.

Foi nos anos 80 que se começou a romper a centralidade do texto. Existem diversos exemplos como os trabalhos de Bob Wilson, Pina Bausch, do teatro físico, da performance e do Happening (COSTA, 2016, p.14). Estes possuíam uma visualidade muito mais forte que contrapunha a oratória. Muitas dessas obras possuíam cenas que sequer precisam da palavra falada.

O teatro pós-dramático é caracterizado por um distanciamento da ideia de representação (LEHMANN, 2007). A representação é apresentar o que está ausente. Ofélia, de Shakespeare, não existe de antemão; ela apenas torna-se evidente no corpo de uma atriz que evoca as falas escritas pelo dramaturgo inglês. Ao invés de adotar tal postura, o teatro contemporâneo passou a valorizar mais pela apresentação da realidade. Isso explica a propagação das modalidades do teatro performático e o de formas animadas que se acentuam nos anos 80.

Há uma intrínseca relação de estudos que envolvem a arte da animação e a performance. Afinal o manipulador não está representando um determinado personagem e, tampouco, o objeto o faz. O objeto encontra-se tal como ele é. Ele não pode “apresentar o que está ausente”, pois isso se trata de uma faculdade do pensamento humano dotado de racionalidade.

Nas duas últimas décadas do século XX houve uma efervescência do teatro de animação. Embora isso tenha ocorrido, Felisberto Sabino da Costa defende que tais inovações não encontram tanto respaldo no campo acadêmico, sendo necessário ainda mais pesquisas sobre o tema.

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, 2016, p. 12-13).

### 3.2. Debates e discussões presentes no campo do teatro de animação

Mediante todo esse processo histórico de conformação de debates filosóficos e de toda uma estrutura a fim de destacar a arte da animação, surge no cenário teatral uma enorme diversidade de modos de conceber espetáculos. Pensa-se em novas dramaturgias e novas formas de organização. O teatro de animação é uma vasta área que permite uma pluralidade de vertentes com grupos que se especializam em determinadas técnicas e outros que hibridizam distintas formas de manipulação.

Houve também uma enorme diversidade de se pensar o público-alvo dos teatros de animação. Se em um determinado período, ele estava mais voltado para a educação de criança; posteriormente passa-se a entender que a plateia poderia ser muito mais diversa atendendo os anseios tanto dos adultos quanto dos mais pequenos, como os bebês. Existem obras como “O que Sonhei?”, da Cia. Zin; “Berço de Espuma”, do Grupo Papo Corpóreo, “A Bailarina”, da Cia Sobrevento e “Cuco- a linguagem dos bebês no Teatro”, da Cia. Caixa do Elefante que justamente exploram essa faixa da primeira infância (PRADO; SILVA, 2021). A partir de experimentos iniciados pela Companhia italiana La Barraca, abriu-se todo um horizonte de conceber o direito à arte àqueles que estão aprendendo a falar e aprendendo os significados do mundo. Tais experiências podem ser encontradas tanto nos palcos como também em textos acadêmicos que descrevem e promovem reflexões sobre esse tipo de fazer. Existe uma produção teórica recente que vem crescendo sobre essa temática e que acabam fazendo entrecruzamentos com o teatro de objetos e o de animação. Ainda que a produção acadêmica possa não ter acompanhado com tanto dinamismo as produções artísticas, percebe-se um esforço para acompanhá-la<sup>19</sup>.

Na construção dos saberes, é possível perceber a importância da rede de contatos entre instituições especializadas. Apenas para citar como um exemplo, em 1982, Valmor Beltrame conseguiu uma bolsa de estudos pelo Institut Internationale de Marionette tendo a oportunidade de participar de um curso de teatro de sombras organizado pelo diretor do Grupo Teatro Gioco Vita, Jean Pierre Lescot. O aprendizado obtido o permitiu que ele desse diversas oficinas sobre o tema ao retornar ao Brasil. Posteriormente, tornou-se professor pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), na qual conseguiu introduzir a disciplina de Teatro de Sombras na grade curricular do curso de Educação Artística- habilitação em Artes Cênicas. Assim, ao invés de um ou

---

<sup>19</sup> Pode-se citar a dissertação de mestrado de Fernanda Alvarez Cabral (2016), o artigo publicado por Paulo Sérgio Fochi (2018) na revista *Móin-Móin* e o artigo de Patrícia Dias Prado e Adriele Nunes da Silva (2021).

dois semestres (que normalmente é o número presente nos cursos de teatro), há três semestres de estudos obrigatórios na UDESC sobre o teatro de animação (OLIVEIRA, 2020, p. 36- 40).

O que é importante ressaltar de tal exemplo são as múltiplas interferências que se dão dos artistas para os acadêmicos e dos acadêmicos para com os artistas. Há, inclusive, até mesmo uma certa dificuldade de determinar tais papéis, afinal uma pessoa pode exercer distintas funções durante a sua trajetória. Isso é ainda mais visível na área de Artes em que normalmente a carreira acadêmica não impede que se continue com os trabalhos artísticos. Os Campos de saber e práticas possuem as suas autonomias, mas também se emaranham com diversos outros. Embora tenham as suas próprias definições e regras, eles fazem parte de uma mesma sociedade e devem ser compreendidas em toda a sua complexidade. Acompanhar as tendências do cenário teatral da animação também é importante para a análise da Academia.

Conforme foi relatado por Humberto Braga, na revista Mamulengo de nº 15 (2020), o teatro lambe lambe tornou-se uma modalidade de animação que vem crescendo nos últimos tempos.

Outro dado visível do panorama do teatro de animação, dos últimos tempos, é o aumento considerável dos trabalhos artísticos do tipo “lambe-lambe” presentes em espaços alternativos. Nas décadas de 1940, 50 e 60, era uma prática encontrada em diversas praças, especialmente na região Sudeste. Diferente do “teatro Guignol” e do próprio teatro popular de bonecos do Nordeste, que também se apresentam para o público em espaços abertos, o teatro tipo “Lambe-lambe”, no geral, prefere as miniaturas dos bonecos manipulados em caixas pequenas para um público bem reduzido, um espectador de cada vez, e um tempo menor de apresentação. Aumentou consideravelmente o número de artistas dedicados a esta vertente do teatro de animação, tanto que, atualmente, existem mostras específicas, seminários e oficinas voltados para essa arte tão peculiar (BRAGA, 2020, p. 62).

Algo que tal trecho destaca é que o incremento do lambe-lambe fez com que surgissem instituições que dessem mais suporte a essa arte. A movimentação dos artistas mobiliza todo um complexo de divulgação de saberes. Além das revistas Móin-Móin e Mamulengo (as duas principais publicações mais importantes da área no Brasil), pode-se encontrar outros materiais impressos como a revista Lambe-Lambe produzida pela Cia Andante. Foram publicados apenas três números (em 2010, 2011 e 2015) e apesar de não ser uma revista acadêmica propriamente dita, trata-se de um material valioso em que há relatos de artistas e reflexões sobre espetáculos e sobre essa técnica. Como exemplo há um depoimento a qual conta o surgimento desse tipo de teatro inspirado na ação dos fotógrafos que circulavam nas ruas da Bahia.

As atrizes-animadoras Ismene Lima, cearense, e Denise dos Santos, baiana, consideradas as criadoras desta Linguagem Teatral no Brasil, contam sobre as circunstâncias que originaram essa criação.

Ismene Lima atribui a criação do Teatro Lambe-Lambe a uma série de circunstâncias e necessidades do trabalho que ela e Denise dos Santos realizavam na época. No ano de 1989, Denise trabalhava em atividades pedagógicas utilizando bonecos. Ela construiu uma boneca de espuma grávida, que carregava uma bonequinha menor dentro da barriga. Ela usava estas

bonecas para encenar um parto em oficinas de educação sexual para adolescentes. Ao mostrar para Ismine esta cena de parto, ela argumentou que aquele tipo de cena não poderia ser feita daquela forma, pois o nascimento é um ato muito íntimo e delicado, um segredo que deveria ser resguardado. Denise, que ainda não havia analisado a questão por aquele prisma, concordou com a colega. Assim ambas começam a questionar de que outras formas abordar aquele tipo de temática.

Ao andar pelas ruas de Salvador, Ismine se depara com fotógrafos ambulantes, os chamados fotógrafos Lambe-Lambe, que naquela época ainda estavam presentes nas ruas daquela cidade, carregando suas caixas pretas. Estas máquinas fotogríficas antigas serviram de inspiração para que ela tivesse a ideia de colocar um pequeno espetáculo dentro de uma caixa, que seria assistido por uma única pessoa de cada vez. Elas já tinham a cena do nascimento, que justamente precisava ser apresentada de uma forma mais intimista, então essa foi a solução adotada: colocar a cena do parto dentro da caixinha e apresentar este espetáculo. Assim foi criado o primeiro espetáculo de Teatro Lambe-Lambe, A dança do Parto (LIMA; SANTOS, 2010).

Todas essas experiências, vertentes e técnicas são estudadas pelo campo acadêmico de teatro de formas animadas. Elas contribuem para a reflexão e aumento do conhecimento em torno da arte e a própria pesquisa permite que as companhias de teatro repensem a sua prática. Para que isso ocorra de forma efetiva, é necessário uma ampla divulgação dos textos dos estudiosos e as revistas especializadas cumprem parte desse papel. Para além da já citada Mamulengo, torna-se extremamente importante evidenciar a revista Móin-Móin, uma publicação da Universidade do Estado de Santa Catarina e que se constitui como uma das mais representativas do Campo. Ela surgiu a partir dos festivais realizados na cidade de Jaraguá do Sul que atraiu pesquisadores com o intuito de formar Seminários. Assim, a revista foi uma ação coletiva entre a universidade e a Sociedade Cultural Artística de Jaraguá do Sul publicando sua primeira edição em 2005 e continua até os dias atuais fornecendo artigos de enorme relevância para o pensamento acadêmico sobre a arte do teatro da animação. O nome da revista é uma homenagem à marionetista da cidade, Margarethe Pettersen Schlunzen, que era conhecida como Móin-Móin devida a saudação que fazia toda vez que iniciava a aula. A imigrante alemã apresentava o seu trabalho em escolas e festas desde 1957 e retomava o tradicional teatro de bonecos alemão, o Kasperle Theater (BELTRAME, 2005, p. 9- 11).

### 3.3. Espaços conquistados no Ensino Superior

O que é importante ressaltar é sobre a importância de toda uma rede de instituições de ensino superior que contribuem para a criação desses espaços na qual podem circular debates e conhecimentos. Para a presente pesquisa, foi realizado um pequeno levantamento dos institutos que oferecem disciplinas obrigatórias de teatro de animação como componente obrigatório na grade curricular dos cursos de graduação. A intenção disso foi perceber um panorama de como o Campo de estudos acadêmicos conseguiu adentrar nas universidades. Para realizá-lo, foi utilizado o E-MEC

(<https://emec.mec.gov.br/>), uma base de dados oficial a qual cataloga os cursos e instituições de ensino superior. Na ferramenta de busca foram usadas as palavras “Teatro” e “Artes Cênicas” com o intuito de identificar as graduações. Ao todo, foram listados 62 universidades. Após esse momento, foi consultado nos sites oficiais de cada um deles para perceber a existência ou não das disciplinas que envolvessem o teatro de animação<sup>20</sup>. O resultado encontra-se na tabela abaixo:

Instituições de Ensino Superior que possuem a disciplina de teatro de animação como componente obrigatório na graduação					
	Nome do Curso		Nome da disciplina	Total de horas por semestre	Período em que é ofertada
Universidade Estadual de Maringá	Licenciatura em Teatro		Teatro de Formas Animadas I	51	
			Teatro de Formas Animadas II	51	
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro	Licenciatura em Teatro		Teatro de Formas Animadas	60	3º semestre
Universidade Federal do Sergipe <sup>21</sup>	Licenciatura em Teatro		Teatro de Animação I	60	5º semestre
			Teatro de Animação II	60	6º semestre
Universidade do Estado da Bahia	Licenciatura em Teatro		Teatro de Formas Animadas	60	7º Semestre
Universidade do Estado de Santa Catarina	Licenciatura em Teatro		Teatro de máscaras	72	2º semestre
			Teatro de Animação	72	3º Semestre
			Teatro de Sombras	72	4º Semestre
Universidade Regional de Blumenau	Licenciatura em Teatro		Teatro de Formas Animadas I	36	5º Semestre
			Teatro de Formas Animadas II	36	6º Semestre
Universidade de Sorocaba	Licenciatura em Teatro		Teatro de Formas Animadas	80	
Centro-	Licenciatura em		Teatro de	66	Núcleo 5

20 Não foi possível encontrar a grade curricular dos cursos de teatro da Universidade Federal do Acre e da Universidade Federal do Pará. O site de ambas instituições estão sendo atualizados e as informações ainda não estão disponíveis para o público.

21 Também há uma disciplina chamada “Teatro de Animação III” que possui 60 horas, no entanto esta não se encontra na grade obrigatória sendo uma optativa do curso.

Universitário Ítalo-Brasileiro	Teatro	Bonecos		
Universidade Estadual de Montes Claros	Licenciatura em Teatro	Teatro de Formas Animadas I	36	2º Semestre
		Teatro de Formas Animadas II	36	3º Semestre
Universidade do Extremo Sul Catarinense <sup>22</sup>	Bacharelado em Artes Cênicas	Teatro de Máscaras		3º Semestre
		Teatro de Animação		4º Semestre
Universidade Federal do Maranhão <sup>23</sup>	Licenciatura em Teatro	Teatro de Formas Animadas	75	3º Semestre
Universidade Federal de Alagoas <sup>24</sup>	Licenciatura em Teatro	Teatro de Animação	54	8º Semestre
Universidade Federal da Bahia <sup>25</sup>	Licenciatura em Teatro	Teatro de Formas Animadas	68	
Universidade Federal de Pernambuco <sup>26</sup>	Licenciatura em Teatro	Teatro de Formas Animadas	120	5º Semestre
Universidade Federal de Goiás	Licenciatura em Teatro	Oficina de Teatro de Formas Animadas	64	4º Semestre
		Oficina de Teatro de Máscaras	48	5º Semestre
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia	Licenciatura em Teatro	Teatro de Formas Animadas	60	4º Semestre
Universidade Federal do Amapá	Licenciatura em Teatro	Teatro de Formas Animadas	90	4º Semestre
Instituto de Educação Superior de Brasília	Bacharelado em Teatro	Teatro de Formas Animadas	60	

22 Possui também uma disciplina optativa com o nome de “Teatro de Sombras”.

23 Possui também uma disciplina optativa com o nome de “Teatro de Máscaras”.

24 Possui optativas relacionadas ao teatro de animação como “Laboratório de Teatro de Animação- LATA: Teatro de Bonecos”, “Laboratório de Teatro de Animação- LATA: Teatro de Sombras” e outros vinculados a um serviço de oficina de criação como “Criação de Bonecos para a Cena” e “Criação de bonecos de boca articulada- Marote”.

25 Foi possível também identificar uma optativa com o nome de “Teatro de Bonecos”.

26 Possui também uma disciplina optativa com o nome de “História do Teatro de Bonecos”.

Instituto Federal de Educação, ciência e tecnologia Fluminense	Licenciatura em Teatro	em	Plástica e Teatro de Formas Animadas		2º Semestre
Universidade do Estado do Amazonas	Licenciatura em Teatro	em	Teatro de Formas Animadas	60	4º Semestre
	Bacharelado em Teatro		Teatro de Formas Animadas	60	4º Semestre
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Tocantins	Licenciatura em Teatro	em	Teatro de Formas Animadas	80	5º Semestre
Faculdade Cesgranrio	Bacharelado em Teatro	em	Atuação com a Máscara Teatral		5º Semestre
Universidade Estadual do Paraná	Licenciatura em Teatro	em	Teatro de Animação	85	
	Bacharelado em Teatro	em	Teatro de Animação	68	
Universidade Estadual de Londrina	Artes Cênicas-habilitação: interpretação teatral		Teatro de Animação	90h	
Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho	Licenciatura em Teatro	em	Laboratório de Formas Animadas e Visualidades I	60	1º Semestre
			Laboratório de Formas Animadas e Visualidades II	60	2º Semestre
	Bacharelado em Teatro	em	Laboratório de Formas Animadas e Visualidades I	60	1º Semestre
			Laboratório de Formas Animadas e Visualidades II	60	2º Semestre
Universidade Federal de Santa Catarina <sup>27</sup>	Bacharelado em Teatro	em	Teatro de Animação I	72	3º Semestre
	Licenciatura em Teatro	em	Teatro de Animação II	72	4º Semestre

27 O curso também apresenta uma optativa de nome “Teatro de Sombras”.

Faculdade Mozarteum de São Paulo	Licenciatura Teatro	em	Teatro de Animação	80	3º Semestre
--	------------------------	----	-----------------------	----	-------------

Também foi possível identificar faculdades que apenas possuíam a disciplina de teatro de animação como optativa como, por exemplo, a Universidade de Brasília com a matéria “Prática Docente em Teatro de Formas Animadas”; a Universidade Federal de Uberlândia com “Atuação com Máscara”; a Universidade do Rio Grande do Norte com “Introdução ao Teatro de Formas Animadas”; a Universidade Federal da Paraíba com “Teatro de Animação”, “Teatro de Bonecos I”, “Teatro de Bonecos II”, “Cavalo Marinho”; a Universidade de Santa Maria com “Commedia dell’arte”, “Teatro de Formas Animadas I”, “Teatro de Formas Animadas II”; a Universidade Federal do Ceará com “Formas Animadas”, a Universidade Federal de Pelotas com “Laboratório de teatro de formas animadas”, entre outras que podem ser mencionadas. Segundo um levantamento mais completo organizado pelo professor Valmor Beltrame em 2016, é apontado a existência de 21 instituições de ensino que possuem atividades relacionadas ao teatro de Formas Animadas- seja sob a forma de disciplinas e/ou atividades de extensão e pesquisa (PIRAGIBE, 2016, p. 201).

O motivo pelo qual se destacou as disciplinas obrigatórias deve-se não só ao fato de que todos os estudantes matriculados devem passar por esse conteúdo para concluir o curso, mas também porque estas possuem maior estabilidade dentro da própria estrutura curricular. Enquanto as obrigatórias sempre serão ofertadas todo ano, é possível que algumas optativas passem por um longo período sem a possibilidade de estarem disponíveis para a matrícula. Assim, é possível que muitas delas possam constar nos documentos oficiais, mas não possuem uma oferta regular. A razão dessa oferta irregular pode ser variada e pode estar envolvida com a ausência de profissionais contratados, um item bastante importante para a compreensão dos desafios da formação desse Campo de Estudos, que está em constante renovação. Além do mais, há que se considerar que nem todos os projetos pedagógicos indicam as suas disciplinas optativas.

O simples fato de nem todas as instituições possuírem disciplinas de teatro de animação na grade obrigatória representa que elas ainda não se constituíram como uma tradição canônica dentro dos cursos universitários de Artes Cênicas. Existem projetos pedagógicos que deixam pouco espaço (quando não é inexistente) para as disciplinas que envolvam algo para além do teatro de ator. Ainda assim, não se pode negar que o Campo tem realizado diversas inserções dentro desses espaços das faculdades e que possui uma presença um pouco mais forte se comparada a outros campos como o do teatro de rua.

Essas classes de aula são espaços de educação que permitem com que o estudante de artes cênicas tenha contato com diversas teorias e práticas específicas da área de animação. Além do

mais, são possibilidades de um mercado de trabalho para os profissionais que se especializaram nesta área. Para cada uma dessas faculdades, há pelo menos um professor responsável que deve a todo momento estar atento às pesquisas e novidades de seu Campo. Toda a sua atividade desenvolvida contribui para a geração de produções teóricas. São professores que lecionam e que orientam estudos a serem desenvolvidos nos programas de pós-graduação. Estudos esses que compõem e reproduzem continuamente a área de animação no Brasil.

Com o intuito de apresentar um panorama sobre as dissertações de mestrado e teses de doutorado foi realizado um levantamento na plataforma Capes<sup>28</sup>. Na ferramenta de busca foram utilizadas as palavras “Formas Animadas”, “Teatro de Objetos”, “Teatro de Sombras”, “Mamulengo”, “Teatro de Marionetes” e “Teatro de Bonecos”. Essa lista encontra-se na parte dos anexos e representa os esforços dos seres que ajudaram a dinamizar cada vez mais o entendimento sobre a animação no Brasil.

Toda essa produção foi fruto de todo um processo histórico de formação de um campo de estudos para a sistematização de um conhecimento. Torna-se necessário uma série de espaços especializados que salvaguardam esse tipo de saber. Tais espaços garantem a sua socialização e que ele não se perca através das gerações. Isso começa através do projeto pedagógico da Sociedade Pestalozzi do Brasil, que busca por novos tipos de interação. Ainda que tenha sido muito importante e que tenha contribuído para a formação de oficinas que divulgavam o conhecimento da animação, esta não era uma instituição voltada propriamente dita para a exploração científica e filosófica sobre o tema. O seu objeto principal era a educação de jovens e não o avanço do conhecimento e das técnicas de um ponto de vista “desinteressado”<sup>29</sup>. Essa forma hegemônica de se pensar a animação sob um viés didático apenas sofreu tensionamentos mais contundentes a partir de reflexões advinda da universidade. Desse local começa-se a explorar outras potencialidades para além da educação da criança. Outros temas passaram a ser investigados e com isso afetando a própria produção dos artistas. A partir da criação de campo de estudos especializados, foi possível fomentar reflexões sobre a semiótica e fenomenologia, estudos sobre a animação presente em festividades populares, sobre a potencialidade da máscara no trabalho do ator, questões sobre o patrimônio cultural da nação, dramaturgias próprias para o boneco, trajetórias históricas de mestres bonequeiros, estudos sobre diferentes teatros de sombras praticados pela humanidade e muitos outros. Uma diversidade muito maior do que era apresentado em um primeiro momento de sistematização de conteúdos que visava primordialmente a moralização. Isso não significa que os estudos sobre educação cessaram, apenas se tornaram mais diluídos em todo um oceano de saberes que surgia. Associado a isso,

28 Acesso disponível em: <[https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>](https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/).

29 O uso desse termo nesse contexto está associado ao fato de que a pesquisa acadêmica não precisa ter uma aplicação prática imediata. Nesse texto, não se evoca o princípio da neutralidade da ciência.

construía-se também uma rede de contatos entre as instituições nacionais e internacionais que permite um maior desenvolvimento da pesquisa científica.

O Campo possuía uma gênese histórica, mas a sua identidade é reconstruída a todo momento que age. Suas ações presentes na formação de congressos, revistas, aulas e teses contribuem para a contínua definição de tal estrutura. Esta é uma história que não se encerra e que possui os seus diversos matizes. Ora avança em seus projetos de expansão, ora se retrai por perceber que o seu projeto não pode encontrar materialidade adequada naquela determinada circunstância. Ela não é linear; é complexa como todo movimento realizado por seres humanos.

Estudar esse passado é importante não apenas para honrar aqueles que vieram antes de nós, mas também para situar cada personagem e ação em um determinado contexto. Isso permite um melhor entendimento sobre as linhas de pesquisa, o desenvolvimento acadêmico e o papel social de uma universidade na produção de um tipo de conhecimento que possui pretensões universalistas, ou seja, que é válido para todas as pessoas independentemente de suas crenças pessoais ou região geográfica. Em uma sociedade em que a ciência tem sido posta sob ameaça, é importante sublinhar a razão de sua existência e como ela impacta o mundo ao seu redor. O cenário da animação brasileira foi moldado também pela ação dos acadêmicos, que interferem ativamente nessa construção. Ao contrário de uma certa visão estereotipada que enxerga a pesquisa como algo muito distante da realidade social, a partir do presente trabalho de conclusão de curso é possível afirmar que o processo de construção de um Campo Acadêmico Especializado contribuiu para a própria definição dessa moderna concepção de teatro de animação.

## Conclusão

A partir da pesquisa que foi realizada é possível depreender sobre a importância da formação de um Campo de estudos acadêmicos no próprio fazer artístico. A sua consolidação permitiu uma transformação sobre as discussões que eram dadas anteriormente e modificou a forma de conceber a animação e o objeto criando um panorama mais complexo. A origem no Brasil desse campo está relacionada aos debates teóricos sobre as potencialidades do teatro de animação no início do século XX que, por sua vez, estavam associadas ao projeto educativo da Escola Nova. Houve toda uma literatura infantil que passou a ser evocada como algo importante para a moralização da criança que estava se formando e o teatro de bonecos foi visto como um possível interlocutor dessas histórias. Isso permitiu uma série de publicações, palestras e festivais que tinham como principal foco o público infantil. Destaca-se nesse processo a Sociedade Pestalozzi, que sistematizou uma série de conhecimentos a respeito da arte teatral e que passou a fornecer oficinas para a manipulação da matéria. Delas saíram nomes importantíssimos que contribuíram para fomentar a área e discussões sobre o tema. Esse início foi importante para estabelecer algumas balizas e já alguns espaços especializados. Os primeiros festivais de teatro de bonecos datam deste período e surge uma série de instituições públicas com o intuito de propagar a arte.

A sistematização desse tipo de conhecimento foi importante para que este não se perdesse com o tempo e para que não ficasse restrito a somente pequenos grupos de tradição popular. Isso permitiu um circuito de saberes que, devido à atuação da Sociedade Pestalozzi e do movimento de escolinhas de arte, estava bastante associado à pedagogia e ao ensino moral da criança. Nessa época, foram criadas diversas palestras para professores e escritos que defendiam a potência do trabalho de animação nas escolas. No entanto, também devido a essa proposta, havia limitações no programa de pesquisas nesse período inicial de estudos sobre o teatro de animação. Possíveis objetos de pesquisa que escapassem desse intuito específico não possuíam tantas chances de serem desenvolvidos. Assim, ainda que os grupos populares de mamulengo exercessem um certo fascínio pela sua técnica, não foram tão contemplados nas pesquisas da primeira metade do século XX por não serem tão apropriadas a uma determinada conduta moral esperada para o público infantil escolar. Pode-se ainda imaginar outros temas que não foram tão aprofundados por não fazer parte desse escopo de um campo que ainda estava em processo de consolidação.

Nos anos 60/70, há todo um momento de questionar a hegemonia dessa modalidade do teatro de animação. Não se tratava de menosprezar o teatro infantil, mas de explorar outras possibilidades para além do que já estava se realizando. Nesse processo, a profissionalização dos grupos teatrais e a abertura de espaços dentro da universidade exerceram funções fundamentais para

questionar o *status quo* e colocar em palco outras formas. A partir de instituições que se especializam no conhecimento sobre esse tipo de arte, são trazidos debates internacionais, investigações em solo nacional, formas de manipulação diferenciadas, inovações tecnológicas e discussões filosóficas. Pertencem a esse época, órgãos como a ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos) e Unima Brasil (União Internacional de Marionetes), que foram essenciais para a renovação dos estudos. Cria-se uma rede de produção e divulgação de pensamentos que não seriam possíveis apenas com o saber prático dos grupos teatrais. Há toda uma articulação que se expande para além da experiência individual. Não se trata também de ignorar essa experiência individual, apenas reconhecer as particularidades e potencialidades presentes dentro de uma estrutura acadêmica com o seu grupo de pesquisadores que passam a produzir os seus artigos, dissertações e teses.

O presente trabalho de conclusão de curso procurou compreender a forma como se deu todo esse aparato criado com o intuito de produzir e divulgar conhecimento a partir dos critérios científicos. Trata-se de entender como a arte do teatro de animação tornou-se um objeto de pesquisa e de como se construiu todo um universo de discussões e debates em torno dele. Nem todos os objetos de pesquisa conseguem criar um sistema que orbita ao seu redor. Para que isso ocorra é necessário uma série de meios que propicie o encontro de pessoas interessadas e que permita a divulgação de seus saberes como revistas e congressos especializados. Esse é um longo processo que se constitui ao longo da história. Sendo uma construção social, ele também se modifica constantemente à medida que nunca para de agir sobre a realidade e se vincula a uma diversidade de forças e instituições presentes no mundo. Questões como a falta de recursos para o financiamento de bolsas e projetos; a existência de uma rede privada de ensino universitário que não incentiva a pesquisa por estar regida por princípios mercadológicos; ausência de contratações de professores doutores nas faculdades públicas; entre outras mais interferem de modo direto na produção do conhecimento. Assim, para uma melhor compreensão do desenvolvimento acadêmico se torna necessário conhecer também as influências da sociedade como um todo. A Academia faz parte de uma determinada realidade e reproduz muitas de suas determinações. Ela reflete parte desse mundo e contribui para reforçar aspectos que estão presentes na sociedade, mas também atua para a sua modificação. Isso rompe com a falsa ideia de que o acadêmico é alguém que apenas analisa a sociedade de um modo totalmente neutro e que as interferências “externas” apenas comprometem o seu olhar crítico. Ele é impactado pela sociedade, ao mesmo tempo que também a impacta. Nota-se como uma renovação da arte nos 60/70 teve como um dos seus principais proponentes o mundo acadêmico. As universidades trouxeram reflexões que arejaram o ambiente artístico e com isso, novas formas de conceber os espetáculos surgiram. O conjunto de pesquisas e estudos realizados

pelos acadêmicos pode impactar bastante a compreensão sobre os modos de encenação, interpretação e manipulação. Isso apenas revela a importância de espaços destinados para a pesquisa em se pode ter uma liberdade para o exercício da investigação. Não é por mera coincidência que a “mãe” do novo teatro de animação, Ana Maria Amaral, estivesse vinculado ao departamento de Artes Cênicas da USP e que o grupo Giramundo tenha remodelado o seu trabalho a partir de contatos com a UFMG.

Há que se reconhecer também que normalmente não há uma dissociação completa entre o pesquisador das formas animadas e aquele que faz o teatro de formas animadas. Usualmente, o doutor não abre mão de suas atividades artísticas ao adentrar em uma faculdade. Continua-se a produzir a travar contatos com a comunidade de atores e diretores, de tal modo que muitas vezes é difícil realizar uma divisão muito nítida entre o que seria a pesquisa sobre a arte e a pesquisa na arte. Conforme pode ser analisado através das notícias de jornais selecionadas, os congressos e festivais, as apresentações teatrais e palestras costumam caminhar juntos. Embora tenha sido parte de uma pesquisa aprofundada, o livro “Teatro de Formas Animadas”, de Ana Maria Amaral, por exemplo, não circulou apenas em um âmbito estritamente acadêmico, mas também em espaços que possuíam um foco maior na apresentação de espetáculos.

Ainda que persista uma hegemonia de concepção de teatro muito voltada para atuação de atores, o Campo brasileiro de estudos acadêmicos sobre animação tem ganhado espaços nas faculdades. É uma área que consegue força o suficiente para constituir disciplinas obrigatórias na grade curricular dos cursos de teatro de diversas faculdades. Isso é importante porque denota um espaço conquistado de estudo das formas animadas em que este se constrói como um saber imprescindível para se ter ao menos um contato na graduação, garante um lugar de atuação profissional ao doutor que se especializou no campo de animação e torna disponível um profissional que permanecerá pesquisando academicamente e que pode orientar alunos em futuras pesquisas. Para que isso ocorra em sua plenitude é necessário também que a instituição possa fornecer uma estrutura decente para que o trabalho possa ser desenvolvido. Grande parte das faculdades privadas, por exemplo, não investem tanto em pesquisas por estarem regidas sob princípios sobretudo mercadológicos. Do outro lado, há um enorme sucateamento do serviço público orientado por políticas neoliberais que coloca barreiras para que a ciência nacional possa progredir com maior força. Existe uma série de questões materiais que interferem na produção de textos acadêmicos e atividades de pesquisa, extensão e ensino.

Há que considerar também as especificidades do campo da arte em uma sociedade que o coloca como algo inferior em valor se relacionado a outras áreas. Além disso, o teatro de ator ainda exerce uma preponderância maior nos espaços de ensino e pesquisa se comparado ao de

animação. Tal aspecto está associado a diversos fatores como o mercado de trabalho, a popularidade do sistema Stanislavski e da própria constituição do campo acadêmico teatral. A partir de uma pesquisa sobre o ensino no Brasil, Freitas (1998) percebe a influência de um estilo realista de representação, que acaba por encobrir outras formas de conceber o espetáculo teatral. Muito dificilmente uma escola de nível profissionalizante teria como exercício final de seus períodos letivos uma apresentação que envolvesse o teatro de bonecos ou de sombras. Há todo um imaginário construído pelos grandes meios de comunicação de massa que impõem como principal referencial de atuação as telenovelas e o cinema. Isso faz com que grande parte da população não reconheça outras formas de interpretação. Muitos estudantes apenas entram em contato de modo mais aprofundado com a arte da animação num curso de graduação em teatro.

Também há uma concepção de que a formação básica do ator deveria perpassar inevitavelmente pela adoção dos ensinamentos de Stanislavski como se este fosse o único responsável por sistematizar um conhecimento para um aprendizado das artes cênicas. Isso revela que o cenário atual brasileiro ainda carece de muitas pesquisas para reconhecer a multiplicidade existente dentro desse universo e o campo de estudos acadêmicos em formas animadas pode contribuir nesse processo. A pesquisa não está totalmente desvinculada do mundo “prático”. Conforme pode ser analisado no presente trabalho, o campo de estudos com suas instituições especializadas de pesquisa contribuíram para a formação de um novo teatro de animação. A constituição do teatro de animação como objeto de estudo e a sua análise a partir de diversos prismas (históricos, antropológicos, estéticos) permitiram reflexões sobre o próprio fazer.

Pode-se pensar isso como algo correlato ao processo de modernização do trabalho de atuação. Com o intuito de romper com um determinado tipo de teatro muito focado no primeiro ator e na declamação da dramaturgia, passou-se a criar uma série de instituições que treinavam para um novo tipo de arte. Criou-se metodologias para o ensino dos atores, lições sobre iluminação, cenografia, direção, sonoplastia e todo um movimento de críticos que contribuíram para a criação de uma história e de marcos para compreensão de todo esse movimento. Ainda que os aspectos da visualidade começassem a ser cada vez mais expostos, percebe-se que o foco estava ainda muito mais na forma dramática e assim, não houve, no início, um movimento de incentivo às formas animadas. Levou algum tempo para que a própria Academia de Teatro tivesse um outro olhar sobre essas outras modalidades. Esse “atraso” também pode ser um dos motivos pelo qual ainda há essa disparidade entre o teatro de atores e o de animação. Para o primeiro, houve um tempo maior para a composição de uma tradição acadêmica em relação ao segundo.

Atualmente, existe um espaço conquistado nas faculdades para o estudo da animação, no entanto também foi possível perceber que nem todas as instituições apresentam esse lugar

assegurado. Ou seja, esse campo de saber ainda não se estabeleceu como um cânone como as disciplinas vinculadas ao corpo e a voz dos atores que sempre estão presentes em qualquer curso de artes cênicas. A construção do campo de saber acadêmico exige tempo e trabalho a ser desenvolvido.

Nos anos 90, durante um congresso, Ana Maria Amaral conclui que as experiências no ensino superior eram incipientes e encontrava-se de modo disperso. Ainda assim defendia-se uma habilitação específica para o teatro de formas animadas no curso de artes cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP. A partir dos documentos analisados, compreendia-se um discurso de que o ensino universitário seria de extrema importância para uma educação diferente daquela dada de modo tradicional caracterizada por uma relação entre um mestre e um discípulo. A questão posta era sobre o aluno ter acesso a teorias e práticas distintas que não poderiam ser conseguidas somente de um modo individual ou que demandaria uma quantidade enorme de esforços para percorrer por reflexões que já foram obtidas por outras pessoas. Depreende-se novamente sobre a potência do ensino superior na criação de uma rede de saberes que se perpetua através de gerações. Essa rede se articula com toda uma gama de pesquisadores responsáveis por sempre renová-lo e trazer contribuições para toda uma área.

O conhecimento acadêmico possui uma série de regras que faz com que este possa ser validado por toda a comunidade de seres humanos. A universidade não pode ensinar tudo. O gosto de uma laranja, a fruição de um quadro ou o encontro com o divino partem de experiências com o mundo privado e que não podem ser aprendidos no âmbito da Academia. A academia é o lugar da construção de um saber público, que estabelece os princípios de uma vida comunitária. Crer ou não na existência de um Deus parte de cada ser, mas considerar que a Terra é plana ou que a vacina é ineficaz é produto de uma ignorância que afeta todo um coletivo. A Universidade não pode ensinar tudo sobre as artes e atores podem ser excelentes em seu ofício sem ter pisado o pé em uma, no entanto é preciso considerar que esta instituição tem a capacidade de preservar e gerar todo um arcabouço de pensamentos e ideias que pertencem à humanidade como um todo. É um conhecimento que não parte apenas de um indivíduo ou que apenas pertence a esse indivíduo ou a alguma coletividade específica. A partir disso, deriva a importância da pesquisa acadêmica para a sociedade como um todo. A busca da área do teatro de formas animadas pela universidade responde a um anseio por esse tipo de saber.

Isso permitiu uma remodelação do campo artístico. Conforme a pesquisa foi se desenvolvendo com o tempo, novos temas surgiram e ter somente uma disciplina de teatro de formas animadas passou a ser considerado como pouco. Havia a compreensão de que era necessário uma orientação profissional mais aprofundada e que uma habilitação nessa área poderia também

alavancar ainda mais os estudos, deixando o Campo mais próximo ao que já ocorria em outros países do Globo que já possuem cursos específicos para a formação referente ao teatro de formas animadas. A habilitação contribuiria não só para a formação mais especializada das pessoas como também possibilitaria um incremento na atividade acadêmica da pesquisa.

Esse incremento é ainda mais importante se levarmos em consideração as especificidades do Brasil, um país que se encontra de modo subordinado ao capital das grandes nações desenvolvidas do capitalismo. Nas palavras de Ruy Mauro Marini e Vânia Bambirra, o Brasil é um país de capitalismo dependente. Esse traço de dependência faz com que uma determinada elite se sinta culturalmente mais próxima aos países do centro do capitalismo do que a da sua própria nação. Assim, traços da cultura popular e instituições que visam salvaguardar a memória e história do país acabam, por muitas vezes, negligenciadas pelo próprio poder público. Isso é um fator de interferência que acaba restringindo trabalhos científicos no âmbito nacional. A ciência e o conhecimento que vem de fora costumam ser mais valorizados do que a própria produção nacional e, ao invés do investimento com o intuito de fortalecer a pesquisa dentro do território, percebe-se uma precarização maior das instituições.

Ainda que houvesse um grande apoio ao projeto, a habilitação em teatro de formas animadas, proposta em 1995, não saiu do papel devido a falta de professores com formação necessária para lecionar. Mesmo com a indicação de que o conteúdo relacionado ao teatro de animação era vasto o suficiente para ter muito mais do que um ou dois semestres em uma graduação, não havia ainda a quantidade de pesquisadores no Brasil necessário. Isso mostra que o país ainda carece de mais pesquisa e que há um certo descompasso entre a quantidade de informações produzidas no exterior e um aparato acadêmico que não consegue sistematizar isso em torno de um curso próprio como se almejava. Enquanto outras nações possuem cursos e habilitações específicas para o estudo da animação, o mesmo não foi possível de se obter no Brasil.

Apesar de tais dificuldades, não é possível considerar que haja ausência de campo de estudos acadêmicos nessa área. Para além do ensino superior, há, inclusive, uma série de instituições que foram criadas com o intuito de divulgar fontes, debater, preservar histórias e memórias próprias da arte da animação. Não se pode ignorar as iniciativas de museus, redes de encontro como o dos mamulengueiros e mamulengueiras, festivais e congressos. Eles também constituem formas de aprendizagem coletiva contribuindo para um panorama mais complexo de investigações sobre esse objeto de estudo. A partir de tudo isso, podem ser desenvolvidos textos, artigos, dissertações e teses sobre o lambe-lambe, teatro de bebês, teatro visual, sobre as máscaras, técnicas de manipulação, potencialidades pedagógicas a partir das formas animadas, discussões sobre a representação e o trabalho do ator, entre outras mais que permitem que a área de estudo

permaneça pulsando.

O conhecimento produzido na Academia diz respeito a toda uma sociedade e por isso a necessidade de mecanismos que permitam a difusão dele para além dos seus muros. Para esse papel, existem as revistas especializadas como a *Móin-Móin* e a *Mamulengo*, que são as principais da área e que estão preocupadas com a divulgação desses variados casos como o uso de bonecos em salas de aulas, relatos de montagem de espetáculos ou discussões sobre o tema da diversidade dentro dessa arte. A *Móin-Móin* foi uma iniciativa da Universidade do Estado de Santa Catarina e da Sociedade Cultura Artística de Jaraguá do Sul e foi gestada a partir dos festivais que foram organizados na cidade de Jaraguá do Sul. Já a *Mamulengo* pertence a ABTB (Associação Brasileira de Teatro de Bonecos) e embora tenha tido a sua publicação interrompida nos anos 80, em 2020 retomou as suas atividades trazendo novos textos.

A pesquisa não é apenas fruto da genialidade de alguém, dependendo também de uma série de fatores materiais como a existência de uma instituição bem estruturada que possa fornecer subsídios para esse ofício, validar esse conhecimento e divulgá-lo para o restante da sociedade. A criação de novos cursos demanda gastos que as instâncias governamentais nem estão dispostas a arcar. Mesmo as instituições já existentes estão sofrendo para garantir a sua própria existência. Corre em curso um processo de precarização do serviço público em que profissionais não são mais contratados de forma efetiva dando espaço a regimes de trabalho em péssimas condições. O professor temporário, por exemplo, não possui carga de horário completa, não dispendo do mesmo tempo para se atualizar na pesquisa e não pode exercer uma série de funções que contribuiriam para uma universidade mais ativa.

Assim, para um melhor desenvolvimento, torna-se necessário um projeto de valorização do ensino superior público para que continue a sua existência e expanda a sua produção de um conhecimento crítico que seja balizado a partir de critérios científicos. Em uma sociedade em que diversas narrativas são criadas de forma instantânea e nem sempre com responsabilidade ética e crivo, o papel da educação e da pesquisa torna-se ainda mais essencial.

O pesquisador está em constante diálogo com a sociedade ao seu redor. Ele é influenciado pelo seu meio, mas também contribui para modificá-lo a partir de seu trabalho. O moderno teatro de formas animadas no Brasil foi um exemplo da interferência das reflexões surgidas pela atuação da Academia. A partir de pesquisas e de reconhecimentos das experiências dadas no exterior, foi possível testar novos experimentos nos palcos e novos aspectos passaram a ser vislumbrados. Trata-se da formação de uma rede de articulação de ideias e pensamentos que permite com que seja divulgado saberes que se situam para além de uma dimensão privada ou individual. São saberes que formam o entendimento sobre o espaço público e que pertencem a toda uma sociedade.

## Referências

I, II E III FESTIVAIS DO RIO DE JANEIRO. **Mamulengo**, nº 1, p. 11-12, 1973.

5 PEÇAS DE FANTOCHES. **Cadernos de Teatro**, nº 34, p. 22-31, 1966.

VIII FESTIVAL BRASILEIRO DE TEATRO DE BONECOS E V CONGRESSO DA ABTB OURO PRETO, MG. **Mamulengo**, nº 8, 1979.

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. **Os índios na história do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas: Máscaras, Bonecos, Objetos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação: Da teoria à prática**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos: Máscaras, Bonecos, Objetos**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

AMARAL, Ana Maria; BELTRAME, Valmor. O Teatro de Bonecos. In: FARIA, João Roberto (dir.) **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.

A MÁSCARA NO TEATRO. **Cadernos de Teatro**, nº 23, p. 14-15, 1963.

ANTIPOFF, Helena. Valor pedagógico do Teatro de Máscaras. **Cadernos de Teatro**, nº 23, p. 20, 1963.

BELTRAME, Valmor Nini. Apresentação. **Móin-Móin**. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, ano 1, nº1, p.9-11, 2005.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e Espírito do Mamulengo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1966.

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico**. São Paulo: Unesp, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Diefel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Escritos de educação: Seleção, organização, introdução e notas de Maria Alice Nogueira e Afrânio Catani**. Petrópolis: Vozes, 2010.

- BRAGA, Humberto. Desafios do teatro de animação brasileiro. **Mamulengo**, nº 15, p. 59- 63, 2020.
- BURGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- CABRAL, Fernanda Alvarez. **Teatro para bebês: processos criativos, dramaturgia e escuta**. 2016. 201f, il. Dissertação (Mestrado em Artes)- Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- CALVAGADA DA HISTÓRIA DA ÍNDIA. **Cadernos de Teatro**, nº 34, p. 13, 1966.
- CARVALHO, Marta M.C. O novo, o velho, o perigoso: relendo a Cultura brasileira. **Cadernos de Pesquisa**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas/ Cortez, novembro 1989.
- CHESNAIS, Jacques. As marionetes nas letras e na música. **Cadernos de Teatro**, nº 34, p. 8-9, 1966.
- 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. Um pouco da história do teatro de formas animadas na UNESP: um relato do professor da disciplina. **Móin-Móin**. V.2, n. 21 (2019), p. 519- 536.
- COLÓQUIO INTERNACIONAL realizado em Bruxelas sobre Marionetes. **Cadernos de Teatro**, nº 34, p. 14-17, 1966.
- COMO FAZER MÁSCARAS. **Cadernos de Teatro**, nº 23, p. 17, 1963.
- 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.
- DISCUSSÃO NO II SEMINÁRIO NACIONAL DE ARTES CÊNICAS. **Mamulengo**, nº 12, p 30, 1984.
- DUAS HISTÓRIAS PARA TEATRO DE BONECOS. **Cadernos de Teatro**, nº 15, p. 20- 25, 1961.
- DUAS PEÇAS PARA SEREM REPRESENTADAS POR CRIANÇAS OU MARIONETES. **Cadernos de Teatro**, nº 19, p. 26- 32, 1962.
- EDMUNDO, Luís. **O Rio de Janeiro no tempo dos Vice-Reis- 1763- 1808**. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2000.
- EXERCÍCIOS COM MÁSCARAS. **Cadernos de Teatro**, nº 23, p. 20-22, 1963.
- EXERCÍCIOS COM MÁSCARA. **Cadernos de Teatro**, nº 24, p. 11, 1964.
- FABRICAÇÃO DE MÁSCARAS. **Cadernos de Teatro**, nº 24, p. 12-13, 1964.
- FAÇA SEU FANTOCHE PARA A HISTÓRIA. **Cadernos de Teatro**, nº 20, p. 20- 21, 1962.
- FANTOCHES. **Cadernos de Teatro**, nº 34, p. 2, 1966.

FERREIRA, Cláudia. Histórico.Mamulengo, nº 1, p. 6-8, 1973

FOCHI, Paulo Sérgio. Teatro desde bebês: contributos para pensar o teatro, a arte e a educação. **Móin-Móin**. Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas, Florianópolis, v.2, n.18, p. 65-81, 2018.

FREITAS, Paulo Luís de. **Tornar-se ator**. Uma análise do ensino de interpretação no Brasil. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

GÓIS, Maria Helena. **Teatrinho de fantoches**. Rio de Janeiro: Serviço de Informação Agrícola-Ministério da Agricultura, 1957.

GONÇALVEZ, Martim. O mamolengo. **Cadernos de Teatro**, nº 34, p. 9-10, 1966.

JEAN, Ivone. Marionetes populares. **Cadernos de Teatro**, nº 22, p. 24- 32, 1963.

KURTZ, Maurice. Marionete. **Cadernos de Teatro**, nº 34, p. 7, 1966.

KRUGLI, Ilo. Fantoche em novas dimensões. **Cadernos de Teatro**, nº 34, p. 11-13, 1966.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Rodrigo Moraes. **A formação da historiografia teatral brasileira (1888-1938): consonâncias e dissonâncias**. Dissertação de mestrado em artes cênicas. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, São Paulo, 2013.

LIMA, Ismine; SANTOS, Denise dos. Os primórdios do Lambe-Lambe. **Lambe-Lambe**. Revista do projeto ESPIA SÓ- Formação e Montagem do Teatro Lambe-Lambe. Edição nº1. Cia Andante-Iatajaí- Santa Catarina- Brasil, 2010.

MACHADO, Maria Clara. **Como fazer teatrinho de bonecos**. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1955.

OBRY, Olga. **O Teatro na Escola**. São Paulo. Ed: Melhoramentos, 1956.

MAGALDI, Sábado. **Amor ao Teatro**. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

MARINI, Ruy Mauro. **Subdesenvolvimento e Revolução**. Florianópolis: Insular, 2017.

MENDONÇA, Tânia Gomes. **Entre os fios da história**. Uma perspectiva do teatro de bonecos no Brasil e na Argentina (1934-1966). 579f. Tese (Doutorado em História)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

MODESTO, Magda. Projeto e execução de uma I Exposição de teatro de animação. **Mamulengo**, nº 7, p.14-19, 1978.

MORENO, Alcides. I Censo Nacional de Títeres. **Mamulengo**, nº 6, p. 44, 1977.

OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. Teatro de Sombras brasileiro- Desafios entre luzes e sombras.

**Mamulengo**, nº 15, p. 36- 40, 2020.

OLIVEN, Ruben George. O nacional e o regional na construção da identidade brasileira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.1, n.2, p. 68- 74, 1986.

O MÉDICO. **Cadernos de Teatro**, nº 14, p. 20- 21, 1960.

O QUE VAMOS REPRESENTAR? **Cadernos de teatro**, nº 23, p. 25-29, 1963.

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.

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, Patrícia Dias; SILVA, Adriele Nunes da. Pesquisando o teatro para bebês: desafios à educação e às artes na primeira infância. **Cadernos CERU**, [S.L.], v. 32, n.1, p. 196- 210, 2021.

RIBEIRO, Berta G.; VON VELTHEM, Lucia H. Coleções etnográficas: documentos materiais para a história indígena e etnologia. In: CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). **História dos índios no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura: FAPESP, 1992.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas Culturais no Brasil: tristes tradições. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

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: Paz e Terra, 2001.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Espetáculo das Raças**. Cientistas, Instituições e Questão racial no Brasil, 1870- 1930. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SIGNIFICADO E MECANISMOS DOS LAZZI. O JOGO DO SACO. **Cadernos de Teatro**, nº 24, p. 6-9, 1964.

SITCHIN, Henrique. As malas fechadas, os teatros vazios e a esperança. **Mamulengo**, nº 17, p. 20-24, 2020.

SOUZA, Euclides Coelho de. Editorial. **Mamulengo**, nº12, p.5, 1984.

SPENCER, Sara. O bem triunfa sempre? **Cadernos de Teatro**, nº 34, p. 18-19, 1966.

TEATRO DE BONECOS. **Cadernos de Teatro**, nº 14, p. 17- 20, 1960.

TEATRO DE BONECOS. **Cadernos de Teatro**, nº 18, p. 25- 26, 1962

TEXTO PARA TÍTERES. **Cadernos de Teatro**, nº 20, p. 18- 19, 1962.

TEXTO PARA TÍTERES. **Cadernos de Teatro**, nº 21, p. 16- 17, 1963.

TRÊS HISTÓRIAS PARA TEATRO DE BONECOS. **Cadernos de Teatro**, nº 16, p. 36- 42, 1961.

TRÊS PEÇAS PARA TEATRO DE BONECOS. **Cadernos de Teatro**, nº 17, p. 31- 39, 1962.

UMA PEÇA PARA TÍTERES. **Cadernos de Teatro**, nº 19, p. 32- 34, 1962.

VALI, Virginia. A Máscara no Brinquedo Dramático. **Cadernos de Teatro**, nº 23, p. 18- 19, 1963.

VALI, Virginia. Fantoches de Vareta. **Cadernos de Teatro**, nº 22, p. 18-19, 1963.

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.

### **Notícias de jornais**

A NOVIDADE da doutora em teatro de formas animadas. **Correio de Notícias**, Paraná, Caderno Programa-se, p. B3, 23 mai. 1991.

CIRANDA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p.6, 2 mai. 1976.

EMERY, Milton. Ainda Cavaleiro da Laboarte. **A luta democrática**, Rio de Janeiro, p.8, 2 mar.1978.

FERREIRA, Marli. Cinco dias de fantasia. **O Pioneiro**, Rio Grande do Sul, Caderno Pioneiro Sete Dias, p.1, 3 jun. 1991.

INVASÃO DE BONECOS. **Correio Braziliense**, Distrito Federal, Caderno Super, p. 3, 10 out. 2009.

MACHADO, Ana Maria. Livros, Balas, Palmatória. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 14, 9 nov. 1975.

MACHADO, Ana Maria. Ciranda. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p. 6, 2 mai. 1976.

MENEZES, Leilane. A magia dos bonecos. **Correio Braziliense**, Distrito Federal, 1º Caderno, p. 40, 31 mai. 2012.

MICHALSKI, Yan. Duas vezes fantasia e realidade. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, Caderno B, p.2, 29 mai.1975.

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 Programe-se, p.2, 23 abr. 1992

MULLER, Gilda. Vamos fazer teatrinho de fantoches? **Última Hora**, Rio de Janeiro, p.8, 7 set.

1965.

PEQUENOS NOTÁVEIS. **Correio Braziliense**, Distrito Federal, Guia, p. 8, 6 ago. 2002.

SEVERINO, Marina. Vem Brincar. **Correio Braziliense**, Distrito Federal, Caderno Diversão e Arte, p.1, 12 out. 2009.

## Anexo 1- Listagem de dissertações e teses sobre o teatro de animação

ALBUQUERQUE, Fernando. **De títeres e de humanos: "Sobre o teatro de marionetes" e o controle do corpo'** 01/05/2004 87 f. Mestrado em LETRAS (CIÊNCIA DA LITERATURA) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO Biblioteca Depositária: Biblioteca da Pós-Graduação da Faculdade de Letras

ALCURE, Adriana Schneider. **A Zona da Mata é rica de cana e brincadeira. Uma etnografia do Mamulengo.'** 01/03/2007 343 f. Doutorado em SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO Biblioteca Depositária: IFCS, SIBI

AMARAL, Ana Maria de Abreu. **Teatro de Formas Animadas'** 01/04/1989 414 f. Doutorado em ARTES (TEATRO CINEMA E ARTES PLASTICAS) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: undefined

AMARAL, Márcia Amira Freitas do. **O Papel do Teatro de bonecos na Construção do Conhecimento'** 01/03/1998 127 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro Biblioteca Depositária: Biblioteca Setorial do CTCH - PUC-Rio

ANGEL, Carlos Francisco Cárdenas. **A Política de Objetos e Sujeitos: Uma etnografia com um coletivo de titeriteiros e palhaços em Bogotá, Colômbia'** 01/03/2011 144 f. Mestrado em ANTROPOLOGIA SOCIAL Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, FLORIANÓPOLIS Biblioteca Depositária: Biblioteca Central

ARAUJO, Danielle Motta. **Lisístrata: Estudo e Adaptatradução para o Teatro de Bonecos'** 23/08/2017 95 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, Fortaleza Biblioteca Depositária: Biblioteca do Centro de Humanidades

ARRUDA, Kátia de. **Trânsitos Entre a Linguagem do Cinema e a Linguagem do Teatro de Animação Contemporâneo'** 01/03/2010 139 f. Mestrado em LITERATURA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, FLORIANÓPOLIS Biblioteca Depositária: BU /UFSC

AVILA, Flavia Ruchdeschel D. **Teatro de objetos, um olhar singular sobre o cotidiano'** 07/06/2013 148 f. Mestrado em ARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE EST.PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO, São Paulo Biblioteca Depositária: José de Arruda Penteado

AZEVEDO, Débora Silva de. **Nas Redes dos Donos da Brincadeira: Um Estudo do Mamulengo da Zona da Mata Pernambucana'** 01/11/2011 225 f. Mestrado em CIÊNCIAS SOCIAIS EM DESENVOLVIMENTO, AGRICULTURA E SOCIEDADE Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO, SEROPÉDICA Biblioteca Depositária: Centro de Documentação Ivan Otero Ribeiro

BELFORT, Maria Ângela. **A Brincadeira Besta do Mato: O mamulengo no contexto sociocultural da Mata Norte de Pernambuco'** 01/09/2001 12660 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA/JOÃO PESSOA, JOÃO PESSOA Biblioteca Depositária: Biblioteca Central e Vanildo Brito

BELTRAME, Valmor. **Animar o inanimado: a formação profissional no teatro de bonecos.** ' 01/05/2001 303 f. Doutorado em ARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Escola de Comunicações e Artes

BELTRAME, Valmor. **Teatro de Bonecos no Boi-de-Mamao: Festa Drama dos Homens no Litoral de Santa Catarina.**' 01/07/1995 230 f. Mestrado em ARTES (TEATRO CINEMA E ARTES PLASTICAS) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: undefined

BENATTI, Barbara Duarte. **Mulheres Mamulengueiras: Um estudo de caso em Glória do Goitá-PE'** 22/08/2017 undefined f. Mestrado em Artes Cênicas Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, Brasília Biblioteca Depositária: undefined

BROCHADO, Izabela Costa. **DF: o mamulengo que mora nas cidades** ' 01/10/2001 107 f. Mestrado em HISTÓRIA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASÍLIA Biblioteca Depositária: UnB

BUENO, Yara Marina Baungarten. **Imagens Marionetáveis: O Boneco nos Cruzamentos da Arte e da Comunicação'** 27/03/2014 165 f. Mestrado em COMUNICAÇÃO SOCIAL Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, Porto Alegre Biblioteca Depositária: Biblioteca Irmão José Otao

CAMARA, Vanessa Oliveira Fernandes. **Teatro de Bonecos como Ferramenta de Sensibilização Ambiental em Unidades de Conservação'** 13/10/2016 138 f. Mestrado em DESENVOLVIMENTO E MEIO AMBIENTE - PRODEMA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA ( JOÃO PESSOA ), João Pessoa Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFPB

CARVALHO, Maria Amélia Magro de. **Uma caminhada com teatro de bonecos na tv: de 1960 a 1990 - perfil e reflexão'** 01/12/1999 153 f. Mestrado em ARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Escola de Comunicações e Artes

CASTRO, Kely Elias de. **Trinta anos à beira do abismo: O grupo Sobrevento do virtuosismo da animação de bonecos ao objeto puro'** 13/04/2018 336 f. Doutorado em ARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO (SEDE), São Paulo Biblioteca Depositária: José de Arruda Penteadó

CAVALCANTE, Caroline Maria Holanda. **A interpretação como objeto: reflexões sobre o ator e animador'** 01/12/2008 134 f. Mestrado em TEATRO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, FLORIANÓPOLIS Biblioteca Depositária: Central da Udesc

COMPAGNONI, Ulir Munsio. **A influência da Estrutura da Rede sobre a Ação dos Atores Sociais na Atração de Espetáculos no XI Festival de Teatro de Formas Animadas de Santa Catarina.'** 01/04/2012 133 f. Mestrado em ADMINISTRAÇÃO Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ, Curitiba Biblioteca Depositária: PUCPR

COMITTI, Leopoldo. **Teatro de Sombras: Leitura de um Romance de Jose J. Veiga.'** 01/09/1989 155 f. Mestrado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS

GERAIS, BELO HORIZONTE Biblioteca Depositária: undefined

CORDEIRO, Sandra Maria Barbosa. **São Belebren: um Boneco Santificado num Festejo Carnavalesco'** 16/08/2016 undefined f. Mestrado em Artes Cênicas Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, Brasília Biblioteca Depositária: undefined

COSTA, Felisberto Sabino da. **A poética do ser e não ser: procedimentos dramáticos do teatro de animação.'** 01/05/2001 275 f. Doutorado em ARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes

COSTA, Larisse Kaline Pereira da. **Uma Experiência em Ensino de Teatro com uma Turma de Correção de Fluxo numa Escola Pública da Cidade do Natal - RN'** 27/07/2016 undefined f. Mestrado Profissional em PROFARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, Florianópolis Biblioteca Depositária: undefined

CRUZ, Ana Paula Almeida da. **Títeres: entre a magia e a mercadoria'** 01/04/2006 200 f. Mestrado em ANTROPOLOGIA SOCIAL Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ, CURITIBA Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFPR

DUTRA, Patricia Angelica. **Trajetórias de Criação do Mamulaengo do Professor Benedito em Chão de Estrelas e mais além - Ato, Ritual, Arte e Cultura Popular.'** 01/09/1998 205 f. Mestrado em ANTROPOLOGIA SOCIAL Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, FLORIANÓPOLIS Biblioteca Depositária: BIBLIOTECA CENTRAL UNIVERSITÁRIA

FERRAIUOLI, Adriano de Almeida. **A Ludicidade e a Expressão Criativa: O Teatro de Bonecos, na Construção de Experiências Estéticas na Educação Básica'** 01/12/2011 121 f. Mestrado em COGNIÇÃO E LINGUAGEM Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DO NORTE FLUMINENSE DARCY RIBEIRO, CAMPOS DOS GOYTACAZE Biblioteca Depositária: CCH

FERREIRA, Reginaldo Mauricio. **Reflexões sobre o Teatro de Bonecos na Educação: Experimentações na Escola Pública'** 03/08/2016 undefined f. Mestrado Profissional em PROFARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, Florianópolis Biblioteca Depositária: Biblioteca Universitária UDESC

FIGUEIREDO, Taicy de Ávila. **Brincar, Interagir, Expressar e Comunicar: Um Estudo a Partir do Teatro de Bonecos na Educação Infantil.'** 01/08/2009 128 f. Mestrado em PROCESSOS DE DESENVOLVIMENTO HUMANO E SAÚDE Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASÍLIA Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da Universidade de Brasília - BCE

GALVÃO, Maria Neuma Clemente. **Possibilidades educativas do teatro de bonecos nas escolas públicas de João Pessoa'** 01/03/1996 134 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA/JOÃO PESSOA, JOÃO PESSOA Biblioteca Depositária: Bibliotecas Central e Setorial - CE

GARCIA, Airton Dupin. **A tessitura imagética na dramaturgia do teatro de objetos: Uma abordagem acerca da imaginação e da memória'** 02/10/2019 120 f. Mestrado em ARTES

CÊNICAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: ECA/USP

GOMES, Daniela Rosante. **Do Idílio ao Porrete: a dramaturgia para títeres de Frederico Garcia Lorca.**' 01/02/2011 175 f. Mestrado em ARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, UBERLÂNDIA Biblioteca Depositária: Universidade Federal de Uberlândia

GORGATI, Roberto Douglas Queiroz. **Teatro de bonecos: substituição, dissolução e memória em mapas de verbos e objetos.**' 22/02/2019 194 f. Doutorado em TEATRO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, Florianópolis Biblioteca

GRÍGOLO, Gláucia. **O Paradoxo do ator-marionete: dissecação de uma experiência prática.**' 01/05/2004 180 f. Mestrado em TEATRO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, FLORIANÓPOLIS Biblioteca Depositária: Biblioteca Setorial do CEART

GUEDES, Ana Paula Brasil de Matos. **Entre Praças e Teatro: Formas Animadas na Cidade do Rio de Janeiro Oitocentista**' 01/10/2011 123 f. Mestrado em ARTES CÊNICAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO Biblioteca Depositária: Setorial da UNIRIO

HOSSEIN, Tatiana Spindola. **A Formação Docente Inicial e o Teatro de Sombras e Luz-eu: Reflexão da Vida e Formação a partir das escritas de si.**' 28/02/2013 92 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, Porto Alegre Biblioteca Depositária: Central da PUCRS

ILARI, Mayumi Denise Senoi. **Teatro e Contestação no Mundo Globalizado - O Bread & Puppet Theater na Sociedade de Consumo**' 01/02/2008 217 f. Doutorado em ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Biblioteca Florestan Fernandes

IRLANDINI, Isabella Azevedo. **A Voz no Teatro de Animação: Artificialidade e Síntese Vocal**' 12/09/2013 200 f. Mestrado em TEATRO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, Florianópolis Biblioteca Depositária: BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA

LIMA, Marcondes Gomes. **A arte do brincante no mamulengo e no bumba-meu-boi**' 01/02/2003 147 f. Mestrado em ARTES CÊNICAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, SALVADOR Biblioteca Depositária: Prof Nelson Araújo, Escola de Teatro-UFBA

JULIO, Larissa Miranda. **Dramaturgia em movimento: caminhos para a construção de um teatro de formas animadas.**' 01/08/2011 137 f. Mestrado em ARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, UBERLÂNDIA Biblioteca Depositária: Universidade Federal de Uberlândia

MACHADO, Ananda. **O encontro do teatro dos bonecos com narrativas orais Guarani**' 01/03/2008 213 f. Mestrado em MEMÓRIA SOCIAL Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UNIRIO

MACIEL, Aline Razzera. **Shakespearean Puppets: dramatic and human bodies manipulated'** 01/06/2010 77 f. Mestrado em LETRAS (INGLÊS E LITERATURA CORRESPONDENTE) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, FLORIANÓPOLIS Biblioteca Depositária: Biblioteca Central

MACIEIRA, Cássia. **Sombras Projetadas: O Cinema antes do Cinema'** 01/08/2001 110 f. Mestrado em ARTES VISUAIS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, BELO HORIZONTE Biblioteca Depositária: Bib. Escola de Belas Artes e Universitária

MAIA, Urânia Auxiliadora Santos. **Contando estórias, fazendo histórias do teatro de bonecos em Salvador.'** 01/12/2001 180 f. Mestrado em ARTES CÊNICAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, SALVADOR Biblioteca Depositária: ESCLA DE TEATRO E ESCOLA DE DANÇA - UFBA

MARETTI, Maria de Fatima de Souza. **Encanta o Objeto em Kantor'** 01/08/2003 121 f. Mestrado em LITERATURA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, FLORIANÓPOLIS Biblioteca Depositária: BU / UFSC

MEDEIROS, Fabio Henrique Nunes. **A arte da animação: intercruzamentos entre o teatro de formas animadas e o cinema de animação'** 07/07/2014 446 f. Doutorado em ARTES CÊNICAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: ECA/USP

MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes. **Fronteiras Invisíveis e Territórios Moveres entre o Teatro de Animação Contemporâneo e as Artes Visuais: A Voz do Pincel de Álvaro Apocalypse'** 01/12/2009 194 f. Mestrado em TEATRO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, FLORIANÓPOLIS Biblioteca Depositária: Central UDESC

MIACHON, Emíle. **Abordagem cultural na prática pedagógica: uma experiência com o teatro de bonecos.'** 01/02/2006 230 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, CAMPINAS Biblioteca Depositária: Biblioteca Central

MORAES, Ana Carla Machado de. **O ser animado: análise da animação de objetos com referência nas ações básicas de esforço de Rudolf Laban'** 01/06/2012 107 f. Mestrado em ARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA, UBERLÂNDIA Biblioteca Depositária: SISBI - Sistemas de Bibliotecas da Uni. Fed. de Uberlândia

MORAIS, Ana Maria Vergne de. **O teatro de bonecos na alfabetização de pessoas adultas da zona rural: um estudo de caso na comunidade de N. Sra. das Candeias/Feira de Santana'** 01/01/2000 190 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, SALVADOR Biblioteca Depositária: Anísio Teixeira

NASCIMENTO, Emerson Cardoso. **A (re)descoberta da sombra: experiência realizada com educadores na cidade de Imbituba - SC'** 01/08/2011 158 f. Mestrado em TEATRO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, FLORIANÓPOLIS Biblioteca Depositária: Central da UDESC

OLIVAN, Liliana Elizabete. **O Grotesco no Teatro de Bonecos'** 01/08/1997 119 f. Mestrado em ARTES (TEATRO CINEMA E ARTES PLASTICAS) Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: ECA/USP

OLIVEIRA, Cristina Maria Bezerra de. **Esta pesquisa foi motivada tendo como finalidade o teatro de animação e seus gêneros: bonecos, sombras, máscaras, objetos, formas animadas e brincantes, focalizando as possibilidades das várias ações pedagógicas a título de materiais, técnicas, animação e abordagem, contemplando as oficinas nos diversos propósitos. Tendo as suas bases pedagógicas do aprender-fazendo, de forma artesanal, como maneira que sobrevive no mundo contemporâneo atrelado ao processo contínuo de civilização. Desvelaremos a linguagem e as várias maneiras técnicas e estéticas desta linguagem numa contínua busca da alfabetização estética.'** 01/10/2010 100 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS, MACEIÓ Biblioteca Depositária: Biblioteca da Universidade Federal de Alagoas

OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. **Alumbramentos de um corpo em sombras: o ator da Companhia Teatro Lumbra de Animação'** 01/08/2011 193 f. Mestrado em TEATRO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, FLORIANÓPOLIS Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UDESC

OLIVEIRA, Fabiana Lazzari de. **Da Prática Pedagógica à Atuação no Teatro de Sombras: um Caminho na busca do Corpo-Sombra'** 28/02/2018 309 f. Doutorado em TEATRO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, Florianópolis Biblioteca Depositária: UDESC

OLIVEIRA, Luciano Flavio de. **O Objeto Flutuante na Poética e na Estética Teatral nas Produções de Eid Ribeiro Junto ao Armatrux'** 12/12/2016 217 f. Doutorado em TEATRO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, Florianópolis Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UDESC

OLIVEIRA, Luciano Flávio de. **Representações Culturais no Giramundo Teatro de Bonecos: um olhar de brincante sobre os textos, personagens e trilhas sonoras de Um Baú de Fundo Fundo, Cobra Norato e Os Orixás.'** 01/12/2010 191 f. Mestrado em TEATRO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, FLORIANÓPOLIS Biblioteca Depositária: Central da UDESC

OLIVEIRA JÚNIOR, Francisco Guilherme de. **A Materialidade no Teatro de Animação'** 01/03/2009 151 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASÍLIA Biblioteca Depositária: BCE UNB

PARENTE, Jose Oliveira. **A Vida nos traz presentes inesperados contribuições do objeto em processos formativos cênicos e na encenação teatral '** 26/09/2019 197 f. Doutorado em ARTES CÊNICAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, Salvador Biblioteca Depositária: Biblioteca Central Reitor Macedo Costa

PEREIRA, Dulcimar. **A Arte do teatro de Bonecos como Disparadora de Encontros na Constituição de Curriculosafetos na Escola'** 25/03/2013 254 f. Doutorado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO, Vitória Biblioteca Depositária: Biblioteca da UFES

PEREIRA, Gabriel Couto. **Dramaturgia do AGORA Mamulengo e Mobilização Social no teatro de Fernando Limoeiro'** 27/04/2018 176 f. Mestrado em ARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte Biblioteca Depositária: undefined

PIRAGIBE, Mário Ferreira. **Manipulações: Entendimentos e Usos da Presença e da Subjetividade do Ator em Práticas Contemporâneas de Teatro de animação no Brasil.'** 01/11/2011 399 f. Doutorado em ARTES CÊNICAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO Biblioteca Depositária: Setorial do CLA

PIRAGIBE, Mário Ferreira. **Papel, Tinta, Madeira, Tecido. Um estudo da Conjugação de aspectos dramaturgicos e espetaculares no teatro contemporâneo de animação: experiência da Companhia Pequod.'** 01/09/2007 212 f. Mestrado em TEATRO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO Biblioteca Depositária: Setorial da UNIRIO

REIS, Anna Cecília de Alencar. **Leitura animada: teatro de bonecos e contação de histórias como estratégias para a educação científica na primeira infância'** 17/09/2019 131 f. Mestrado em Estudos Culturais Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Biblioteca da Escola de Artes, Ciências e Humanidades

REIS FILHO, Raimundo Barbosa. **O Teatro de Formas Animadas na Educação Não-Formal: Ações Específicas com Bonecos e Sombras'** 09/07/2018 undefined f. Mestrado Profissional em PROFARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO, Florianópolis Biblioteca Depositária: undefined

RIBEIRO, Kaise Helena Teixeira. **A dialogicidade no Mamulengo Riso do Povo: interações construtivas da performance.'** 01/03/2010 186 f. Mestrado em ARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, BRASÍLIA Biblioteca Depositária: UnB

RIBEIRO, Liana Boeing. **Elefante Colorido, Que Cor? Entre Walter Benjamin e Perls, um Encontro com a Criança e o Teatro de Animação'** 08/11/2016 166 f. Mestrado em TEATRO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA, Florianópolis Biblioteca Depositária: Biblioteca Universitária da UDESC

SANTOS, Andre Noro dos. **A relação homem-máquina na cultura japonesa: a hibridação entre o corpo tecnológico e humano através da animação Neon Genesis Evangelion'** 07/10/2013 103 f. Mestrado em COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA Instituição de Ensino: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: PUC/SP

SANTOS, Gláucio Machado. **Pela poesia da brincadeira: reflexões sobre um processo de aprendizagem para o ator contemporâneo através do uso e estudo de formas animadas'** 01/12/2000 147 f. Mestrado em TEATRO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, RIO DE JANEIRO Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da Uni-Rio e Biblioteca Nacional

SILVA, Celia Horta e. **O teatro de bonecos e a deficiência: Meu Deus, isto fala! falando com crianças sobre o preconceito'** 01/10/2006 148 f. Doutorado em PSICOLOGIA CLÍNICA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária:

Instituto de Psicologia da USP

SILVA, Verônica Pessoa da. **Aprendendo com o Boneco: uma experiência em Arte-Educação** ' 01/08/2000 117 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA/JOÃO PESSOA, JOÃO PESSOA Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da UFPB

SILVA FILHO, Almir ribeiro da. **Edward Gordon Craig e o Über-Marionette A Pedagogia da Morte do Ator e uma Interface com o Teatro da Índia**' 17/02/2014 302 f. Doutorado em ARTES CÊNICAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: ECA/USP

SILVA FILHO, Jorge Luiz Veloso da. **Do Teatro ao Museu: A Criação do Museu do Mamulengo – Espaço Tiridá Recife**' 29/03/2017 177 f. Mestrado em HISTÓRIA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO, Recife Biblioteca Depositária: Biblioteca Central da Universidade Federal Rural de Pernambuco

SILVA FILHO, José Acioli da. **O teatro de animação: uma linguagem artística pedagógica numa abordagem complexa e multirreferencial**' 01/12/2010 100 f. Mestrado em EDUCAÇÃO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS, MACEIÓ Biblioteca Depositária: Biblioteca da Universidade Federal de Alagoas

SILVEIRA, Sonia Maria. **O Teatro de Bonecos como Prática Educativa: um Estudo dos limites e possibilidades nas séries iniciais do Iº grau.**' 01/03/1997 121 f. Mestrado em EDUCACAO Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, FLORIANÓPOLIS Biblioteca Depositária: BIBLIOTECA CENTRAL UNIVERSITÁRIA DE SANTA CATARINA

SIQUEIRA, Maria da Conceição Acioli de. **Quando Pirilampos desafiam faróis - um estudo sobre a atualidade das Tradições do Teatro de Bonecos.**' 01/08/2001 175 f. Mestrado em ARTES Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, São Paulo Biblioteca Depositária: Biblioteca da ECA-USP

SMETAK, Uíbitu. **A Trilha Sonora no Teatro de Animação: O Caso do Espetáculo O Pássaro do Sol do Grupo A Roda de Teatro de Bonecos**' 29/01/2014 194 f. Mestrado em ARTES CÊNICAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, Salvador Biblioteca Depositária: Biblioteca Nelson Araujo- Escola de Teatro e Biblioteca Universitaria Reitor Macedo Costa

SOUSA, Clarinda Conceicao Rocha de. **Projeto Teatro de Bonecos "Mamulengo"/ Secretaria Municipal de Educação de São Paulo: Trajetórias e Ressonâncias entre 1978 e 2016**' 21/02/2017 253 f. Mestrado em EDUCAÇÃO, ARTE E HISTÓRIA DA CULTURA Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE, São Paulo Biblioteca Depositária: Biblioteca Central George Alexander

VIANA, Joana Vieira. **Teatro de Animação em Sala de Aula: Universidade e Fundamental 1º**' 31/08/2016 124 f. Mestrado em ARTES CÊNICAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, Natal Biblioteca Depositária: BIBLIOTECA CENTRAL ZILA MAMEDE